



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: ¿Y ahora qué?: Chantuelle Beat, el Calypso y la identidad costarricense

Autores (en el caso de tesis y directores):

Nieva, Alicia

Gallego, Mariano, tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2021

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



¿Y ahora qué?:

**Chantuelle Beat, el Calypso y la identidad
costarricense**

Palabras clave: música, identidad, resistencia cultural

Alumna: Alicia Nieva.

Tesina de grado para la carrera de Ciencias de la Comunicación social.

Universidad de Buenos Aires.

Índice

Proyecto

Marco teórico

Algo de historia

Identidad negada

Patrimonio inmaterial

Una cuestión de performance

Conclusión

Bibliografía

Chantuelle Beat es un proyecto musical nacido en el año 2018 en San José de Costa Rica impulsado por los integrantes de Rombos (Álvaro Díaz, Charly Fariseo y Nacho Duarte), cuya particularidad es la fusión del Calypso¹ con la música electrónica. Se presenta como *“un proyecto de preservación del patrimonio cultural inmaterial costarricense a través de la captura de sonidos del calypso para la creación de una librería de samples de uso libre para la producción musical”* y funciona como un banco de sonidos autóctonos abierto que permite la reapropiación por parte de los usuarios. El deseo de sus participantes –según sus palabras- es promover el acercamiento del calypso a las generaciones actuales y servir como *“un marco para la creación”*.

Como fuente de los sonidos se utilizó al grupo Kawe Calypso -referente del género con veinte años de antigüedad y radicado en Cahuita, galardonado con el premio ACAM para Música Tradicional Costumbrista 2012- enlace posible gracias al antropólogo y músico de calypso Ramón Morales quien funcionó como puente. Además del banco de sonidos, Chantuelle Beat, incluye un videodocumental sobre el proceso de creación.

Este proyecto de fusión entre sonidos ancestrales y música electrónica tiene antecedentes por parte del mismo grupo Rombos que ya ha realizado un sample pack con sonidos de ocarinas en conjunto con el Museo de Jade de San José. También han habido otros

¹ Usaremos la acepción calypso con “y” en vez de “i” debido a que los exponentes del género expresan que esa es la verdadera acepción, por venir del lenguaje principal en el que se interpreta, el creole.

ejemplos de esta fusión de música electrónica con recuperación de sonidos ancestrales en la región, en bandas como Bomba Estéreo de Colombia, Nicola Cruz, francés, hijo de ecuatorianos que indaga en los sonidos folklóricos de su tierra en conjunción con el beat electrónico y Pedro Canale conocido como Chancha Vía Circuito en Buenos Aires (que combina música electrónica con cumbia, candombe, y sonidos minimalistas como el del machete), e incluso en Bluefields Sound System, un proyecto de preservación cultural que compila sonidos de la música creole nicaragüense.

Chantuelle Beat ha tenido una gran repercusión en los medios de comunicación locales y el documental mencionado sobre su proceso de producción se presentó en el marco del Festival Internacional de Cine de Costa Rica en El Farolito, Centro Cultural España.

Algunos medios periodísticos manifiestan la trascendencia del proyecto y el aporte cultural al país. “El motivo primordial del proyecto, además de realizar un aporte cultural de peso para el país y la provincia de Limón, fue democratizar estos sonidos para que cualquier productor nacional o internacional los utilice con el fin de crear música, siempre y cuando se le den los créditos correspondientes a Donald Williams, Alfonso Gouldbourne y Otilio Brown, miembros de Kawe Calypso².” Destacamos la nota de radio cientocuatrosiete, “El calypso ya tiene una casa para ser eterno” cuyo título instala uno de los interrogantes para articular las preguntas que nos haremos a lo largo de este trabajo.

En primer lugar deberíamos tener en cuenta la especificidad de Chantuelle Beat como proyecto musical. Si bien los proyectos de música tradicionales se dividen entre intérpretes,

² Fuente: Nota de Radio Cientocuatrosiete.

compositores y cantautores, en la actualidad, es utilizado el término “productor” para denominar aquellos que re-utilizan sonidos generados por otros y crean a partir de los mismos una obra nueva, mayormente respetando aquel primer material del que se nutre aunque agregándole un marco novedoso, generalmente asociado a otro contexto. Esto no significa que quienes “producen” dejen de ser músicos en el sentido estricto del término, en general, el término es asociado a proyectos que tienen por protagonistas a Djs, cuya interpretación puede estar sujeta a debate (teniendo en cuenta los prejuicios, principalmente en Argentina) aunque éste no sea el caso.

Sus propios integrantes definen el proyecto de la siguiente manera:

“El objetivo de Chantuelle Beat era generar una exploración que nos llevara a conocer algo que estaba ahí, guardado, desde hace mucho y que tal vez no se ha explorado de una manera constructiva, para poder seguir construyendo, esto es lo clave. Uno de los objetivos era dejar algo que se pueda seguir utilizando para seguir creando,”(Nacho Duarte)

Las razones por las que me centro en este proyecto son, por un lado la elección –entre otras bandas actuales- del Calypso como género musical a ser (re)interpretado -para ello han contado con la colaboración de una banda tradicional de la región del Caribe llamada Kawe Calypso de donde toman gran parte de su material-. La segunda, es la fusión con la música electrónica, creo que –estableciendo un paralelismo especulativo con la teoría falsacionista de Karl Popper- quizá esto nos permita observar hasta dónde resiste un género musical -los géneros musicales se definen en cuanto a su rítmica, su instrumentación, su poética, su estructura de baile (en caso que exista) y lo que se dice acerca de éstos- algunos géneros

poseen límites más precisos que otros, aunque éstos siempre son pasibles de ser dilatados. Esto habilita el interrogante acerca de quién define un género musical. La tercera es que sus integrantes –más allá de Ramón Morales, quien sirvió de enlace con Kawe Calypso y proviene de una familia limonense- no provienen de familias caribeñas cuya apropiación del género pueda explicarse solamente a través de un “legado” familiar generacional. Ello nos permitirá observar más claramente las condiciones de producción y las causas de la elección del género en relación con el contexto sociohistórico de la nación que es realmente lo que nos interesa.

Es importante mencionar que el proyecto Chantuelle Beat, fue posible gracias a haber ganado la *beca Fondo Taller* ³(Fondo de Estímulo para la Herencia Cultural), otorgada por la Dirección de Cultura dependiente del Gobierno Nacional de Costa Rica.

Si bien mi interés radica en el Calypso como género musical ancestral y la forma en que sirve a los efectos de construir una identidad costarricense, centro mi trabajo en Chantuelle Beat como un modo de acotar el objeto de análisis y analizar en forma particular la apropiación que ha hecho este grupo respecto del género y –fundando mi análisis en los abordajes del concepto de la identidad relacionales cuya lógica estriba en la inexistencia de una única identidad acabada respecto a una nación, sino más bien lo contrario; la manera en que, a partir de éste se genera una, de tantas, identidades posibles costarricenses y las condiciones de producción que lo han hecho posible.

³ Las Becas Fondo Taller son otorgadas por el Ministerio de Cultura costarricense a aquellos proyectos “que reconozcan, visibilicen y fortalezcan las distintas expresiones de la Herencia Cultural (también conocida como “Patrimonio Cultural Inmaterial”) presentes en el territorio costarricense”.

O sea, uno de los objetivos que dan surgimiento a mi trabajo tiene que ver con poder observar las causas (las condiciones de producción) que hacen posible el surgimiento de un proyecto semejante, su contexto histórico y, de ser posible, poder determinar sus consecuencias en relación a su consumo.

Preguntas que han movido mi investigación:

¿Cuál es el lugar del Calypso en el imaginario de una identidad nacional costarricense?

¿Qué tipo de representaciones alternativas construye el proyecto Chantuelle Beat?

¿Qué influencia puede tener este proyecto a la hora de aportar nuevos imaginarios al respecto?

¿Cuáles son los valores asociados a este género (rasgos diacríticos y orientaciones de valores básicos) y en qué medida se “corresponderían” con los del “ser nacional” costarricense?

¿Cómo se reapropia el proyecto del género Calypso y cómo se reproduce?

¿Las transformaciones al Calypso que Chantuelle puede producir en relación al género y a la forma de construcción identitaria?

¿Cuáles son las condiciones de producción y reconocimiento que hicieron posible el proyecto Chantuelle, o sea, por qué un proyecto como Chantuelle surge en el 2018 y no anteriormente?

¿Cuáles son los intereses, tanto simbólicos como materiales que pueden afectar al proyecto?

Objetivos generales

Observar las causas por las que se elige un género por sobre otro a la hora de crear una identidad costarricense.

Objetivos particulares:

Indagar la construcción de un “nosotros” frente a un “otro”, en relación a la construcción del Calypso como uno de los elementos fundamentales por parte de Chantuelle Beat.

Analizar las tensiones que se ponen de manifiesto a la hora de utilizar los sonidos provistos por Kawe Calypso y la fusión con la música electrónica.

Observar cómo se ponen de manifiesto los resabios de una racialidad (Margulis, 1999) en la marginación del género Calypso y su emergencia a finales de la década de los ochenta y en su regeneración por parte de Chantuelle Beat.

Analizar la relación entre el Valle Central y el Caribe en Costa Rica y cómo en esta se replican las lógicas geopolíticas centro-periferia en relación a las prácticas culturales (la música).

Observar en qué forma influencia esto los resabios del multiculturalismo y las declaraciones de patrimonio inmaterial proclamadas por la UNESCO.

Costa Rica se presenta como un destino turístico asociado a lo ecológico, la aventura, lo sustentable, y tiene una marca “Esencial Costa Rica” que aúna todas estas cualidades. En este sentido también me interesa observar cómo “la cultura”, la validación de lo caribeño, actúa como una proyección del país hacia el turismo.

Marco teórico

Para llevar a cabo la investigación utilicé los aportes de Clifford Geertz (1987) y Néstor García Canclini (1990), a los efectos de reconstruir los marcos simbólicos desde los que se produce y reproduce “una” cultura. Es decir, cuáles son las prácticas y sus significados que hacen a una cultura en particular.

Los conceptos de Rasgos Diacríticos y Orientaciones de Valores Básicos de Fredrik Barth (1969) me permitirán observar cuáles son los elementos a partir de los que los participantes del proyecto Chantuelle se auto-adscriben para construir una identidad costarricense y con qué valores asocian el Calypso. Asimismo, Antonio Gramsci me permitirá insertar estos imaginarios teniendo en cuenta las relaciones de fuerza que se establecen en el juego hegemónico al que se vinculan las identidades nacionales.

A los mismos efectos tomaré el concepto de regionalismo desarrollado tanto por Rubén George Oliven (1997) y Peter Wade (2002), con el objetivo de analizar cómo se construye la identidad caribeña desde el Valle Central y así poder observar cómo esto es retomado por parte de los participantes de Chantuelle Beat y sus fans.

Tomaré la noción de Racialización como la utiliza Margulis (1999), retomándola a su vez de Grignon para analizar cómo en la negación del Calypso como género musical nacional hasta los años 80 y 90, implica una desvalorización por parte del Valle Central hacia las zonas afrodescendientes, en las que se ve implicada una forma de racismo.

Utilizaré a la vez la noción de Gusto de Bourdieu (1995) para establecer cuándo y cómo se legitima el Calypso como una música legítima y cuál es el rol en el espectro social y la forma en que hace posible el surgimiento del proyecto Chantuelle.

También me serán importantes los aportes de Benedict Anderson (1983) y Ella Shohat y Robert Stam (1994) para analizar los imaginarios y tropos a los que se encuentra asociado el Calypso y cómo esto aporta a la construcción de un nosotros, en oposición a un Otro. En este sentido también la idea de “historia” y “tradicición” como una construcción pasada a partir del presente de Hobsbawm (2002), Anderson y Wallerstein (1991).

Los aportes de Simón Frith (2003) y Pablo Vila (2001) me servirán para analizar en forma específica la relación entre música e identidad, así como los conceptos de narratividad y performance propuestos por Paul Ricoeur para observar el modo en que el Calypso se subsume dentro un relato identitario y la forma en que el género se “realiza” como una “realidad viva” dentro del radio que influencia.

Levi Strauss y Stuart Hall me permitirán ahondar respecto al concepto de identidad, tomando en cuenta un aspecto relacional -haciendo hincapié en el concepto de imaginario-, distanciándome de las propuestas esencialistas de la vieja antropología.

El Calypso no ha sido ajeno a la operación de la economía turística tornándose una práctica de exotización con el objeto de explotar fines económicos, por lo que retomaré los análisis de Ana María Ochoa (2003) respecto al “World Music” y la globalización de los géneros musicales en relación a una industria que retoma los géneros locales y concentra las ganancias que los mismos producen y cómo esto afecta en la construcción identitaria caribeña.

A su vez, el aporte de Manuel Monestel (2013) y su análisis de las transformaciones históricas del calypso costarricense me será de gran utilidad para enmarcar histórica y territorialmente este proyecto.

