MUSICA THEORICA 2025, V. 10.2
SCIENTIFIC ARTICLE
10.52930/mt.v10i2.371
Fecha de recebimiento: 10/10/2025
Fecha de aprobación final: 10/12/2025

¿Calypso sinfónico o sinfonías con temas de calypso? Consideraciones éticas y filosóficas para el trabajo con músicas populares desde la tradición sinfónica a partir de la experiencia de "Caribe Sinfónico" en Costa Rica

Symphonic Calypso or Symphonies with Calypso Themes? Ethical and Philosophical Considerations for Working with Popular Music Within the Symphonic Tradition, Based on the Experience of "Caribe Sinfónico" in Costa Rica

Alonso Torres Matarrita
Universidad de Costa Rica

Resumen: En este ensayo se ofrecen algunas reflexiones para el trabajo con músicas populares desde la tradición sinfónica a partir de un estudio de caso del proyecto "Caribe Sinfónico", una producción artística de la Fundación Sonar para la Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica. Se compartirá una propuesta que promueve el protagonismo de las comunidades portadoras de tradición en las interacciones entre la música "popular" y "erudita", entendiendo estas tradiciones como modos distintos de producción de saberes musicales y destacando la importancia que tiene vincularse con ambas prácticas para el desarrollo de competencias profesionales en la música.

Palabras clave: Calypso limonense. Música erudita. Pluriculturalidad. Sociología de la música.

Abstract: This essay offers reflections on engaging with popular music from a symphonic approach, based on a case study of the "Caribe Sinfónico" project, an artistic production by the Sonar Foundation for the National Symphony Orchestra of Costa Rica. A proposal will be shared that promotes the leading role of tradition-bearing communities in the interactions between "popular" and "art" music, by understanding these traditions as distinct modes of producing musical knowledge and highlighting the importance of engaging with both practices for the development of professional competencies in music.

Keywords: Calypso limonense. Classical music. Pluriculturality. Sociology of Music.

© TeMA 2025 – ISSN 2525-5541

1. Introducción

Las interacciones entre la música "popular" y "erudita" suelen estar atravesadas por dinámicas sociales que refieren a temas de poder, enfrentamiento de clases, apropiación cultural y otros que tocan sensibilidades importantes. En palabras del etnomusicólogo peruano Julio Mendívil, "la música no siempre une a los pueblos" y en muchos casos el gusto por un estilo en particular se ha utilizado para separar y diferenciar unos grupos sociales de otros. El préstamo bi-direccional de elementos sonoros vinculados a estas dos tradiciones puede dar la sensación de que las barreras entre ambas prácticas se disuelven. La realidad es que si consideramos los usos sociales y las necesidades culturales a las que responden dichas prácticas, esta "porosidad" no lo es tanto. Al respecto es notable la apreciación de Born y Hesmondhalgh:

> Es tal vez una obviedad señalar que aquellos compositores modernistas y posmodernistas que han recurrido o hecho referencia a otras músicas (ya sean no occidentales, folclóricas o populares urbanas) no están produciendo dicha música, sino que se nutren de ella para enriquecer su propio marco compositivo. Están transformando ese material musical incorporándolo en una estética propia: apropiándoselo y re-presentándolo. Es crucial que, al hacerlo, su intención no sea meramente evocar la música fuente, sino también establecer una distancia crítica respecto a ella y, en última instancia, trascenderla. (Born; Hesmondhalgh 2000, p. 15–16)[1]

Este ensayo, es un estudio de caso de un proyecto musical realizado para la Orquesta Sinfónica de Costa Rica que ofreció una alternativa para contrarrestar dinámicas como las señaladas anteriormente, partiendo del hecho que los réditos culturales que se obtienen apelando a las músicas populares (cercanía con el público, iconicidad nacional y otros) no siempre se comparten con las comunidades o las personas que históricamente han cultivado dichas manifestaciones. Aunque el proyecto Caribe Sinfónico involucró distintas manifestaciones musicales presentes en el litoral Caribe de Costa Rica, este trabajo se concentrará en la relación que se estableció con la práctica del calypso limonense, un estilo de canción popular vinculado a la afro-descendencia en el Caribe de Costa Rica.