Metodología: a través de la cual voy a analizar o reflexionar

Observación participante y entrevistas en profundidad a los integrantes del proyecto, al líder de la banda Kawe Calypso, y a un antropólogo especialista en música costarricense y gestor cultural involucrado en el proyecto. Análisis y revisión de la bibliografía pertinente.

¿Y ahora qué?

One shirt Willie and her mother-in-law Maymay
see them pushing through the crowd on carnival day.

Nothing to eat and nothing to wear
but the carnival, they are bound to be there.

Everybody running to the carnival, I say.

Twist-eyed Mary Anne
she was in love with a policeman,
she made me to understand
she wanted to take the calypsonian.

Walter Ferguson

Algo de historia

El Calypso nace en las Antillas caribeñas a finales del siglo XIX, producto de la fusión de los ritmos africanos de los que eran portadores los esclavos importados para las plantaciones y la música francesa y española. Su raíz tiene un marcado carácter percusivo – a lo largo de Latinoamérica, la población negra debió readaptar sus antiguos tambores con toda clase de objetos, cajones, maderas, raíces, quijadas, etc., que pudieran ser utilizados a tal efecto-, en un principio se utilizaron trozos de caña bamboo de un metro de extensión, sin embargo, al descubrirse los yacimientos petrolíferos en Trinidad y Tobago, éstos dieron lugar a la conformación de los *steel drums*, hechos con barriles de petróleo a los que se adosaron las cuerdas que le otorgan su sonido metálico característico.

“La estructura rítmica del Calypso de Trinidad y Tobago tiene deuda musical con la estructura rítmica tradicional de la música de las etnias Fanti-Ashanti y Haussa, de la actual República de Ghana, país ubicado en la costa occidental de África. La palabra Calypso tiene un origen en la palabra "Kaiso, (palabra), originaria de una comunidad del norte de Nigeria (oeste Africano), de nombre Hausa-Kaito" . Los Hausas actuales están ubicados en Nigeria y Ghana, y pertenecen a la unidad cultural étnica Akan”. (García, 2017)

El Calypso forma parte de los géneros responsoriales (obedecen a la lógica de la llamada-respuesta), nace como un género de denuncia y a la vez “informativo” sobre hechos cotidianos, recayendo en la figura del Chantuelle (concepto proveniente del francés Chanterelle, cantante) de donde el proyecto a ser investigado toma su nombre. El Chantuelle era una especie de trovador encargado de comunicar estos hechos en forma de

canto y con el desarrollo y la estabilización del género, este personaje deviene en el calypsonian.

El calypso es la musicalidad espiritual que inspira canciones políticas, satíricas, amorosas, sarcásticas, que recogen el perfil del pueblo trinitario que se reafirma, a través de su música, en sí mismo como una referencia musical universal (ib).

“El calypso es importante para las comunidades porque es una música que habla sobre las cosas que ahí ocurren. Es un tipo de periodismo. Periodismo incipiente, periodismo oral. No sólo la música sino los sonidos, el uso de los tonos, de los tonos graves o los más alegres, o de los más tristes, también refiere a cosas que ocurren, a cosas que sienten las personas en las comunidades”. (Ramón Morales, Chantuelle Beat)

Durante las décadas del 30 y 40 el calypso es reapropiado en distintas partes del Caribe, entre ellas la costa costarricense, adónde se fusiona con otros géneros provenientes de Cuba (la guaracha, el bolero, el mambo, el son y la rumba), el Caribe colombiano y venezolano (el bullerengue), Jamaica (el Mento) y Nueva Orleans (el jazz y el blues). Si bien su base rítmica original se mantiene, a esta se le suma el patrón rítmico 3-2 de origen claramente cubano que le otorga una característica particular. Su instrumentación va a sufrir algunas modificaciones, introduciéndose el Quijongo limonense, un membranófono de una sola cuerda con un cajón adosado en la base que amplifica su sonido, cambiando los steel drums por la conga, típicamente cubana, e introduciendo el banjo de origen norteamericano.

Su lengua creole (o patois) mezcla entre inglés y francés, se mantiene, sin embargo, aparecen las letras en español que apelan a temas y representaciones sociales vinculadas al ser caribeño de cada localidad. “*Mi canto se nutre de las historias que la gente me va*

contando” refiere Walter Ferguson, oriundo de Cahuita (una localidad afrocaribeña al sur de Puerto Limón), considerado el padre del calypso costarricense.

Es importante mencionar que la composición de la nación costarricense es muy variada, en su costa del Caribe cuenta con una población mayormente afrodescendiente y bilingüe.

“La afluencia de trabajadores de distintas partes del Caribe se observa desde tempranas fechas de la historia de la migración a Limón. Por ejemplo, en el período comprendido entre 1872 y 1887 se registraron las llegadas de al menos 100 irlandeses procedentes de Nueva York, 200 chinos procedentes de Belice y Honduras, 653 de Macao y 200 de California, 1.470 afrojamaíquinos, 400 de Curazao y 1.437 italianos. Ya desde abril de 1872 se da cuenta de la presencia de trabajadores de Belice y de Cartagena... para ese año el vapor John G. Meiggs perteneciente a la Compañía de Ferrocarril de Costa Rica y otros navíos contratados por la empresa se desplazaban no solo a esos puntos, sino también a Nueva Orleans, Livingston, Omoa, Cieneguita, Roatan, Trujillo, Colon, Surinam, Aruba, Curazao, Saint Thomas y Kingston... estas incursiones aunadas a la "migración hormiga" aportaron el resultado esperado por la empresa una fuerza laboral de poco más de 1000 extranjeros en 1872.³⁴ (Monestel, 2003: 24)

Esta población no terminó de ser asimilada a la nación, reproduciendo formas de racismo.

Identidad negada

Desde finales de los ochenta se ha producido un proceso de revalorización del Calypso y el reconocimiento de Walter Ferguson como el padre del mismo por parte del Estado. Esto a la vez fue acompañado de acciones para posicionar -como un destino turístico- una zona relegada hasta entonces, por ser considerada un lugar inseguro, con altos índices de criminalidad. En este sentido se han creado y promocionado festivales específicos para dar a conocer el género -que se repiten anualmente-, como el mes de la *Persona negra* en agosto (un período en el que se realizan actividades culturales que reafirman la cultura afrodescendiente) o el Festival Internacional de Calypso en Cahuita en julio, que han contribuido a cimentar una mirada positiva de esta cultura.

Levi Strauss afirma que la identidad es

“una especie de fondo virtual, al cual nos es indispensable referimos para explicar cierto número de cosas, pero sin que tenga jamás una existencia real” (Levi-Strauss, 1977; 369).

Tanto Pablo Vila (2001) como Simon Frith (2001), al abordar la relación entre Música e identidad, retoman esta lógica al proponer que, si bien la música -principalmente regional o mal llamada folklórica- proyecta una identidad “real”, lo que se vivencia no son más que los imaginarios que sobre ésta se tienen.

El sentido de la música no está dado en forma intrínseca cuanto

“ligado a las articulaciones en las cuales dicha música ha participado en el pasado.

La música no llega vacía, sin connotaciones previas...” (Vila, 2001: 34).

“(...) el calypso hace referencia a una comunidad que tal vez no es tan geográfica, que es más de identidad, de consanguinidad, que nos refieren a nuestros antepasados, de la diáspora caribeña, de Jamaica.” (Ramón Morales, Chantuelle Beat).

Al igual que en la mayoría de los países latinoamericanos, la música ha servido para legitimar las divisiones imaginarias que establecieron los Estados Nación. Donde había comunidades ancestrales, una élite se ha encargado de fijar una línea imaginaria estableciendo nuevos modos de identificación. Como diría Emmanuel Wallerstein, esto no ha sido más que establecer las divisiones necesarias para reproducir la lógica del sistema-mundo capitalista (1991). En un sentido semejante Benedict Anderson define a la nación y el nacionalismo como

“...un artefacto cultural al servicio de una clase particular... ...se imagina como comunidad porque, independientemente de la desigualdad y la explotación... ... la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo y horizontal (Anderson, 1993).

La escuela fue una de las instituciones que operó para legitimar estas barreras imaginarias, construyendo una historia acorde a esta lógica, en términos de Althusser, su función ha sido la de interpelar a los individuos, transformándolos en sujetos de una “historia” que

“garantice una reproducción de su sumisión a la ideología dominante por parte de los agentes de la explotación... a fin de que aseguren también por la palabra el predominio de la clase dominante” (1999: 119)

y las elites latinoamericanas. En este sentido, y como veremos más adelante, no nos resultará extraño que sea la Secretaría de Educación Pública de Costa Rica la institución encargada de definir cuál será la música “nacional”.

Como observa Gellner, la música ha tenido un papel vital en la construcción del Estado moderno. Al calor de los nacionalismos han surgido los himnos nacionales gracias a su capacidad de remover esa fibra patriótica que los sostiene, ya que, como expresa Anderson, sin tener grandes teóricos, -contrariamente al discurso racional de las vertientes “positivistas” como el marxismo, que apelando a la racionalidad impulsaban la construcción de una identidad de clase, no ha tenido demasiado éxito-, se han desarrollado bajo el discurso del afecto para el que la música ha sido de vital importancia.

Sin embargo, no han sido exclusivamente los himnos nacionales el tipo de género musical encargado de asociarse a la nacionalidad.

“Desde el siglo XVIII, en el que nace el estado-nación como entidad pública predominante, las expresiones folclóricas fueron una de las vertientes expresivas a través de las cuales se canalizaron los deseos y movimientos nacionalistas. Lo popular en la

cultura que se expresa a través del folclore, va a establecer un contrapunto dialéctico con los ideales de la Ilustración” (Ochoa Gautier, Cragolini, 2001: 8).

A lo largo del XX esto se ha acentuado y es así que muchos géneros se han asociado a la nación cumpliendo una función acorde a la legitimación de lo nacional. Con ello las élites siempre han tenido un papel algo contradictorio. Al igual que ocurre con lo hegemónico para Gramsci, existen prácticas populares que las élites necesitan legitimar a efectos de legitimar su propio poder, dosificando a cuentagotas para no perderlo frente a los sujetos que se representan a través de las mismas. Podemos poner el tango como ejemplo ya que

“...su carácter popular y masivo siempre fue una tentación para las élites y aún así el género tuvo que esperar varias décadas para ser legitimado, en proporción directa al vaciamiento de lo popular. Al igual que ocurrió con el criollismo, en que el gaucho y el indio -una vez que desaparecido-, se tornan elementos fundamentales de la nación a los efectos de legitimar a un sector que se autoadscribe como heredero de estas prácticas en relación a un inmigrante frente al que se sentía amenazado, con el tango ocurre algo semejante, sus sentidos originarios ligados a estos sectores marginales que las elites intentaban expulsar, asume su lugar dentro de la lógica nacional” (Gallego, 2006).

Ocurre algo similar con el chamamé en Corrientes cuyo estatus va sufriendo distintas categorizaciones, de ser un simple baile marginal a ser apropiada por las élites correntinas, con sus matices en cuanto a la interpretación. Alejandra Cragolini, diferencia entre un Chamamé de la periferia en el que algunas actitudes aún son permitidas y uno del centro.

“El espacio de la periferia es un espacio abierto hacia lo que no tiene límites: se puede bailar, zapatear, beber, gritar; es un espacio de libertad. El espacio del centro es un espacio cerrado, vivenciado como un ámbito en el que se ejerce el control corporal” (Cragolini, 2001: 98).

Sin embargo, éste nunca es apropiado por el Estado nacional argentino y sus practicantes al emigrar hacia Buenos Aires nunca son bien mirados.

Lo mismo sucede con la Rumba en Cuba, cuyo nacimiento se da en el campo, en la región de Matanzas, y luego se traslada a algunos barrios de la Habana pero hasta la revolución no deja de ser una música marginal y por momentos prohibida (Leymarie, 2006, Carpentier, 1973).

Lo que ocurre con el Calypso en Costa Rica es muy similar a lo que plantea Peter Wade con respecto a la música del Caribe colombiano.

“...a mediados del siglo XX ciertos ritmos musicales, surgidos en la región del Caribe colombiano (marginal y negra) se convirtieron en la corriente musical colombiana y de mayor reconocimiento internacional. Anteriormente estos géneros eran motivo de prejuicios, música considerada licenciosa en términos sexuales...” (Wade, 2002: 55).

En Colombia los imaginarios musicales se encontraban asociados a la música del llano, la música del Caribe, tanto como la música del Pacífico, permanecían marginadas básicamente ligadas a su origen negro (ib). Sin embargo, es a finales de la década de los

ochenta, que ésta comienza a formar parte de la “colombianidad”. Esto ocurre gracias a la mirada desde afuera hacia el interior de Colombia, cuando se da este “reconocimiento internacional”, exactamente el mismo movimiento que sufre el tango, tanto en la segunda década del siglo XX con el “reconocimiento del tango en París en el año 13”, como a partir de finales de los ochenta (Gallego, 2006) iniciándose una transformación desde afuera hacia adentro.