Para enmarcar este análisis, primeramente se describirán algunas dinámicas de poder que han acompañado a la música "erudita" durante su

[1] Traducción propia, con asistencia de IA.

desarrollo, como institución cultural de occidente, para luego ofrecer una semblanza de los procesos históricos que llevaron a la consolidación del calypso limonense como estilo musical en Costa Rica y algunas de sus características musicales. Esto dará paso a discutir algunas implicaciones de la recreación de músicas populares en la tradición académica y finalmente relatar cómo se asumieron estos retos en el proyecto Caribe Sinfónico.

2. Dinámicas de poder en la música erudita / de arte occidental / académica / clásica / culta / de concierto / formal / seria

Intentar definir la música "erudita" únicamente desde las formalidades de su lenguaje sonoro imposibilita ver cómo funciona socialmente esta práctica y a qué necesidades culturales y sociales responde. Es quizás la única práctica musical en donde se reclama una diferenciación por superioridad con otras maneras de hacer música. Algunas ideas comunes entre los profesionales de la música clásica, como que esta práctica permite "entender todas las demás" o que es "más compleja" o "más profunda" no se sostienen frente a un contraste comparativo con otras prácticas musicales. La conocida incapacidad de muchos músicos de fila de una orquesta sinfónica para funcionar en estilos populares donde no se toca con partitura práctica echa por tierra la famosa presunción de que "quien toca música clásica puede tocar lo que sea"[2]. Por otro lado, las características como "profundidad" o "complejidad" no son monopolio de la música erudita, como atestiguan el rock progresivo o la nueva trova Latinoamericana.

Las perspectivas etnomusicológicas para el estudio de la música erudita occidental, aunque recientes y no exentas de controversia, han permitido entender esta práctica desde sus aspectos sociológicos y antropológicos, es decir,

[2] Por supuesto, un músico de orquesta no tendría por qué saber improvisar en música popular, sin embargo, en los procesos de formación musical superior debería haber más transparencia (y consciencia) sobre cuáles son las prácticas culturales que predominan en el currículo y cuál es su alcance para el desempeño profesional de la música en general, fuera del ambiente de la música erudita. Muchos estudiantes desertan o se frustran en los programas académicos porque no encuentran en un proceso de formación en "música" (en singular) respuesta a sus inquietudes y afinidades artísticas. Resulta llamativo que otras prácticas musicales no parten de los supuestos de universalidad que sí están presentes en la música erudita y no generan expectativas irrealistas en torno a este tema.

los valores que promueve, la estructura de significados sociales que se tejen a su alrededor y cómo esta práctica se relaciona con otros dominios de la vida social. En esa línea, autores como (Kingsbury 1998), Small (1998) y Nettl (2004) han señalado esta práctica como un sistema de legitimación cultural que promueve los valores civilizatorios de la burguesía occidental del siglo XIX y XX como modelo de convivencia urbana específico y donde las asimetrías de poder son patentes y se llegan a ejercer con violencia.

Muchas instituciones de música clásica han tomado consciencia de estas realidades y han hecho esfuerzos por posicionarse como entidades accesibles y que brindan un servicio a la comunidad. Por ejemplo, mediante análisis de materiales de comunicación (sitios web, *brochures*, entrevistas) y entrevistas, Larsen (2014) identificó que el Ballet, la Ópera Nacional de Noruega y la Orquesta Filarmónica de Oslo, al ser instituciones financiadas con recursos públicos, deben defender su misión como un servicio que se le brinda a un amplio número de personas, poniendo al alcance de la población productos culturales calidad, tratando de desmitificar el concepto de "alta cultura". Por otro lado, Perzold (2023) contrasta las estrategias de la London Symphony Orchestra y la Orquesta Filarmónica de Viena (OFV), mostrando que la primera asume funciones educativas en sus programas de mano, informando sobre directores, solistas y músicos de la orquesta, explicando términos musicales, mientras que la OFV se esfuerza en ofrecer nuevas perspectivas sobre las obras habituales a un público que asume como consolidado y estable históricamente. Foreman (2017) señala que estas estrategias no están exentas de contradicciones o tensiones, pues las orquestas deben a la vez ser consistentes con una tradición de élite fundada en la idea de excelencia y calidad (que implica una comparación por superioridad con otras manifestaciones musicales y una fuerte vinculación a la cultura occidental) pero al mismo tiempo conectar convincentemente con públicos lo más grande posibles en cuanto a su estrato social, grupo étnico y otros (democratización). No es casualidad entonces que muchas orquestas asuman esta dualidad desde un punto de vista "educativo" o en algunos casos casi "evangelizador" es decir, asumen como su misión llevar "lo mejor" o "más elevado" de la cultura musical a toda la gente de su comunidad.