Chantuelle beat y la identidad

“Chantuelle es una librería de sonidos. Un pack que forma parte de los sonidos de nuestra identidad”, dice Álvaro Díaz, uno de sus fundadores.

“El calypso limonense se ha correspondido con las necesidades de cada generación, por eso se ha mantenido durante cien años... ...Al trasladarlo con los sonidos actuales, electrónicos, puede ayudar a mucha gente joven a explorarlo y a sentir algo por él”, afirma Ramón Morales, otro de sus participantes.

“El Calypso es parte de la identidad costarricense, lo que pasa es que Costa Rica siempre ha sido vallecentrista y el Calypso siempre ha sido la música que ese valle centrismo va a relacionar con la región afrodescendiente” (Nacho Duarte, músico de Rombos, Chantuelle Beat).

Resulta clara la apelación a la identidad por parte de los integrantes del proyecto Chantuelle Beat. Por un lado tenemos este reconocimiento del Calypso como un género que hace a la identidad costarricense, que es necesario tomar como tal. Sin embargo, esto no siempre ha sido así, como menciona Nacho Duarte, la identidad costarricense miraba hacia “el otro lado”, ellos mismos, como mencionan más adelante, antes de acercarse a lo que denominan como *nuestra identidad*, pasaron por otros géneros.

A su vez, esta “promoción” de este género a través de la música electrónica nos estaría indicando precisamente lo contrario, que si bien existen sectores que se identifican con el Calypso, y este género aún permanece vivo, son precisamente sectores marginales en torno a la identidad costarricense cuya relación por parte del Estado con el género es relativamente nueva.

“Nosotros crecimos y todo el folklore fue orientado hacia la parte guanacasteca, o sea, las marimbas y eso, que es muy hermosa, pero la parte caribeña fue dejada de lado, nunca crecimos escuchando esto y esa incorporación se ha producido hace pocos años. Cuando surgió la posibilidad de hacer el proyecto de Chantuelle Beat con el Calypso fue que me pregunté, ¿realmente cuánto sé del Calipso? y caí en la cuenta de que realmente sé muy poco. ¿Qué está pasando, verdad? (Charly Fariseo, músico de Rombos, Chantuelle Beat)

“Yo crecí con una cultura norteamericana de música o europea (Álvaro Díaz, Músico de Rombos, Chantuelle Beat).

“Nos toca un contexto difícil, en CR es difícil que la gente escuche música y arte de acá, y nos toca mantener esta “identidad”. ¿Por qué darle tanta bola a otros géneros y no a los del Caribe? ¿Por qué pasa esto? Y basta ver la historia y decir, el Calypso es parte de nuestra historia. Es ponerse a escuchar y ver ahora el presente que no es tan diferente, ¿Por qué pasan estas cosas en Limón? El poco enfoque que se le ha dado a esa manifestación del Calypso. Nos preguntamos como generación si tiene sentido ir por esta senda. Como población costarricense consumir más cultura local”. (Ramón Morales, antropólogo, músico de la banda de Calypso, Leche de Coco, enlace en Chantuelle Beat).

A la búsqueda de la música popular costarricense

El caso de Costa Rica resulta interesante ya que es uno de los pocos estados en los que su élite ha debatido en forma explícita cuál sería la música popular nacional asociada a la identidad costarricense. A tales efectos, en el año 1927 se lleva a cabo una discusión organizada por la Secretaría de Educación Pública

“y un año después el secretario de Educación Pública envió una comisión de músicos a Guanacaste... la idea discutida en la reunión de 1927, de encontrar un ritmo nacional, y la sugerencia de Julio Fonseca de que este podía ser el típico 6/8 de la música guanacasteca, pareciera haber servido para que esa búsqueda fuera dirigida a esa región” (Vargas Cullel, 2004: 237).

Es interesante notar que en aquellas discusiones no sólo no tiene peso la música del Caribe, sino que su existencia ni siquiera es tenida en cuenta. Contrariamente, se asocia a esta el ritmo de las marimbas y se toma por tal el Punto Guanacasteco, cuya polirritmia en 3/4 y 6/8 remite a algunas danzas de origen europeo como la Polca, de donde tiene una inevitable influencia a la que luego se han ido sumando instrumentos autóctonos como la marimba o el quijongo.

Esta música se ha asociado a los pueblos de pescadores y tradicionales de la costa pacífica y, de algún modo, si bien en un principio su idea era alejarse del jazz “negro” norteamericano (ib. 236), al igual que sucedió con el criollismo en Argentina, le sirvió a las élites del Valle Central para diferenciarse aún más de los sectores caribeños, básicamente afrodescendientes. Es decir,

“en una nación que básicamente exaltaba la homogeneidad racial caucásica (ib. 248)”

En relación a aquel género, se construyó la idea “pura” del pescador para organizar, de ese modo, una imagen “blanca”, hegemónica que, de alguna manera, le fuera funcional a las élites, alejándolas de los sectores negros del Caribe. Como menciona Barth, toda identidad precisa de un límite ante el cual definirse,

“las distinciones étnicas categoriales no dependen de una ausencia de movilidad, contacto o información; antes bien, implican procesos sociales de exclusión e incorporación por los cuales son conservadas categorías discretas a pesar de los cambios de participación afiliación en el curso de las historias individuales” (Barth, 1969:10)

Hasta los años ochenta, el límite que posibilitaba la constitución “identitaria” costarricense estaba dado por la región afrodescendiente.

“La música guanacasteca es la que de niños nos ponen en la escuela y nos dicen que eso es folclor, entonces hay un ligamen muy poderoso, porque... la música liga las emociones con los recuerdos...” (Nacho Duarte, músico de Rombos, Chantuelle Beat).

Fredrik Barth refiere que las divisiones étnicas no dependen de la “ausencia de información”, sino precisamente de lo contrario. Cuando le pregunté a Duarte la causa por la que creía que se produjo esta exclusión, él respondió:

“lo que ocurre acá es que con el acceso al internet, nos empezamos a dar cuenta muchísimo más rápido de todo, entonces es más fácil aceptar que aquí en Costa Rica existe la música a base de todo lo afro... Al haber mucha más información, se puede aceptar que hay mucha música que no se le estaba dando, y por supuesto, a partir de esa aceptación viene mucha más apertura”. (Nacho Duarte, Chantuelle Beat)

Sus palabras dejan visibilizar esta lógica que intenta suturar la pérdida, esta “falta informativa” a la que hace referencia Barth, dejando por el camino a una minoría cuando se trata más bien de lo contrario, un mecanismo a través del cual la misma “información” es la que produce la exclusión.

Sin embargo, no es solamente el Estado quien “decide” la lógica identitaria, sino también la influencia de los imaginarios hegemónicos relacionados a “occidente” y su industria cultural.

“La última encuesta señalaba que sólo el 25 por ciento de la música que se consume, es música nacional. ¿Qué es lo que nos atrapa? La producción, lo audiovisual, etc”.(Ramón Morales, integrante de Leche de coco).

Durante mucho tiempo existieron teorías conspirativas como la de Armand Mattelard, a través de las que se pensaba en instituciones como el Pentágono, rompiéndose la cabeza para desarrollar personajes como el “Pato Donald” con el objeto de generar los imaginarios acordes a la lógica de los países centrales y así dominar a los países “periféricos” o “tercermundistas”. Sin embargo, como expresa Ignacio Ramonet, gran parte del triunfo de estos imaginarios hegemónicos están dados por una industria cultural que ha sabido

desarrollar sus “creaciones culturales”, situándolas en el mismo estatus de cualquier mercancía, haciendo lobby por eliminar barreras, con el objeto de dejarlas libradas a la ley del mercado.

“Porque en materia audiovisual, la ley del mercado significa siempre más películas estadounidenses y, en consecuencia, la creación de un imaginario colectivo europeo en el que las únicas referencias culturales provienen del otro lado del Atlántico”
(Ramonet, 1998: 157)

Esto no sólo ha generado imaginarios acordes a la lógica “occidentalista”, un “nosotros” pseudoeuropeo, sino a la vez una industria cultural con una lógica económica cuyo flujo corre desde el sur hacia el norte.

Como menciona uno de los informantes de Monestel en “Ritmo, Canción e identidad”,

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

No creo que vuelva a ser lo que era antes, tendrá que buscar otras formas de evolucionar. Además las prácticas actuales de consumo de música van hacia tener equipos de reproducción de discos y no de consumir música en vivo dentro de la

comunidad, eso ha afectado el calypso en su relación original con la comunidad"

(2003: 45).

En este sentido se pone en juego constantemente una tensión entre dos lógicas que parecieran contrapuestas en cuanto a la formación identitaria, entre la industria cultural que, de alguna manera, va a afectar a las mismas representaciones que tienen los principales consumidores del género y las demandas de la UNESCO cuya influencia va a ser decisiva sobre las transformaciones culturales en Costa Rica y varios países latinoamericanos.

Patrimonio inmaterial...

A finales de la década de los setenta cobra importancia el multiculturalismo y a través de la ONU se emite una especie de documento que busca rescatar los patrimonios inmateriales. García Canclini en *Culturas Híbridas* resume algunos de los puntos principales de este documento:

- “El folclor está constituido por un conjunto de bienes y formas culturales tradicionales, principalmente de carácter oral y local, siempre inalterables. Los cambios son atribuidos a agentes externos, por lo cual se recomienda aleccionar a los funcionarios y a los especialistas para que no desvirtúen el folclor y sepan cuáles son las tradiciones que no hay ninguna razón para cambiar.
- “El folclor, entendido de esta manera, constituye lo esencial de la identidad y el patrimonio cultural de cada país.
- “El progreso y los medios modernos de comunicación, al acelerar el proceso final de la desaparición del folclor, desintegran el folclor y hacen perder su identidad a los pueblos americanos. (García Canclini, 1990: 199)”.

Es evidente el carácter esencialista que demuestra este documento respecto a la concepción identitaria. La “cultura”, ligada a la identidad, sería un fenómeno inmutable semejante al que proponían los “románticos” del siglo XIX, sólo posible de encontrar cuando se logran eliminar las capas de “contaminación” producidas por el resto de las prácticas, incluidos medios de comunicación.

No resulta extraño que por esos mismos años comenzara al auge del Calypso en el Valle Central.

“El antecedente a este cambio debe buscarse en el grupo Combo Alegre (calypso limonense) que a finales de los años setenta, logró un espacio permanente de presentación en San José, Este grupo estaba compuesto por músicos reconocidos en Limón y fueron contratados de manera permanente para tocar todos los jueves en el restaurante capitalino Los Lechones. Presentado como algo exótico para turistas, este grupo abrió un espacio para que otros músicos de la costa caribeña se trasladaran a San José y se dedicaran a tocar en las calles, parques y bares de la capital y encontrar otras formas de subsistencia fuera de la provincia caribeña. Este fenómeno continúa hasta la actualidad y es fácilmente observable en el ambiente urbano de las ciudades del Valle Central. (Monestel, 2003: 68)”.

Resultan interesantes las palabras de Monestel ya que por un lado, nos indica la cercanía de las fechas de ambos fenómenos, y por otro este carácter “exótico” con que se vivencia por parte del público esta práctica.

Esta declaración de la ONU tuvo una gran influencia en muchos países latinoamericanos y, ya sea como causa o como consecuencia, se encontró asociado a un turismo en ascenso que buscaba un acercamiento a lo “exótico”, haciendo que los géneros afrodescendientes cobraran cierto reconocimiento.

“...la industria del turismo multinacional en el Tercer Mundo, es un índice de cómo la metrópoli puede invadir las sociedades de la etapa ‘preterciaria’ con el pretexto de reencontrar en ellas un ‘paraíso perdido’” (Mattelart, 1974: 120)

De este modo, no resulta casual cierta emergencia del Calypso durante los ochenta y que, más adelante, comenzaran a organizarse toda la clase de festivales mencionados⁴, ya que el género podría asociarse fácilmente con esta idea de “paraíso perdido”, y para muchos turistas puede representar una especie de reencuentro con la “naturaleza” respecto de las relaciones humanas. Posiblemente esta sea otra de las razones por las que el gobierno haya decidido promover el género y asociarlo a la imagen de esa nación.

Sin embargo, como se menciona en la Encuesta Nacional de Cultura del 2016, el 75 % de los costarricenses sigue consumiendo géneros musicales ajenos a la producción de la nación, tanto caribeñas como serranas y Guanacastecas. Si bien desde entonces han surgido varias agrupaciones en San José que retoman el género, lejos se está de producir un mercado y una audiencia masiva.