Qué entra y qué no entra en "lo mejor" o "más elevado" de la cultura musical es una pregunta interesante que las instituciones de música "erudita" responden implícitamente cuando seleccionan el repertorio que programan o

que integra sus currículos formativos. Por ello resulta reveladora la presencia de un repertorio canónico, dominado por autores europeos y estadounidenses, hombres blancos en su mayoría, música donde la autoría individual cumple un papel fundamental, que se estudia y se transmite a través de partituras y que acabó por moldear los procesos de formación superior en música dentro la cultura occidental industrializada y sus zonas de influencia. Si aceptamos todo lo anterior como verdadero, pocos de los términos con los que solemos referirnos a la música "erudita" hacen referencia a las características anteriores. Quizás "música de élite occidental" es un mejor descriptor para lo que estos repertorios y prácticas han representado en la realidad social más allá de los mitos, eufemismos o mercadeo que sustentan muchos de los términos con los que se la ha llamado[3] y a partir de este momento, en este trabajo se utilizará dicho término para referirse a esta práctica musical. A continuación, se ofrece una contextualización sobre cómo se ha consolidado a través del tiempo el estilo musical costarricense conocido como "calypso limonense".

3. El calypso limonense, genealogía y procesos históricos de su consolidación

El término *calypso*[4] es una "palabra sombrilla" (*umbrella term*) que se utilizó durante el siglo XX para mercadear, hacia el turismo extranjero, distintos estilos musicales del Caribe insular angloparlante (Trinidad y Tobago, Jamaica, y otras naciones de las llamadas "West Indies") como iconos de una "autenticidad regional" (Liverpool 1993; Neely 2014). Originalmente, la asociación del término a un estilo musical ocurrió en la isla de Trinidad para referirse a un estilo de canción estrófica, responsorial, con influencias de músicas populares afro-descendientes que se desarrolló en el contexto del Carnaval Trinitense (Liverpool 2001). Con impulso del turismo norteamericano, se produjo entre las décadas del 30 al 50 un *boom* del calypso a nivel internacional que hizo que mucha música del Caribe angloparlante, especialmente *mento* jamaiquino, fuera etiquetada también

[3] Tal vez el más dañino de todos ha sido llamarle simplemente "música", por sus pretensiones universalistas.

[4] Existe también la grafía "calipso" con "i" latina. Sin embargo, en este trabajo se adoptará la grafía con "y" en atención a la historia anglo-parlante de la población afro-limonense.

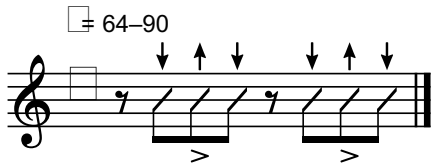
como "calypso". Esto se utilizó para promover tanto la música como el turismo hacia el Caribe, integrándose a las estrategias de desarrollo de los países de esta región (Neely 2007).

El calypso limonense es heredero de estos procesos, en tanto que se trata de un canto popular que se consolidó durante el siglo XX en el Litoral Caribe de Costa Rica principalmente entre migrantes afrodescendientes jamaiquinos y sus descendientes. Estas personas llegan a Costa Rica para trabajar en la construcción del ferrocarril al Atlántico a partir de 1872 y posteriormente como fuerza clave en los desarrollos agrícolas del banano y el cacao. La integración de esta población migrante a la comunidad costarricense se fue dando gradualmente, casi sin querer y como una tarea inconclusa debido a factores como el racismo y el contraste cultural con la población mayoritariamente hispana del interior costarricense. La visión de la población jamiquina fue siempre regresar a su país. Sin embargo, luego de la década del 40, con el retiro de las empresas norteamericanas que contrataban a esta población, la zona quedó sumida en el abandono y la pobreza lo cual dificultó ya fuera su regreso a Jamaica o su desarrollo humano pleno en tierras costarricenses (Meléndez; Duncan 2012).

Es en este contexto, donde distintas influencias musicales se aglutinan bajo el nombre de calypso. Es muy probable que el nombre se adoptara por influencia del éxito comercial de este género-etiqueta, que llegó probablemente a través de la radio, grabaciones y material impreso. Se trata de un estilo de canción que contiene "insumos importantes del *mento* jamaiquino, el son cubano, del original calypso trinitario y, a partir de los años ochenta, de la salsa y el reggae" y que comparte en la figura del calypsonian (interprete y persona autora de calypsos) un paralelismo filosófico con el calypso trinitense en su función de "editorialista, reportero o crítico social" (Monestel, 2010). Durante mucho tiempo se basó en la improvisación de versos sobre melodías conocidas, pero a partir de las décadas del 60 y el 70 se comienzan a crear calypsos que son reconocidos como limonenses (Monestel, 2005). Sus letras, en inglés criollo limonense, tratan de temas como la denuncia social, crónica histórica de hitos comunales y la celebración de características culturales de la comunidad afro-descendiente. Su carácter suele ser relajado, agradable, melodioso y rítmico, transmitiendo en general una sensación amable y celebratoria.

Estos paralelismos e influencias pueden constatarse a través de la comparación entre algunos ejemplos relevantes. La estrecha relación entre el

mento jamaiquino y el calypso limonense es evidente al escuchar la versión de "Sly Mongoose" a cargo de Blue Gaze Mento Band[5] y "Nowhere like Limón" de la banda limonense Calypso Revelation[6]. Comparando ambas grabaciones, se detecta un gran parecido en las elecciones tímbricas e instrumentales del acompañamiento. Destaca el uso del banjo como instrumento melódico solista y los bajos profundos de la marímbula en el ejemplo de mento y el contrabajo en el calypso. Uno de los elementos comunes más notable es el acompañamiento armónico con énfasis en los contratiempos, una característica que nos recuerda también al *reggae* jamaiquino. Incluso en interpretaciones de calypso en guitarra sola y voz, esta característica destaca, como en los ejemplos "Give me some wata" y "Don't stop the Carnaval" de Herbert Glinkton "Lenkí" (Manzanillo 1933 – Puerto Limón 2014)[7]. Este patrón de acompañamiento se muestra en el Ej. 1.



Ejemplo 1: Rasgueo de calypso con énfasis en los contratiempos

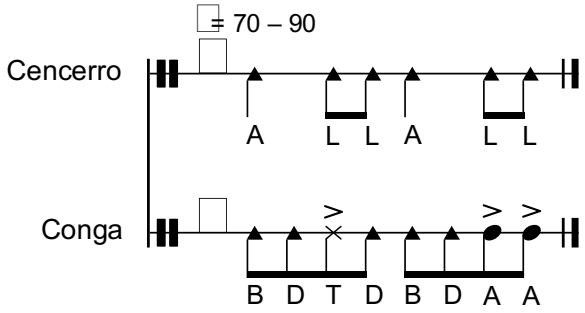
Por influencia de popularidad de la que goza la música afrocaribeña hispanoparlante (Cuba, Puerto Rico, República Dominicana) en Costa Rica, el calypso ha absorbido influencia de aquellos estilos musicales. Si escuchamos la interpretación de "Monkey Song" de la banda New Revelation[8] se pude constatar, además de una diferencia en los instrumentos de percusión utilizados (conga y cencerro) con relación al mento, que los patrones de dichos instrumentos coinciden con arquetipos básicos de percusión de la música salsa, los cuales se muestran en el Ej. 2.

[5] Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=KybRmr0erzY.

[6] Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=Hpgn3HDIJyw.

[7] Estas interpretaciones se pueden escuchar en el siguiente enlace del Sistema Nacional de Bibliotecas de Costa Rica: https://www.sinabi.go.cr/biblioteca%20digital/fonoteca/musica%20afrocaribena/.

[8] Disponible en el siguiente enlace: https://www.facebook.com/watch/?v=862102514274976.