⁴ El Festival Internacional de Calypso que ocurre en Cahuita todos los años entre el mes de julio y agosto, ya va por su sexta edición (2019). Es organizado por la Asociación para el Desarrollo de Cahuita, cuyo director es Danny Williams, el líder de la banda Kawe Calypso, protagonista de Chantuelle Beat. El evento está destacado en sitios destinados a turistas como VisitCostaRica.com

Al mismo tiempo, esto nos sume en cierta contradicción a la hora de establecer un análisis de tipo materialista o estructural con respecto al surgimiento de proyectos como el de *Chantuelle Beat* y agrupaciones de Calypso (*Son Calipso, Samba preta, Las chicharras, Mariangel, Carol y Carlin, Mike josef, Calipsong, Junior y su Calipso, Leche de Coco, etc.*), teniendo en cuenta básicamente un sistema de producción que precisa de estos discursos para reproducirse o, uno de tipo “idealista” que asuma que estos surgen como un modo de reconocimiento a estos sectores anteriormente marginados.

“La ideología es una representación de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia” (Althusser, 1975: 45)

Como diría Bourdieu, la tarea del investigador es establecer el “*informe de los informes*” (1990) o sea, tener en cuenta la “subjetividad” de los informantes pero no dejar de analizar la ideología y el contexto histórico en el que sus palabras se encuentran insertas. En este sentido, volvemos a la interpretación que hace García Canclini en *Culturas Híbridas*, separando los intereses de un Estado que precisa de estos discursos para legitimarse y la práctica de estos intérpretes cuya lógica lejos se encuentra de cristalizarse y, a diferencia del documento de la UNESCO, más vivo está cuando más en movimiento.

En el año 2018 el proyecto *Chantuelle Beat* ha logrado una “Beca Taller” proporcionada por el gobierno costarricense en cuyos estatutos IV y V mencionan lo siguiente:

“IV -Que en vista que el presente siglo trae nuevos retos que obligan a las instituciones públicas a replantear sus contenidos al amparo del paradigma de los Derechos Humanos, el Ministerio de Cultura y Juventud ha fortalecido en su labor cotidiana, nuevos temas relacionados con la Convención de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de las

Naciones Unidas, así como con la Política Nacional de Derechos Culturales, dictada mediante Decreto Ejecutivo No. 38120 C del 17 de diciembre de 2013 y publicada en el Diario Oficial La Gaceta No. 6 del 9 de enero de 2014.

V.- Que en razón de lo anterior y atendiendo la variación en las necesidades socio culturales del país, la Dirección de Cultura de esta Cartera Ministerial impulsa una serie de iniciativas con la intención de vincular las actividades artístico -culturales con poblaciones específicas y con la integración más consistente de las expresiones del patrimonio cultural y las comunidades, que obligan a reformar integralmente el reglamento de becas- taller vigente, a efecto de afirmar este Fondo como un mecanismo de apoyo a proyectos de marcado interés sociocultural”.

En razón de esto, se pone nuevamente en juego la tensión. Existe una línea que baja desde una institución internacional como la UNESCO (con las mejores intenciones, podríamos afirmar) y afecta al gobierno costarricense y de la cual toma partido Rombos para presentar su proyecto Chantuelle Beat. Por un lado los protagonistas del proyecto manifiestan su interés en preservar la esencia del calypso como patrimonio inmaterial y por el otro quieren que la librería de sonidos sirva para ser utilizada por Djs y músicos de electrónica o de otro géneros. El interés de los agentes que componen el grupo parece haberse profundizado cuando iniciaron el proceso, motivados por su anterior involucramiento en otro proyecto también de preservación de sonidos ancestrales. Con lo cual su encuentro con el género, según sus declaraciones, construyen un sentido común que llama a rescatar “las prácticas originarias”, combinado con la lógica de industria cultural musical de “lo novedoso” y el interés que la fusión genera. Por ello, si bien pone en juego cierta visibilización o capital cultural, y más allá de los intentos por la misma agrupación Rombos de proyectar las

ganancias hacia los calypsonians⁵ en términos estrictamente materiales, este capital es aprovechado por los mismos sectores centrales, no tanto por “las comunidades” que se suponen beneficiarias y como a éstas les gustaría.

Álvaro nos comentó que “Compartimos la librería con un grupo selecto de productores y DJ’s latinoamericanos con el fin de crear un compilado de canciones producidas con los sonidos de Calypso, y para también evaluar el uso del sample pack por productores de diferentes géneros musicales.

Recibimos respuesta positiva de muchos productores interesados en usar el sample pack y participar en el compilado⁶.”

De todos modos, Dany Williams, de Kawe Calypso, expone claramente su visión de desigualdad.

“Antes nadie le daba valor al Calypso, nos veían como a cinco pelagatos tocando en la calle, le daban valor a la música de Guanacaste, por la marimba, a la cumbia que es colombiana... , sin embargo, en algún momento el Calypso llegó a la

5 Los integrantes de Chantuelle Beat manifestaron que están en proceso de extender el proyecto en fases. La próxima fase en la que están trabajando consiste en la preparación de un compilado de canciones de música electrónica fusionada con calypso, producidas por colegas en Latinoamérica con el uso de estos sonidos del banco. Las intenciones del grupo consisten en subir dichas canciones a plataformas digitales para que los usuarios las escuchen y que la recaudación monetizada se destine a la comunidad de calypsonians de Cahuita, organizados y reunidos en la Asociación de Desarrollo de Cahuita.

6 Los artistas participantes de esta nueva fase del proyecto, que ha estado postergada en su etapa de lanzamiento al público debido al COVID 19, son Simón Mejía (Bomba Estereo - Colombia), Richi Tunacola (Ableton CT - Chile), Algodón Egipcio (Venezuela-USA), Juan Cifuentes / Ecuadorian Grooves (Ableton CT - Ecuador), Alonso Boniche (Alemania), Jiony (México), German Rojas (Ableton CT - Colombia), Rombos (Costa Rica), Nochi (Costa Rica), entre otros.

universidad, a la UNA (Universidad Nacional Autónoma), y ahí comenzó a cobrar importancia y esparcirse al resto del país...

Si bien ahora recibimos algún apoyo, éstos no son permanentes. Hace tiempo que queremos montar una escuela de Calypso con apoyo del Ministerio de Cultura pero no podemos hacerlo”⁷

Sus palabras ponen de manifiesto esta circulación desde el centro a la periferia, que recae en los grupos que retoman el Calypso desde San José, o la importancia que las universidades le pueden dar, pero nunca se los toma en forma “autónoma”, siendo el Estado –desde el Valle Central- el que, de alguna forma, administra la “autenticidad” de sus propias prácticas. De algún modo pareciera que al interior de la nación se reproduce la lógica norte-sur descrita por Ramonet en la que el “sur” –en este caso el Caribe negro- nunca es sujeto de sentido.

Efecto museo

Según Dany Williams, fue precisamente la marginalidad en la que se mantuvo a la región afrodescendiente la que mantuvo vivo al género.

“Por mucho tiempo no le interesamos a nadie, sin embargo, nosotros seguíamos acá, juntándonos, tocando... posiblemente nuestra música no se hubiera mantenido así de haberse mezclado con otras...”

Por momentos observamos una fuerte negación de los sectores afrodescendientes y sus prácticas y por otros una exaltación y esto puede llevar a la tentación esencialista de la antropología anterior a Barth y las concepciones de “aislamiento” y “contaminación”, y –

⁷ Entrevista personal

como advierte Wade (ib)- esto puede llevar a ciertos maniqueísmos. Sin embargo, los movimientos históricos son algo más complejos y las lógicas nunca son tan definidas sino que se fusionan de acuerdo a los contextos, sus necesidades y las contingencias.

De todos modos, este trabajo no está orientado a investigar la “pureza” del género, -la tesis es, más bien, opuesta-, aunque nos interesan estos tópicos como parte de un discurso social que alimenta los imaginarios al respecto. Y la relación que guardan las palabras entre la “marginalidad” del género y cómo, ello lo mantuvo vivo, no deja de ser interesante. Sin embargo, una cosa es la marginalidad y otra el aislamiento, es decir, al igual que el tango en sus inicios en Buenos Aires, creció como un género marginal, posiblemente gracias a que los sectores foráneos –en un momento en que estaban siendo expulsados-, se recluyeron en sus propias prácticas (Gallego, 2003), algo similar pudo haber sucedido con el Calypso; y posiblemente la necesidad de los afrodescendientes de mantener sus raíces, su historia haya sido lo que mantuvo al género vivo. Pero no a causa del “aislamiento”, sino precisamente por lo contrario.

Cuando observamos, según trabajos como el de Monestel (ib), que el Calypso costarricense recibió mucha influencia de otros ritmos de la región caribeña, y no solo modificó su modo de interpretación como su instrumentación.

Si bien el origen del Calypso radica en Martinica y Trinidad y Tobago, en el Caribe costarricense se fusiona con otros géneros, y no sólo cambia su modo de interpretación cuanto la instrumentación. Lo que resulta innegable es que pasaron más de ochenta años y en Cahuita y Limón, el Calypso sigue vivo, mostrando su dinamismo y su modo de

adaptación. Existen muchas orquestas que lo interpretan y le ponen su propia estampa⁸. Como sucede en gran parte de los países latinoamericanos, esto ha proyectado una identidad “caribeña” ignorada por las élites y sus gobiernos, hasta la década del 80 con el auge del multiculturalismo cuando según palabras del antropólogo inglés Peter Wade,

“...las formas sincréticas originadas en las clases populares se filtran gradualmente en forma ascendente adquiriendo una mayor sofisticación musical y llegando a ser disfrutadas por las clases altas, logrando inclusive el reconocimiento como música nacional” (2002; 10).

Este no es un hecho aislado, si rastreamos en la región observamos que sucede con el tango (Gallego, 2006), con los géneros caribeños en Colombia (Wade, 2002), con el pasillo ecuatoriano (Wong, 2001), los géneros tradicionales en Cuba (Laymarie, 2012), incluso con parte del folclore argentino y se fortalece aún más con las diferentes declaraciones referidas al patrimonio inmaterial de la UNESCO lo que produjo un movimiento de la mirada hacia otras regiones y el reconocimiento por parte del Estado del Calypso como un género vital respecto a la composición identitaria de la nación.

Según Danny Williams,

“llegado un momento por los 80, el calypso prácticamente estaba llegando a su fin, ¿verdad? Y tuvimos un profesor, Manuel Monestel que tuvo estas grandes ganas de darle al calypso y se volvió a renacer y hoy en día estamos un poco arriba”

⁸ Cantoamérica, Son Calypso, New Revelation, Calypso Jam, Calypso UNA, Cocotea Calypso, Las chicharras, Bocas Sound Calypso, Caribbean Calypso, Leche de Coco, Johnny Dixon y su Calypso Show, Shanty Calypso, Rice and Beans Calypso, Good Friends).

Si bien, por un lado, esto ha generado transformaciones positivas en cuanto a su visibilización hasta ese momento “marginal” (incluida su población), también desde el Estado produjo un efecto adverso, es decir, cierta cristalización.

“Desde el Valle Central se tiende a congelar el Calypso. Pero el Calypso está ahí, está vivo, no es una cosa estática”. (Ramón Morales, Leche de Coco, Chantuelle Beat).

“Se pretende dejar el Calypso como se tocó hace sesenta años, sin embargo, el Calypso está vivo, y eso hace que cambie, sin perder la “esencia”, pero cambia... Quizá sea el precio que hay que pagar por la ayuda que se supone dan, la posibilidad de grabaciones como este proyecto, etc., pero a la vez es una forma de invasión...”. (Ramón Morales, Leche de Coco, Chantuelle Beat)

Desde que se declaró el Calypso como patrimonio intangible, el Estado ha fijado ciertos patrones que determinan y definen los subsidios a entregar. Como observamos anteriormente respecto a la declaración de la UNESCO, no resulta extraño que ello haya generado un efecto museo (Ochoa, 2003) que genera una tensión entre el Calypso y lo que se espera de él.

“Hablando con estudiosos del calypso, todos coinciden en que tiene una fuerza muy grande que no permite que se petrifique, pero también hay fuerzas desde el Ministerio que desde la mejor intención han buscado definir la identidad del calypso, lo que es un calypso y lo que no lo es. Eso le ha hecho daño, porque

muchas veces hay música que se fusiona, y que dicen que no es calypso”. (Ramón Morales, Chantuelle Beat).

Esto nos hace pensar a la vez, los riesgos que tiene objetivar las prácticas relacionadas a minorías. Peter Wade alerta respecto al peligro del “rescate” de los regionalismos como una forma indirecta de establecer comparaciones que culminen en prácticas discriminatorias,

“Los significados nacionales...se definen en relación tanto con las de otras naciones como con formas de la misma nación que son vistas como inferiores” (ib: 11) .

Es decir, estas prácticas se exotizan y sus representantes nunca terminan de adquirir el mismo “status” social que las élites centrales, más bien se produce un fenómeno de “blanqueamiento”, apartándolas de sus productores, cuando no sexualizándolas.

“Las conexiones entre música, danza, cuerpo y sexualidad hacen de la música un mediador poderoso y sugestivo de las diferencias ubicadas en la topografía cultural sexualizada de la nación” (Wade, ib: 46).

Es en este marco que encuentran sentido las palabras de Morales al afirmar este temor a la cristalización del género.

Lo significativo en este caso es que en el proyecto Chantuelle Beat observamos un doble movimiento; por un lado refiere a un profundo respeto a los orígenes del Calypso y a sus creadores, y por otro, una gran irreverencia al fusionarla con un género contemporáneo como es la música electrónica.

Calypsonian; lo local y lo global. Textos profanos y legitimación

*Lo popular sólo existe
a partir del gesto que lo suprime*
Michael DeCerteau

El abordaje de lo popular siempre resulta problemático, mayormente cuando se constituye a partir de los discursos que se tienen sobre las prácticas que lo componen.

“Lo popular es en esta historia lo excluido, los que no tienen patrimonio o que no logran que sea reconocido y conservado: los artesanos que no llegan a ser artistas, a individualizarse, ni participar en el mercado de bienes simbólicos “legítimos”: los espectadores de los medios masivos que quedan fuera de las universidades y los museos: incapaces de leer y mirar la alta cultura porque desconocen la historia de los saberes y los estilos (García Canclini, 1990: 191)”.

Chantuelle Beat nos presenta un abordaje complejo ya que podríamos mencionarlo como característico, al intentar fusionarse con ritmos que escapan a estas categorizaciones criticadas por García Canclini y cualquier intento de cristalización esencialista. Sin

embargo, esto no nos aleja de la posibilidad de que este no sea un producto más de las necesidades del mercado, algo que tanto García Canclini como Aníbal Ford contemplan a la hora de asumir el desarrollo identitario; las nuevas prácticas, el desarrollo local como global, los medios de comunicación y las nuevas tecnologías, hacen al fenómeno y a la cultura.

“A nuestra generación nos toca algo más accesible, el internet, accedemos a bancos históricos, la decisión de Leche de coco de mantener la campana”. (Ramón Morales, Leche de coco).

Si nos abstuviéramos a la declaración de la ONU, ¿qué deberíamos pensar de estas nuevas expresiones que rescatan y a la vez se apropian de este género que, en parte, utilizan las “redes sociales”? ¿Deberíamos descartarlos por estar contaminados por las nuevas tecnologías?

“Es claro que el desarrollo de los medios, está produciendo complejas transformaciones en la cultura, las formas de percepción, los sistemas de construcción de sentido. O, por su extensión y globalización o por su peso en la construcción del mensaje. En el futuro, tal vez, por su desarrollo interactivo”. (Ford, 1994: 35)

Si, como dice Aníbal Ford, no englobamos la cultura en un fenómeno mayor a las “tradiciones” estrictamente orales, corremos el riesgo de caer en un discurso elitista.

El Calypso en Costa Rica siempre estuvo ligado a una región afrodescendiente, fueron años de historia en los que este género actuó como un legado de generación en generación, retomando historias remotas, incluso de la época de la esclavitud. Si bien ello generó cierto

rechazo o apartamiento del género por parte del Valle Central costarricense a causa de la identificación con sectores que fueron marginados de los imaginarios legítimos costarricenses, la misma identificación produjo que quienes quisieran acercarse para interpretarlo, producirlo, etc., se sintieran deslegitimados.

“A nosotros en Leche de Coco nos ha tocado, que hicimos un primer disco que fue una recopilación de calypsos antiguos como para explorar ese sonido, para saber cómo interpretarlo, y alguna gente dijo: “ellos están emulando el calypso”, pero no hay un reconocimiento o un derecho, y no hay una invitación a utilizarlo y a crearlo. Los viejos siempre están encima criticando”. (Ramón Morales, Chantuelle Beat)

“Yo no voy a hacer un grupo de calypso, yo no voy a decir que soy un calypsonian, tal vez podría contar mis desgracias como blanco citadino, pero no tiene comparación con toda la historia afrocaribeña de ciento de años” (Álvaro Díaz, Chantuelle Beat)

“No sé si tenía las herramientas necesarias, aún no sé si las tengo, yo tengo mucho respeto por calypsonians como Dany (Williams), Gavitt...” (Charly Fariseo, Chantuelle Beat)

“Hay muchos músicos que están haciendo calypso para vivir de la música, porque es una música con la que se lucra bien, pero no tienen ni la menor idea de lo que es ser un calypsonian y lo que es componer letras de calypso y el feeling que tiene el calypso.” (Ramón Morales, Chantuelle Beat).

Y marca una diferencia que resulta muy interesante y a la vez muy útil para comprender el contexto de producción. Como menciona Geertz (1987) la cultura se compone de diferentes capas de sentido, lo que un etnógrafo hace es tratar de desentrañarlas intentando llegar a conocer lo que significa “actuar como un nativo”, algo a lo que el antropólogo nunca accede. En el relato de los integrantes de Chantuelle Beat encontramos algo similar, más allá de que hayan decidido reinterpretar el Calypso, el acercamiento hacia la cultura del Calypso, los ubica en un lugar ajeno, similar al del etnógrafo descrito por Geertz, y su acercamiento nunca termina de romper esta distancia.

“Lo que en realidad encara el etnógrafo (salvo cuando está entregado a la más automática de las rutinas que es la recolección de datos) es una multiplicidad de estructuras conceptuales complejas, muchas de las cuales están superpuestas o enlazadas entre sí, estructuras que son al mismo tiempo extrañas, irregulares, no explícitas, y a las cuales el etnógrafo debe ingeniarse de alguna manera, para captarlas primero y para explicarlas después. Y esto ocurre hasta en los niveles de trabajo más vulgares y rutinarios de su actividad: entrevistar a informantes, observar ritos, elicitar términos de parentesco, establecer límites de propiedad, hacer censo de casas... escribir su diario. Hacer etnografía es como tratar de leer (en el sentido de "interpretar un texto") un manuscrito extranjero, borroso, plagado de elipsis, de incoherencias, de sospechosas enmiendas y de comentarios tendenciosos y además escrito, no en las grafías convencionales de representación sonora, sino en ejemplos volátiles de conducta modelada” (Geertz, 1987: 24).

Resulta interesante, por lo tanto, comparar lo que hacen los del grupo Rombos en su proyecto Chantuelle Beat -y tantas otras bandas que retoman géneros ancestrales como el

Calypso- como Leche de Coco de Ramón Morales, al trabajo del antropólogo, que intenta desentrañar esa “urdimbre”, ese “tejido semiótico”.

“En suma, los escritos antropológicos son ellos mismos interpretaciones y por añadidura interpretaciones de segundo y tercer orden. (Por definición, sólo un "nativo" hace interpretaciones de primer orden: se trata de su cultura.). De manera que son ficciones; ficciones en el sentido de que son algo "hecho", algo "formado", "compuesto" —que es la significación de fictio—, no necesariamente falsas o inefectivas o meros experimentos mentales de "como si" (28).

“yo tampoco, comprendo muy bien por qué hago calypso, pero es algo que tiene que ver con mi abuela; está en mi sangre”.

(Ramón Morales, Leche de Coco, participante de Chantuelle Beat)

“...una cosa es ser un calypsero y otra un calypsonian. Yo no soy un calypsonian, a lo sumo tengo un grupo con el que hacemos Calypso. Ser un calipsonian es otra cosa, para eso hay un contexto, que tener una historia...” (Ramón Morales, Leche de Coco).

“El calypsonian es el que tiene todos esos ancestros y todo ese bagaje cultural y que interpreta y que puede contarnos su realidad (...) El calypsero es el que interpreta. Ramón (Morales) tiene su grupo de Calypso que tiene mucho bagaje, su familia es de Limón y demás, pero yo todavía lo siento un poco alejado en cuanto al contexto en la creación” (Álvaro Díaz).

“yo soy un calypsonian empírico, de feeling y aprenderlo a lo natural.(...)como me dijo un calao trinitario, que no es cualquiera que pueda ser compositor, calypsonian, o cantautor” (Danny Williams, Kawe Calypso)

Ya mencionamos la carga que tiene el calypsonian en la cultura del Calypso, una historia ligada al Chantuelle, en Trinidad y Tobago, en Martinica, ligada al lamento de los esclavos. En los países donde existe una herencia negra viva, la cuestión de la raza genera una carga muy pesada. *“Una cosa es tocar Calypso y otra es ser un calypsonian...”* refiere Dany Williams.

Sin embargo, esto que se vislumbra como un antagonismo, muchas veces forma parte de las dos caras de una misma moneda. Como expresamos anteriormente citando a Wade, en una de sus dimensiones, el regionalismo precisa de las minorías para generar consensos e identificaciones funcionales a su liderazgo: en ello radica el exotismo. En definitiva, los tropos (1994) funcionan como un antagonismo que permite la dominación, es decir, estos tropos ligados a la corporalidad y al sentimentalismo -a los que se liga comúnmente a América Latina en términos geopolíticos y a las razas consideradas inferiores como negros y latinos-, es la causa de que existe una “razón” que debe guiar aquellos cuerpos. Estos antagonismos funcionan del mismo modo al interior de los estados. En este sentido no resulta extraña esta veneración al Calypso por parte de algunos grupos, paradójicamente centrales.

“Todos tuvimos una banda de rock en la escuela, después produjimos música electrónica” (Nacho Duarte, Rombos, Chantuelle Beat).

“Yo crecí con una cultura norteamericana de música o europea, por dicha he tenido la oportunidad de educarme en lo que es más propio, pero con mucho respeto... “
(Álvaro Díaz, Rombos, Chantuelle Beat)

“Nunca crecimos escuchando esto y esa incorporación se ha producido hace pocos años. Surgió la posibilidad de hacer esto con calypso y fue cuándo me pregunté, realmente cuánto sé del Calypso y caí en la cuenta de que realmente sé muy poco.
¿Qué está pasando, verdad? (Charly Fariseo, Rombos, Chantuelle Beat)

Los miembros de Chantuelle Beat no tenían tantas trabas a la hora de tocar rock o música electrónica, de alguna manera, ellos se sienten más legitimados para tocar rock o música electrónica que de crear música con Calypso.

De la misma forma que las “mayorías” o “minorías”, sabemos que en Ciencias Sociales, la “cercanía” o “lejanía”, no tiene tanto que ver con una cuestión numérica o con la distancia en kilómetros cuanto con representaciones e imaginarios en términos simbólicos. Lo que en términos “reales” queda lejos, en términos simbólicos puede resultar cercano y viceversa. Esto ocurre con infinidad de géneros musicales.

Hoy el tango se encuentra completamente asociado a los imaginarios nacionales argentinos, sin embargo, ¿qué porcentaje de argentinos realmente lo escucha, baila y/o interpreta? Escuchamos en radio y televisión, leemos artículos, incluso escuchamos a ministros de cultura hablar del tango como el género nacional, como el producto de la identidad argentina, sin embargo, podemos preguntarnos: ¿el tango es un género común a toda la nación o es un género porteño impuesto como imaginario al resto de la nación? ¿Quién define “lo propio” respecto del mismo?

Esto nos obliga a repensar los conceptos de lo nacional y lo popular acuñados por Antonio Gramsci respecto a la literatura en Italia (Gallego, 2006: 6).

Lo mismo vale para el Calypso en Costa Rica, a pesar de estar a la misma distancia en kilómetros, la región caribeña era mucho más lejana que la región del Pacífico y esto, como venimos observando, tiene relación con el racismo.

“Cuando se habla de raza se pretende avalar una clasificación de grupos humanos, basada en presuntas diferencias, que establece desigualdades que implican relaciones de inferioridad y de superioridad. La apelación a raza indica diferencias y cualidades que pueden ser imaginarias –pero no por ello carentes de eficacia...”
(Margulis, 1999: 42).

Refiriéndose a la diferencia e inequidad en interés y atención del Estado costarricense respecto al Día Nacional del Calypso en contraposición con la Anexión a Guanacaste, fecha en que se festeja con marimbas y feriado nacional, Danny Williams comentó que si bien están tomando más medidas aún falta porque,

“lo siguen viendo como una música afro, digo afro en el sentido liviano, lo siguen viendo como una música de negros.”

Sin embargo, hace algunos años que el Estado ha decidido hacer que el Calypso forme parte de los imaginarios nacionales, pero ¿en qué medida esto es suficiente para que ello ocurra, hasta qué punto los habitantes de una nación lo hacen propio?

“Nación y tradición son recortes de la realidad, categorías para clasificar personas y espacios y por consiguiente, formas de demarcar fronteras y establecer límites. Ellas funcionan como puntos de referencia básicos en torno de los cuales se aglutinan identidades. Identidades son construcciones sociales formuladas a partir de diferencias reales o inventadas que operan como señales diacríticas... (Oliven, 1997 :129).

Según Gellner “una nación consiste en que muchos recuerden algunas cosas y olviden muchas otras” (1994: 83) y entre estos “recuerdos” e imaginarios, se encuentra su música. La pregunta que nos hacemos es, qué legitima una música por sobre otra.