Nomenclatura de golpes:
B = Base (de la palma de la mano izquierda)
D = Dedos (de la mano izquierda)
T = Tapado (Golpe seco de la mano derecha)
A = Abierto con la palma de la mano en la conga
o en el borde abierto del cencerro.
L = "Lomo" del cencerro.

Ejemplo 2: Patrones de percusión habituales en las interpretaciones de calypso que coinciden con arquetipos de percusión de la música salsa (cfr. Saavedra 2005; Torres 2022)

A partir de la década de los 80, el calypso limonense trasciende el espacio del Caribe y comienza a ser más apreciado en el Valle Central, la zona geográfica de Costa Rica donde se encuentran 4 de las 7 cabeceras de provincia (incluyendo San José, la capital) y donde se concentra la mayor cantidad de población. El calypso ocupó un lugar importante en la vida nocturna de la ciudad de San José través de las presentaciones del conjunto limonense "El Combo Alegre" en un desaparecido restaurante llamado "Los Lechones" (Monestel, 2005). Como reverberación de este éxito, algunos músicos de calypso se quedaban en la capital luego de tocar en Los Lechones para ganar un dinero extra a través de presentaciones informales a cambio de propinas. Con los cambios sociales que aumentaron la inseguridad nocturna en San José y el cierre en 1999 del restaurante "Soda Palace", epicentro capitalino nocturno del calypso informal, la presencia de esta música en las calles capitalinas comenzó a disminuir (Gerner, en proceso de publicación).

En la actualidad, el calypso limonense se ha transformado de una actividad comunitaria o informal a una actividad de entretenimiento orientada principalmente hacia el turismo o la iconicidad identitaria, un recorrido que comparte con el mento y el calypso trinitense. Simultáneamente, desde el año 2000 se aprecia un incremento del interés académico en sus dimensiones literarias (cfr. Grinberg Pla 2007, 2008; Monestel 2010) socioculturales (cfr.

Monestel 2005; Navarro 2015; Morales 2022) y técnico musicales (cfr. Cardona 1990, Saavedra 2005; Torres 2022). Desde hace poco más de dos décadas, se realiza con bastante regularidad el Festival Internacional de Calypso de Costa Rica y en él coinciden tanto intérpretes de la "vieja guardia" como algunas propuestas de generaciones más jóvenes. Aunque predominan los calypsos en creole, algunas agrupaciones van incorporando letras en español apelando al público hispanoparlante, mayoritario en Costa Rica.

3.1. Caracterización técnico musical del calypso limonense.

En el plano interpretativo, el calypso se caracteriza por la espontaneidad, la creación colectiva y la improvisación. El esquema formal de una interpretación habitual de calypso puede verse en la Fig. 1:

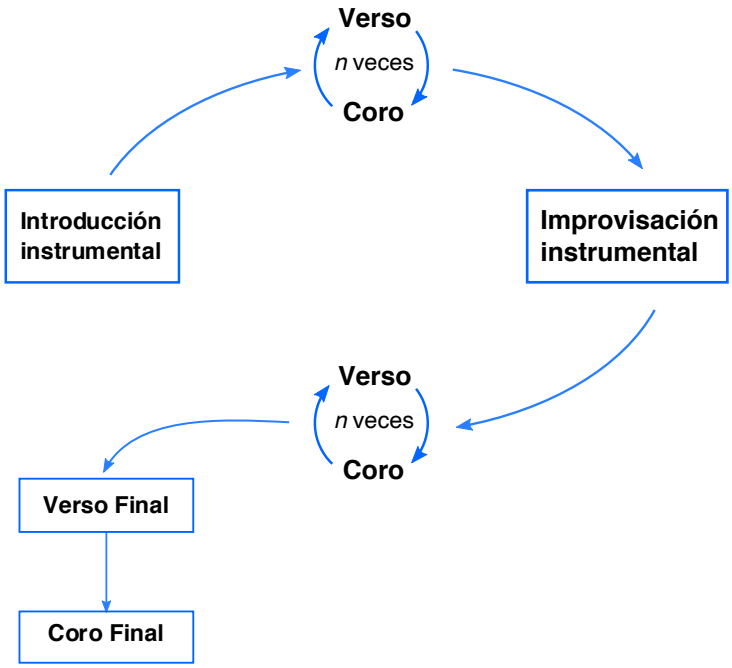


Figura 1: Estructura formal de una interpretación habitual de calypso limonense (Torres 2022, p. 41)