“...las formas sincréticas originadas en las clases populares se filtran gradualmente en forma ascendente adquiriendo una mayor sofisticación musical y llegando a ser disfrutadas por las clases altas, logrando inclusive el reconocimiento como música nacional” (Gellner, 1993: 10).

Es decir, no resulta extraño que los estados asuman géneros subalternos, de alguna manera se los apropien, aunque no deje de ser una forma de dominación;

"Un proyecto nacionalista, más que negar o suprimir... busca reconstruir activamente una diversidad agreste" (Wade: ib: 9)

Cuando nuestros entrevistados refieren al Calypso siempre guardan esa distancia, por un lado, es asociado a la música nacional, legitimada a partir de que la UNESCO la declarara patrimonio inmaterial, revalorizada por el Estado que habilita un presupuesto y programas

culturales destinados a rescatarlo de su “ostracismo”. Por el otro lado, les resulta un elemento tan ajeno que les cuesta interpretarlo sin sentir que están violando algo sagrado.

“La música... ..sí tiene sentido (no intrínseco, pero sentido al fin), y está ligado a las articulaciones en las cuales dicha música ha participado en el pasado. La música no llega vacía, sin connotaciones previas... ..Las estructuras musicales poseen una disposición limitada para materializar ciertos sentidos y no otros (Vila, 2001: 40)”

El Calypso tiene un sentido vinculado a su trayectoria y a los relatos que se han depositado sobre éste. Es decir, al igual que ocurre con géneros como el reggae o el tango, resulta imposible escucharlo y no asociarlo a determinadas imágenes. Contrariamente, la música electrónica nace a fines de los setenta, no se encuentra asociada a ninguna nación en particular y por ahora no hay algún pueblo que la reclame como propia, sus relatos son casi anónimos, es un género vinculado a la posmodernidad en todo sentido. Su latencia es tan regular que guarda la misma lógica que la escritura manual con respecto al surgimiento de la imprenta y la máquina de escribir (Ginzburg, 1980) perdiendo toda singularidad.

De este modo, no resulta extraño que los integrantes del proyecto Chantuelle Beat resuelvan las contradicciones antes mencionadas, respecto a abordar un género con semejante trayectoria como el Calypso, logrando romper esa barrera invisible, ligada a la pertenencia, fusionándola con un género sobre el que la historia puede rescribirse sin profanar ningún texto sagrado.

“(...) entonces por eso creo que la herramienta de los sonidos se presta más para que: “ok, yo puedo hacer mi música electrónica con estos sonidos y mezclarlos, o

puedo utilizarlos para cualquier tipo de música, en realidad, y tal vez le da un poco más de valor a que se preserve esa creación, para ese contexto, pero tengo la validez de usar estos sonidos, al mismo tiempo.” (Álvaro Díaz)

“El hecho de fusionarlo con los sonidos electrónicos, siento que me permite hacer uso de eso que de otro modo no haría por una cuestión de respeto a ese contexto” (Alvaro Díaz)

“lo que queríamos era dejar algo, pero no tipo museo, que no se puede tocar o interactuar, sino dejar algo que se puede interactuar. (...) lo puedes tener en la casa y explorarlo, mezclarlo con otros medios de comunicación” (Nacho Duarte, Chantuelle Beat)

“La música como expresión artística y de comunicación en los últimos años ha demostrado que la fusión o mezclar cosas similares o a veces muy diferentes resultados muy atractivos (...)ya se han hecho varias exploraciones sonoras de esta manera, entonces nosotros lo que quisimos fue tropicalizar un poco por medio de nuestras herramientas y por medio de la música que nos gusta” (Duarte)

Performance, sonidos ancestrales y música electrónica

*El mundo cambia
¿por qué el artista debería fijarse por tarea
la de acompañar ese cambio y, a fortiori, suscitarlo?
¿No es igualmente legítimo, igualmente noble,
rechazar ese cambio?
O, como lo dice Max Piccard
¿ “no es posible vivir plenamente una época oponiéndose a ella”?*
John Cage

El concepto de performance tiene varias acepciones. Por un lado se encuentra inscripto en la escuela de Chicago con autores como Erving Goffman al desarrollar el concepto de “actuación” (1997) para explicar los “rituales” que dan credibilidad a la conducta de las personas en su vida cotidiana. Por otro tenemos, quizá quién desarrollara el término, John Austin quien en sus conferencias de 1955 da forma al concepto (performance o realizativos) explicando la capacidad creadora que tiene la palabra. Sin embargo, la importancia para él se encontraba reducida a la palabra avalada por las instituciones.

Más adelante, a esta lógica lingüística “creadora”, autoras como Butler le agregan la dimensión corporal. En el campo del arte (la que más nos interesa en este trabajo) lo performativo cobra importancia en relación al arte conceptual, con John Cage o Pancho López en América latina. Posiblemente (salvando el anacronismo) todo el arte de

vanguardia ya pudiera encajarse dentro de esta lógica. En definitiva, lo performático se encuentra atravesado por cuatro elementos principales: un fuerte cuestionamiento hacia los géneros puros, la interpelación al espectador, la obra como texto abierto y su posibilidad de reinterpretación y la “realización” en sí de la obra, no como representación de nada sino, en todo caso, como reinención; o sea, toda obra es un hecho nuevo incapaz de ser apresado.

En el campo del arte lo performático se agencia como un modo de intervención de las prácticas, un modo de cuestionamiento a la vez que se produce la obra. Esto es la base del *arte conceptual*. Si -según Laclau-, el estructuralismo se encontraba regido por la metáfora cuya lógica es la del *desplazamiento* -una sustitución equivalente de la otra-, contrariamente, el postestructuralismo, en cuya lógica encaja perfectamente el arte conceptual y el concepto de performance, se articula en relación a la catacresis, cuya lógica ya no sería la sustitución cuanto la creación a partir de la falta, o sea, de algo que se produce como fantasía pero que nunca existió.

“La catacresis en general, consiste en que un signo ya afectado a una primera idea, lo sea también a una nueva idea, la cual no tiene, o ya no tiene otra expresión literal en la lengua. Ella es, en consecuencia, todo tropo de uso forzado y necesario, todo tropo del que resulta un sentido puramente extensivo” (Laclau, 2000: 76)

Esto va a influenciar las interpretaciones etnomusicológicas que se mueven desde la lógica de la interpelación althusseriana y el posterior culturalismo, las lógicas del relato de Ricoeur hasta llegar a la performance (Frith, 2003: Vila, 2001) donde la corporalidad como “vivencia”, se torna fundamental.

“Estas significaciones se condensan en la interpretación musical, aunque esta, desde luego, no las monopoliza. En ese contexto, producen el efecto imaginario de un núcleo o esencia racial interna al actuar sobre el cuerpo por medio de los mecanismos específicos de la identificación y el reconocimiento generados en la interacción íntima del intérprete y la multitud. Esta relación recíproca sirve como estrategia y situación comunicativa ideal, aun cuando los hacedores originales de la música y sus consumidores finales estén separados en el espacio y el tiempo o divididos por las tecnologías de la producción sonora y la forma de la mercancía que su arte procuró resistir.

Y una vez que empezamos a considerar diferentes géneros musicales, podemos comenzar a documentar las diferentes maneras como la música contribuye materialmente a dar diferentes identidades a la gente y a incluirla en diferentes grupos sociales. Ya hablemos de los salones de danza finlandesa en Suecia, los pubs irlandeses en Londres o la música de películas indias en Trinidad, no sólo estamos frente a la nostalgia por los «sonidos tradicionales», no sólo ante un compromiso con canciones «diferentes», sino frente a la experiencia de modos alternativos de interacción social. Así, los valores comunitarios sólo pueden captarse como estética musical en acción (Frith, 2003: 210).

Es posible interpretar que Chantuelle Beat, como proyecto integral, queda subsumido en esta lógica. Si bien, como ya mencionamos, por parte de sus integrantes existe una reverencia y respeto hacia el “legado” del Calypso, lo que hacen desde el punto de vista de mi análisis, no es tanto respetarlo, ni siquiera seguir los parámetros básicos del género, - aunque en sus entrevistas den cuenta de aquello-, cuanto intervenirlo y vivenciarlo en tiempo presente. Así es que Kawe y su tradición dentro del calypso, se transforma en un

material -un texto sagrado en el que se funda la “autoridad” y la legitimación- a ser intervenido.

Al respecto nos comentó Ramón Morales,

“Al principio no estaba tan seguro, tan abierto a este tipo de propuesta. Yo siempre busco que los músicos se muestren a sí mismos. Por ej, como te contaba con la música de Kawe, ellos hacen su música, yo los ayudo a distribuirla. Pero de pronto una apropiación de los sonidos, ya dejaba a los creadores un poco lejanos, y los deja un poco lejanos también de lo que vaya a ocurrir con ella, con esos sonidos que ellos hicieron, porque la gente que los use va a poder alterarlos como quiera. Entonces, al principio, me daba un poco de miedo, me imagino que a ellos también, pero me sirvió para irme quitando el miedo con eso...”

A esta vivencia de lo “afro” en el material musical (Frith, Op. Cit.) se suma la lógica de la música electrónica que es básicamente un género impensable por fuera de lo performático, ya que es el movimiento de los cuerpos y el feedback con el dj que habita el mismo escenario, a partir de donde se “configura” el texto.

¿Qué marca exactamente la diferencia entre un género y otro? ¿Es posible encontrar el lugar exacto, esa barrera? Según Julio Mendívil debemos

“Concebir la música como un sistema tripartito –sonido, comportamiento y conceptos- nos lleva a entender que su significado no se encuentra solamente en las estructuras sonoras, en la música como música, sino en la actividad social y cultural mediante la cual los individuos la producen en un espacio y en un tiempo dados (Mendívil, 2016: 28).

Como ya esbozamos, el Calypso recibe una enorme influencia del mento, por momentos confundiéndose con éste, algo similar sucede con el Reggae y ni hablar con las fusiones actuales. Según las palabras de Dany Williams, lo que define al Calypso es que

“...las palabras siempre llevan humor y rima, y siempre es una historia. Una historia de algo jocoso, algo que ha pasado, alguna medicina, algún chiste, pero va acorde a esa melodía...”.

Sin embargo, si rastreamos gran parte de lo que se está haciendo actualmente, no todos los grupos de Calypso respetan esas características, mucho menos la fusión que hace Chantuelle Beat. Hay bandas que escriben en español como Leche de Coco o Calypso Changó y otras como Caribbean Calypso que introduce elementos de la música pop, para intentar llegar a un grupo más variado de público. Bandas como Good Friends que indagan en los puntos en común entre el reggae y el calypso. Cecil Dudreuil se pregunta en “Cultura(s) en el Caribe Costarricense” si estos cambios en el contexto de “una mercantilización de la cultura afrocaribeña” siguen siendo o no calypso o si son las formas de adaptación del mismo (Dudreuil, Centroamérica, 2015, 23).

En este sentido, ¿deberíamos apartarlo del género o, como diría Garfinkel, deberíamos poder aceptar esta fenomenología que sólo se constituye hacia atrás?

Según Segio Pujol (1999) la diferencia entre géneros musicales estaría dada básicamente a partir de la estructura que le otorga el baile. Ello se observa claramente en algunos géneros

del folklore argentino como la zamba o la chacarera. Sin embargo, los que no se aferran tan simplemente a una estructura de baile tienen mayores posibilidades de mutación y de algún modo están sostenidos por la “actividad social” que la produce, y la forma en que esta es nominada. Incluso van sufriendo transformaciones que a los ojos de sus “cultores” resultan imperceptibles.

Garfinkel, trasladando una interpretación fenomenológica de la sociología, define al sentido común como aquello que todos saben y que nunca se pone en cuestión (2006) y esto puede ser aplicado a la lógica de algunos géneros musicales. “*La historia de la canción, verso, rima, humor y sátira*” dice Dany Williams, al definir en términos de contenido el Calypso, sin embargo cuando le preguntamos acerca de la esencia musical, elabora respuestas ad hoc

“La “esencia” es, por ejemplo, si usted escucha alguna música de Ferguson o Sparrow, ellos traen la esencia porque el Calypso tiene su forma de ser... o sea, va con el cajón, que se llama quijongo, está el banjo y la conga, esa es la esencia del Calypso y la forma de cantar inglés creole (...) esa es la parte “esencial”. Mantener un calypso genuino, un calypso que suena a calypso. ”.

En definitiva observamos que el género culmina definiéndose en términos de la “reflexividad” (ib), o lo que Bateson denomina metacomunicación; señales que operan sobre el enunciado.

Una cuestión de “concepto”

El arte conceptual se aferra a esta definición para hacer exactamente lo contrario, interpelar las estructuras previas, es por eso que –así suene anacrónico- no es difícil relacionar el arte conceptual con el inicio de las vanguardias, ¿qué otra cosa hace Duchamp sino al instalar *La fuente* con el nombre de *Mutt*? En este caso tenemos el género del Calypso, respecto al cual se construyen relatos, una comunidad como Cahuita que lo vivencia y lo produce, instituciones como el Estado costarricense, que lo nombra y se lo apropia, de esta forma se construye su estética -su sentido- y a la vez un contenido ético, asociado a lo afro, a las minorías, a la marginación que observamos básicamente en las entrevistas a los integrantes de Chantuelle.

Sin embargo, Chantuelle Beat la fusiona con un género completamente disruptivo como es la música electrónica. En definitiva ¿qué otro género más afín con la posmodernidad en su carácter disruptivo que la música electrónica y su intencionalidad de intervenirlo todo? Melodías anteriores son “pinchadas” por un dj, y en su última época, sonidos ancestrales insertos en un contexto de producción completamente opuesto al de su creación. El proyecto Chantuelle Beat se maneja en este “sincretismo” difícil de clasificar.

“Decidimos hacer la grabación en Cahuita, debido a que los sonidos guardaran su contexto de producción” dice Charlie Fariseo en relación a la “ecología” de la grabación con Kawe en el lugar de origen, apelando a lo que él llama como una *“conciencia sonora”*.

“En la grabación aparecen incluso sonidos no deseados que elegimos mantener”.

Sin embargo, luego lanzan estos sonidos a una plataforma como *Ableton* que los reparte y permite que se ensamblen en un ambiente completamente ajeno y disímil a esta recopilación. Es en este acto de total irreverencia, de total irresponsabilidad, de pura “negación” podríamos decir, donde radica la riqueza del proyecto.

Cuando le consultamos a Ramón Morales, expresó:

“El calypso es importante para las comunidades porque es una música que habla sobre las cosas que ahí ocurren. Es un tipo de periodismo incipiente, oral. No sólo la música, sino los sonidos, el uso de los tonos graves, alegres, o tristes, también refiere a cosas que ocurren, a cosas que sienten las personas en las comunidades. Sacar unidades mínimas ya le arranca un poco esa esencia y ese significado sustancial que tiene, entonces los productos que se generen a raíz de este pack no van a ser calypso, van a ser otra cosa. Pero es muy bueno que ocurra también.”

Ocarinas

Algunos de los integrantes de Chantuelle Beat, conformaron un proyecto anterior en el que han recuperado los sonidos de las *ocarinas* (un aerófono muy común en la América precolombina) generando, a partir de samples, una librería de sonidos capaces de ser apropiados, descargándolos y disparados a través de cualquier controlador.

“En el proyecto anterior utilizábamos estos sonidos y los tornábamos en un instrumento midi, ello tenía un valor patrimonial enorme, podíamos revivir el sonido de nuestros antepasados que... ...a partir de nuestros instrumentos podemos reproducir y crear nuestras propias melodías a partir de esa textura irrepetible... ...

Hicimos contacto con Ableton y les encantó la idea, hicimos el pack y la gente los ha bajado y reutilizado para hacer música en sus discos, basándonos en esta idea fue que mantuvimos la idea para este proyecto". (Álvaro Díaz, Rombos. Chantuelle Beat.).

El proyecto actual es algo más ambicioso, ya que no se trata solamente de descubrir un sonido particular.

"En este caso no podemos hacer nota por nota porque es en el feel, en el Groove donde está la vida del Calypso, entonces ya no tenemos una librería y nos preguntamos ¿por qué no hacer una serie de loops, es decir, de fragmentos que representen ese sonido? Armar como legos, tomar pequeñas piezas, unirlas y crear nuevas cosas, pero que cada una se pueda identificar por separado..."(Charly Fariseo, Rombos, Chantuelle Beat.)

En este sentido, el proyecto Chantuelle Beat actúa, no solamente a modo de "reservorio patrimonial" de sonidos y su uso particular en esta recopilación, sino que abre la posibilidad de su reapropiación por parte de otros músicos.

"Fijamos y dividimos los loops de acuerdo al bpm, a la tonalidad o sonidos vocales, coros, que son fundamentales en el calypso. Básicamente nos preocupamos que sonara bien, y quedó súper limpio, realizando un procesamiento técnico no muy invasivo. Para que sonara todo parejo". (Charly Fariseo, Chantuelle Beat)

"Con esto abrimos la posibilidad, con la fusión, a que la gente se apropie de esto y los reutilice, esa es la gracia. Les damos los materiales, ahora ustedes pueden crear

*con esto. Para mí este era el principal objetivo". (Álvaro Díaz. Rombo. Chantuelle
Beat)*

Chantuelle Beat, como proyecto, no sólo se toma el atrevimiento de redefinir el género, al fusionarlo con los ritmos electrónicos cuanto al ponerlo como posibilidad de ser intervenido por un gran público capaz de apropiárselo.

Capital, “Autoridad” y música electrónica

Este proyecto ha recibido críticas por parte de algunos productores musicales e intérpretes de Calypso a causa de la fusión con música electrónica..

“Hay quienes nos han criticado por mezclar el género con música electrónica, nos dijeron que sacábamos el género de contexto, que no respetábamos su historia, a sus “padres”. Lo curioso es que no fueron calypsonians, ni gente de la zona del Caribe, sino algunos grupos de San José” (Charly Fariseo, Chantuelle Beat).

“algunos colegas “productores musicales” de aquí nos criticaron de apropiación cultural y demás” (Álvaro Díaz, Chantuelle Beat).

En ese sentido resulta imposible no pensar en el tradicionalismo que de alguna manera se observa en todo género, y la cuestión de la “autoridad”. Según Bourdieu, en todo campo existen agentes que intentan resguardar sus capitales con el objetivo de hacer funcionar el valor de los mismos en su provecho y así reforzar la lógica del campo.

“Los agentes sociales no son “partículas” mecánicamente arrastradas y empujadas por fuerzas externas. Son portadores de capital, y según su trayectoria y la posición que ocupan en el campo en virtud de su dotación de capital (volumen y estructura), propenden a orientarse activamente, ya sea hacia la conservación de la distribución del capital, ya sea hacia la subversión de dicha distribución” (Bourdieu, 1995: 72).

Quizá no sea tan fácilmente delimitable algo así como el campo del Calypso, por lo menos no en términos de la lógica bourdiana que tiende a analizar prácticas elitistas que se vinculan más a “lo oficial”, aunque es posible observar la manera en que funcionan los límites que se construyen en relación al mismo y cómo se rechaza a todo aquel que no se adapte a sus leyes, ya que eso sería visto como una amenaza al capital de quienes intentan erigirse como sus representantes.

En Navegaciones, Aníbal Ford analiza el relato popular clásico denominado “Debate por señas” (cuyas versiones cambian de cultura en cultura), en el que se pone en juego no solo el problema de la comunicación cuanto las relaciones de poder y la forma en que siempre existe un intento de sentar autoridad.

“Este relato también nos lleva a través de sus recursos secundarios, al tema de los ardides, las astucias, las estrategias comunicacionales, la construcción de verosímiles. Me refiero fundamentalmente a los libros inventados” (Ford, 1994: 37).

Es así que se invoca el pasado, la naturaleza, el contexto, *libros inventados*, o cualquier elemento que sea capaz de sentar una lógica objetiva (de autoridad) sobre las interacciones.

“...un campo puede definirse como una red o configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen a sus o sus ocupantes, ya sean agentes o instituciones, por su situación actual y potencial en la estructura de la distribución de las diferentes especies de poder (o de capital) –cuya posesión implica el acceso- y de paso, por sus

relaciones objetivas con las demás posiciones (dominación, subordinación, homología, etc.). (Bourdieu: ib: 64).

En La presentación de la persona en la vida cotidiana, Ervin Goffman (1997) desarrolla el concepto de idealización para analizar cómo los individuos necesitan exagerar sus fachadas a la hora de dar una “impresión de realidad” es decir, sobreactuar un rol para ganar “interés” (idem) en una situación de interacción.

“Así, cuando el individuo se presenta ante otros, su actuación tenderá a incorporar y ejemplificar los valores oficialmente acreditados de la sociedad, tanto más, en realidad, de lo que lo hace su conducta general. En la medida en que una actuación destaca los valores oficiales corrientes de la sociedad en la cual tiene lugar...”
(Goffman, 1997: 47)

Esto es retomado por Bourdieu para construir la noción de capital al interior de los campos. En este sentido, no resulta extraño, que no sean los intérpretes más “legítimos” respecto al género del Calypso quiénes van a plantear las críticas respecto a la fusión con la música electrónica (aunque la posición de Dany Williams en este sentido, por momentos sea contradictoria ya que rescata la innovación de los jóvenes pero a su vez expresa la necesidad de que, quienes tienen mayor experiencia mantengan la esencia del género “...hay grupos que quieren incursionarse y quieren cambiar la esencia. El Calypso llega un momento en que la juventud lo va a modernizar, pero alguien tiene que mantener la esencia”) sino quienes “necesitan” legitimar su rol respecto al género, y de alguna manera sería una manifestación de la propia inseguridad o parte de la lucha por el reconocimiento.

“Hay jóvenes que escuchan el calypso y en su mente piensan que el calypso es una música de viejos. Entonces hay que incursionar en otra cosa que les guste. (...) una vez me preguntaron cómo hacer que les llegue el calypso a los más jóvenes y respondí, deberíamos cambiarle el nombre a calypsotón (en referencia al reggaeton, género que les gusta)” (Williams)

A su vez, a esta lógica se le suman ciertos prejuicios que aún conlleva la música electrónica en Latinoamérica, ya que ésta ha pasado por distintas etapas desde su nacimiento en Europa y EEUU. Si bien en Europa los datos respecto a su origen de clase son variables, en Latinoamérica ha servido a algunos sectores para tomarla como un rasgo diacrítico (Barth, 1969) en oposición a las clases bajas o prácticas antagónicas a lo que puede ser “cool” o canchero. Los jóvenes en países latinoamericanos que se identifican con la música electrónica suelen

“Rechazar la música tropical -a la que consideran como banal- y las músicas populares como la cumbia, la tecnocumbia, el reggaeton, etc., a las que ven como fáciles, superficiales y comerciales. Retomando las palabras de Bourdieu (1979:566), definen un “gusto puro” y un “gusto impuro” que es rechazado, que comprende calificativos como “simple”, “sin profundidad”, “infantil” y que es ligado a lo popular. Por ejemplo, la tecnocumbia es considerada por ellos como el “gusto impuro” por excelencia, porque la palabra “tecno” fue usurpada” (Voirol, 2005: 129).

Si bien ello ha variado enormemente -las tendencias actuales en la música electrónica tienden a la fusión con lo autóctono, el folklore y los sonidos ancestrales- sin embargo, aún

existen muchos prejuicios por parte de quienes no forman parte de ese mundo. Como observamos, a ello se suma una lógica ligada a la “autoridad” respecto a los usos del género.

Los integrantes de Chantuelle Beat ven a su proyecto como parte de una movida cultural de varios otros artistas sonoros que buscaron inspiración en la música tradicional de sus tierras, entre otros referentes nombraron a Nicola Cruz, Chancha Vía Circuito, y Red Bull. Si tomamos la representación mediática respecto a estos incipientes movimientos musicales que combinan lo electrónico con lo ancestral encontraremos que remiten como origen la fusión de la cumbia con lo electrónico como la puerta que abrió a la incursión y exploración de combinación de sonidos. Se habla de

“una tendencia general en la cultura de Latinoamérica que implica “empezar a valorar qué es lo que podemos aportar nosotros al mundo y qué nos define a nivel global”, en palabras de uno de sus cultores, Uji. (Gil, 2019)

A diferencia de lo expresado por los integrantes de Chantuelle Beat, otro de los entrevistados en este artículo comenta:

“Chancha Vía Circuito, que recientemente ha publicado el disco Pino europeo junto al reconocido acordeonista de chamamé Chango Spasiuk, también describe su música como «una adaptación libre» de géneros populares que «sin querer, termina reivindicando el valor que tiene la música tradicional». Es decir, que no tienen un afán conservacionista. “ (Gil, 2019).

Los integrantes de Chantuelle Beat encontraban su rol más en la bisagra entre preservar un sonido e innovar con el mismo. Como dijo Ramón Morales:

“Descubriendo ese pack de sonidos con música electrónica se puede reinventar el sonido del Caribe. Entonces son experimentos que quedan abiertos y que pueden llegar a ocurrir cosas muy interesantes, que le gusten mucho a algunas personas y a otras no. “

“El objetivo de Chantuelle Beat era generar una exploración que nos llevara a conocer algo que estaba ahí, guardado, desde hace mucho y que tal vez no se ha explorado de una manera constructiva, para poder seguir construyendo, esto es lo clave. Uno de los objetivos era dejar algo que se pueda seguir utilizando para seguir creando,”(Nacho Duarte)

“según las opiniones de los calypsonians tradicionales es bueno que ocurra, que se ramifique, que haya gente nueva ejecutando, y que haya proyectos como Chantuelle Beat. Por eso lo autorizaron también, porque eso permite que se regenere, y también así como se va regenerando el calypso, se va regenerando la identidad costarricense que va incorporando los rasgos afrocaribeños” (Morales).

Conclusión

Respecto a las preguntas iniciales del trabajo pudimos observar varias cuestiones respecto a una identidad costarricense. Siguiendo con la lógica relacional no existe una única forma de constituirla, sin embargo, existen instituciones fundantes de las mismas que van a favorecer o no la inclusión de algunas minorías, en este caso la caribeña o afrodescendiente. Si bien el estado es la institución principal a la hora de constituir la identidad nacional, existen otras que pueden forzar estos “reconocimientos” como la Organización de las Naciones Unidas y la industria cultural. Creemos que su declaración respecto al patrimonio inmaterial ha sido fundamental a la hora de visibilizar las prácticas culturales de estas.

Ello a la vez implica ciertos riesgos, que están dados por la cristalización de las identidades al dejarlas enmarcadas en la historia, al igual que hicieron los románticos del siglo XIX, apagando el carácter vivo del género y coartando sus intentos de transformación. Como dijimos, una de las críticas que hace Antonio Gramsci respecto a las anteriores concepciones de cultura están dadas por su carácter vivo, cuando se esencializa se corre el riesgo de anular su tensión “transformadora” preservando el statu quo.

Asimismo, sabemos que no es la “identidad” costarricense lo que pusimos en análisis, ni la evolución del Calypso en general y su vinculación a la misma, sino, como se anunció en la introducción, una de tantas formas que el género es capaz de adquirir lo que puede

comprenderse como la “identidad” costarricense. En todo caso, intentaré abarcar mayores desarrollos en un trabajo posterior de maestría o alguna clase de posgrado.

Es difícil no caer en análisis acabados y/o maniqueos al respecto, ya que siempre está la tentación esencialista de asociar un género a la tierra (no la tierra como el lugar donde se construyen las prácticas comunitarias cuanto a un origen donde debe buscarse las raíces inmutables de un género como creían los románticos) y creer que toda fusión o toda proyección mediática va a contaminarlo. En este sentido, Chantuelle Beat nos resultó un caso interesante, por un lado a causa de la fusión con la música electrónica y por otro por su proyección en cuanto a las redes sociales y plataformas como Ableton de la que aún queda por profundizar el análisis.

Resulta interesante además observar los intentos por sentar autoridad respecto al género, ya que por un lado se busca la transformación y por otro la preservación de la “esencia” de un género musical asociado a una identidad afrocaribeña y declarada patrimonio cultural (dejar en el mismo lugar), en este sentido nos surgió una pregunta que no es fácil de responder: ¿cuándo un género realmente se transforma o deja de ser? En este sentido, la bibliografía más conservadora propone ciertos parámetros originarios respecto a los géneros musicales que nunca se cumplen, ya que como menciona el etnomusicólogo, Julio Mendívil éstos siempre estuvieron en constante transformación y cualquier intento de apresamiento en este sentido no es más que un momento histórico en que un grupo de poder logró hacerlo suyo. Posiblemente hayan quedado puntos a ser analizados y profundizados.

Por último, resulta interesante pensar el análisis del caso de Chantuelle Beat en relación a la fusión con la música electrónica y la forma en que esto modifica a la “esencia” del Calypso. Al respecto, no podemos dar una conclusión certera sobre si lo que se produce con Chantuelle Beat sigue siendo o no calypso. Eso pasa también con géneros como el Neotango, por ejemplo, y proyectos como el de Santaolalla, y los mencionados anteriormente como Nicolás Cruz, Chancha Vía Circuito, entre otros. De alguna forma lo que sí es certero es que ayudan a la emergencia del género al hacer que nuevas generaciones linkeen y vuelvan sobre el mismo. Algunas notas en medios de comunicación han indagado en este territorio que aún está construyéndose y cuyo horizonte final no se conoce aún.

Epílogo: O notas sobre cómo sigue el post Chantuelle Beat:

El proyecto Chantuelle Beat ramificó en diferentes proyectos nuevos. Rombos está interesado en devolver a la comunidad de calypsonians y específicamente la de Cahuita en términos económicos algo de lo que ésta brindó en términos culturales. Para ello, los integrantes de Rombos compartieron la librería de sonidos de Chantuelle Beat con "un grupo selecto de productores y DJs latinoamericanos con el fin de crear un compilado de canciones producidas con los sonidos del calypso y también para evaluar el uso del sample pack por productores de diferentes géneros musicales". Su intención es que los músicos cedan su canción y que las ganancias por escucha en plataformas digitales sean redireccionadas para colaborar con la Asociación de Desarrollo de la Comunidad de Cahuita o la Agrupación de Calypsonians. Los integrantes de Chantuelle Beat demostraron también una conciencia clara de que su proyecto alcanzaría más alcance si fuera difundido

y acogido en instituciones educativas, pero entendían que eso dependía más de una política de Estado que aún no parece ocurrir.

Bibliografía utilizada

ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz (1983). “La argentina del centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”, “Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro”. En Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia. CEAL. Buenos Aires.

ALTHUSSER, Louis (1999). *Ideología y Aparatos ideológicos de Estado*. Nueva Visión. Buenos Aires.

ANDERSON, Benedict (1983). “Introducción”, “conceptos y definiciones”. En *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. F. C. E. México;.

BARTH, Fredrik. “Introducción”, en *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización*

BOURDIEU, P (1995). *Las reglas el arte*. Ed. Anagrama. Barcelona.

BOURDIEU, P (1990). *Sociología y cultura*. Ed. Grijalbo. México.

BOURDIEU, P (1995). *Respuestas para una antropología reflexiva*. Ed. Grijalbo, México.

CRAGNOLINI, Alejandra. “Construyendo un nosotros en torno a la música”. En *Cuadernos de nación. Músicas en transición*. Ed. Ministerio de cultura. Bogotá. 2001.

DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano*. Ed. Universidad Iberoamericana. México, 1996.

FORD, Aníbal (1994). "Los medios. Tráfico y accidentes transdisciplinarios". En *Navegaciones. Comunicación, cultura, crisis*, Buenos Aires, Amorrortu.

FRITH, Simon (2003). *Cuestiones de identidad*. Paidós, Buenos Aires.

GALLEGO, Mariano (2003). "*El tango y la identidad*". En *actas del Primer Congreso Internacional: la cultura de la cultura en el MERCOSUR*. Salta.

GALLEGO, Mariano (2006). "Identidad y Hegemonía. El tango y la cumbia como constructores de la nación". En *actas de las jornadas de Antropología social*. Fac. de Filosofía. UBA.

GALLEGO, Mariano. "Tango, nación e identidad", en *Emergencia: cultura, música y política*. Ediciones del CCC. Buenos Aires. 2009.

GALLEGO, Mariano (2007). *José Guadalupe Posada: la muerte y la cultura popular mexicana*. Ed. U.B.A. F. Soc. Buenos Aires.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ed. Grijalbo. México, 1990.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Consumidores y ciudadanos*. Ed. Grijalbo. México, 1995.

GARFINKEL, H. (2006). "¿Qué es la etnometodología?". En *Estudios en Etnometodología*. Colombia: Anthropos.

GARRAMUÑO, Florencia. "Primitivismos", "Modernidades". En *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. F.C.E. Buenos Aires. 2007.

GEERTZ, Clifford (1987). *La interpretación de las culturas*. Ed. Gedisa. Barcelona.

GIL, Pablo (2019), "Electrónica, folclore y ácido lisérgico: los nuevos productores latinos que reviven músicas ancestrales", *El Mundo*.

- GINSBURG, Carlo (1980). *Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method*. Harvard University press.
- GOFFMAN, Erving (1997). "Actuaciones". En *La presentación de la persona en la vida*. Buenos Aires: Amorrortu.
- HALL, Stuart. "Notas sobre la deconstrucción de lo popular", en Samuels, R. (ed.): *Historia popular y teoría socialista*. Ed. Crítica. Barcelona, 1984.
- HALL, Stuart y DU GAY, Pierre (1997). *Questions of cultural identity*. London, Sage.
- HOBBSAWN, Eric (1991). *Naciones y Nacionalismo desde 1780*. Crítica. Barcelona, 1991.
- (2002). *La invención de la tradición*. Crítica. Barcelona. 2002.
- JAMESON, Fredric. (2003). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Ed. Paidós
- LACLAU, Ernesto. (2000). *Misticismo, retórica y política*. F.C.E. Buenos Aires.
- LEVI-STRAUSS, Claude (1981). *La identidad*. Barcelona; Petrel. (1977).
- MARGULIS, M. y URRESTI, M. y otros. *La segregación negada*. Ed. Biblos. Buenos Aires, 1999.
- MARGULIS, M (1998). *Cultura y reproducción en las unidades domésticas*. INAH. México.
- MARGULIS., M (1999). *La segregación negada*. Ed. Biblos. Buenos Aires.
- MATELLART, Armand (1974). *La cultura como empresa multinacional*. Ed. Galerna, Buenos Aires.
- MENDIVIL, Julio (2015). *En contra de la música*. Ed. Gourmet musical, Buenos Aires.

OCHOA GAUTIER, Ana María. “El sentido de los estudios de músicas populares en Colombia” en Cuadernos de nación. Músicas en transición. Ed. Ministerio de cultura. Bogotá. 2001.

OLIVEN, George Rubén (1997). Nación e identidad en tiempos de globalización. Buenos Aires.

PELINSKI, Ramón. Homología, interpelación y narratividad en los procesos de identificación por medio de la música. Mimeo. Buenos Aires. 1997.

PRIETO STAMBAUGHT, Antonio (2009). Teatralidad y Performance. Ed. Universidad Veracruzana. Veracruz.

PUJOL, Sergio (1999). “Cumbia en constitución, Tango en Broadway”. En *Historia del baile*. Emecé. Buenos Aires.

RAMONET, Ignacio (1998). La tiranía de la comunicación. Ed. Debate, Barcelona.

RICOEUR, Paul (2005). Tiempo y narración. SXXI. México.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert (1994). Unthinking eurocentrism. Multiculturalism and the media. Routledge, New York.

VARGAS CULLEL, M. (2004). De las Fanfarrias a la sala de concierto. Ed. UCD. San José.

VILA, Pablo (2001). “Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales” en Cuadernos de nación. Músicas en transición. Ed. Ministerio de cultura. Bogotá. 2001.

VILA, Pablo (2000). “El tango y las identidades étnicas en Argentina”. En *El tango Nómada*. VVAA. Compilador Ramón Palisnki. Corregidor. Buenos Aires.

WADE, Peter (2002). Música, raza y nación. Música tropical en Colombia. Ed. Por la vicepresidencia de Colombia. Departamento nacional de planeación. Bogotá. 2002.

WALLERSTEIN, Immanuel (1991). *Raza, nación y clase*. Indra Comunicación, Santander.

Anexo:

Chantuelle Beat Sample Sound: <https://soundcloud.com/user-775781329/sets/chantuelle-beat-calypso-sample-pack>

Chantuelle Beat Documental: <https://www.youtube.com/watch?v=dIUFzVj5SwU&t=208s>

Repercusión en la prensa:

La Nación: <https://www.nacion.com/viva/musica/chantuelle-beat-un-documental-y-una-biblioteca/OEEZV6OLPJH7RCNBANE5RYGRZM/story/>

Kilómetro Cero: <https://www.kilometrozero.cr/chantuelle-beat-una-libreria-de-sonidos/>

Radio Hit 104.7: <https://1047hit.com/2019/07/31/chantuelle-beat-el-calipso-ya-tiene-una-casa-para-ser-eterno/>

Sobre Rombos Sound Studio: <https://www.instagram.com/studio.rombos/>

Sobre el evento de presentación: <https://www.facebook.com/events/el-farolito-centro-cultural-de-espa%C3%B1a-en-costa-rica/presentaci%C3%B3n-del-documental-chantuelle-beat/365813357462198/>

https://mx.ivoox.com/es/audiotopia-649-chantuelle-beat-audios-mp3_rf_38477247_1.html

Grabación del tema Pandemia de Kawe Calypso:

<https://kawecalypso.bandcamp.com/releases>

<https://www.djlabcr.com/2019/07/24/chantuelle-beat-calypso-de-costa-rica-para-el-mundo/>

Sobre Kawe Calypso según el Sistema de Información Cultural de Costa Rica:

<https://si.cultura.cr/agrupaciones-y-organizaciones/kawe-calypso.html-0>

<https://radioemisorasucr.atavist.com/kawe-calypso-la-esencia-del-ritmo-caribeo->

Sobre la música electrónica y los sonidos ancestrales:

<https://www.elmundo.es/cultura/laesferadepapel/2019/02/16/5c5dfe521efa00d6c8b467d.html>

<https://www.lazonasucia.com/acid-arab-sonidos-ancestrales-estallando-a-traves-de-electronica-contemporanea/>

<https://www.larevista.cr/musica-electronica-con-elementos-del-folclore-andino-la-sonoridad-del-argentino-vachantu/>