Luego de una introducción instrumental, comienza un bucle de verso-coro que se repite a voluntad del cantante o *calypsonian*. A la señal del cantante, este ciclo se interrumpe para pasar a una improvisación instrumental a cargo de un instrumento melódico o armónico sobre la progresión armónica del coro o la estrofa. Luego de esto, se entra a otro ciclo alternante de versos y coros hasta

llegar al último verso seguido del último coro para finalizar (el cantante indica en qué momento el coro que se interpreta es el último). Ejemplos típicos de este tipo de estructura, pueden apreciarse en las grabaciones "Pandemia" de la banda Kawé Calypso[9] y "Lobster Band" del especial "Calypso Limon Legends"[10].

Tradicionalmente, el conjunto instrumental de calypso limonense es un trío compuesto por un instrumento armónico de cuerda pulsada (banjo o algunas veces guitarra), un bajo monocorde (semejante al *washtub bass*) y una conga o tumbadora. La persona que canta la voz principal puede ser quien toca cualquiera de los instrumentos anteriores o bien cantar exclusivamente o agregando maracas al conjunto. La expectativa habitual es que todas las personas del ensamble hagan coros con arreglos vocales espontáneos en la sección de coro o estribillo. Las agrupaciones más nuevas de calypso incorporan otros instrumentos o sustituyen los tradicionales. De esta forma, no es extraño ver grupos de calypso que utilicen bajo y guitara eléctricos, batería, varias percusiones, teclado e instrumentos de viento, siendo frecuente el clarinete y los metales y saxofones.

Las progresiones armónicas suelen ser relativamente sencillas y estandarizadas, predominan las funciones armónicas I, IV y V^7 organizadas en patrones fácilmente reconocibles al oído, lo cual favorece la improvisación y la participación espontánea sin ensayo previo. Torres (2022) ofrece una tabla de ejemplos de progresiones habituales del calypso limonense y algunos ejemplos del repertorio que se muestran en la Tab. 1. Como en muchos estilos populares, cada persona intérprete crea su parte espontáneamente con cierto de nivel de improvisación, conocimiento del estilo e interacción *in situ* con el resto de miembros del conjunto. Antiguamente, los versos podían contener también letras improvisadas, pero cada día es más difícil encontrar cantantes o *calypsonians* con esta habilidad, por lo que predominan los versos o estrofas pre-determinados, aunque la cantidad y el lugar en que aparecen durante la interpretación es flexible y determinado por la persona que canta en el momento de la interpretación.

[9] Disponible en https://kawecalypso.bandcamp.com/track/pandemia.

[10] Registrado en vivo en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=HvmT9fG81pg.

Esquema armónico	Ejemplos
I - IV - V7 - I	Fire, Skelintans, Land Lady, Monilia.
I - I - I -V7 - V7- V7 - V7 - I	Rum, Lobster Band, One Pant Man, Carnavales de Limón, Bugaloo.
IV - I - V7 - I	Nowhere Like Limón, Juan Santamaría, Cabin in the Wata, Segundo
I - I - V7 - I	Cabin in the Wata, Land Lady, Maga Dog
I vi - ii V7	Stop!
I - IV - V7 - I - vi - ii - V7 - I	Pandemia, Back to our Roots
I - V7 - V7 - I - I - IV - V7 - I	On Carnaval Day
V7 - I - V7 - I	Calaloo
I - I - IV - IV - V7 - V7 - I - I	Buda Band.
V7 - V7 - V7 - V7 - I - I - I - I	Buda Band.
V7 - V7 - I - I	Rumba en Cahuita
I - IV - V - IV	Go to Bed

Tabla 1: Progresiones típicas del fraseo armónico de calypso y ejemplos correspondientes (Torres 2022, p. 43)

4. La recreación de músicas populares con recursos de la música de élite occidental (MEO).

La introducción de referencias a las músicas populares en el repertorio de la MEO se ha venido haciendo desde hace muchos años, con diferentes intenciones y con diferentes niveles de profundidad. En principio, la apropiación de elementos culturales vinculados a las clases populares desde los aparatos de poder es una operación que tiene que ser vista con cierto cuidado. Born y Hesmondhalgh señalan, refiriéndose a las dinámicas de apropiación y representación que se hacen en la música erudita de los "otros" culturales, que:

> […] en el estudio de la música de arte occidental, que es aún el ámbito privilegiado en la formación académica en música, el impacto del análisis post-colonial es todavía mínimo. No faltan estudios sobre la larga historia de tomar prestado de y evocar culturas y músicas no-occidentales. Comúnmente, sin embrago, la principal cuestión analítica ha sido la exactitud y la autenticidad del material apropiado. Fuera de esto, el acto de pedir prestado de otras músicas ha sido retratado primordialmente como un

> gesto empático y de mente abierta a partir del interés y la fascinación por las músicas marginalizadas. Esta perspectiva entraña el peligro de tratar las músicas no occidentales como puramente un recurso para revitalizar la cultura occidental (Born; Hesmondhalgh, 2000)[11].

En este sentido, la dinámica descrita anteriormente no se diferenciaría en nada de otros modos de producción extractivista, en donde una empresa del norte global obtiene materias primas a bajo costo de países del sur global, las re-elabora en productos de alto valor agregado y obtiene réditos que superan muchas veces a los obtenidos por los productores de materias primas.

En el caso de los países iberoamericanos, muchas tendencias de nacionalismo cultural han procurado "fusionar" elementos musicales "propios" (habitualmente de tradiciones populares o rurales) con elementos más "cosmopolitas" o "universales" (composición para orquesta sinfónica o para la sala de concierto) en un esfuerzo por generar música representativa o icónica de una nación y fomentar el sentido de pertenencia nacional de sus habitantes (Turino, 2003). El riesgo que se corre con esto es generar réditos culturales que son aprovechados por las élites sociales y las instituciones estatales para asegurar su posición hegemónica o de representatividad nacional, sin que necesariamente las comunidades que cultivaron estas manifestaciones o tradiciones musicales se beneficien ni de un mejoramiento en sus condiciones materiales de vida ni de acceso a un mayor protagonismo cultural o político en los países donde se ubican. Al respecto es revelador lo que relata "Peck" Ferguson, hijo del calypsonian costarricense Walter Ferguson Bayfield (Guabito 1919 – Cahuita 2023), ícono del calypso limonense en Costa. Ferguson hijo se cuestiona sobre el impacto que los reconocimientos institucionales tienen en el mejoramiento de las condiciones de vida de su padre y su familia, en tanto que Ferguson padre, a pesar de haber recibido un reconocimiento oficial del gobierno de Costa Rica como "ciudadano distinguido" (Gobierno de Costa Rica, 2018) nunca tuvo acceso a jubilación por haber sido trabajador independiente y al solicitarla por medio del régimen no contributivo de Costa Rica, le fue denegada[12]. Si bien no le corresponde de forma directa a las instituciones de MEO resolver estas situaciones, este trabajo pretende mostrar que a través de decisiones artísticas se

[11] Traducción propia.

[12] José "Peck" Ferguson, comunicación personal.

puede aludir a la realidad social de forma que se establezca una relación más horizontal entre las instituciones artísticas y a la comunidad.

La propuesta de recrear el calypso limonense (o cualquier otro estilo popular) a través de herramientas que se obtienen a partir del estudio de la MEO podría sugerir la conocidísima propuesta de escribir música para formaciones y eventos de música erudita utilizando melodías, patrones rítmicos y otros recursos de extracción popular como se ha hecho durante mucho tiempo en los nacionalismos en Europa y el continente americano. Este abordaje, aunque a través de la historia ha generado obras valiosas, puede acabar por producir música que sea, como sugiere el compositor costarricense Alejandro Cardona, "superficialmente nacional" (o popular) pero idéntica, en sus procesos creativos y necesidades culturales a las que responde, al repertorio canónico con el que supuestamente dialoga (Cardona, 1996). Un ejemplo rápido: componer una fuga a cuatro voces en el estilo de J.S. Bach que tenga como sujeto una melodía popular costarricense no requiere de mayor contacto con la tradición musical de Costa Rica que conocer dicha melodía lo suficiente como para transcribirla en notación occidental. En una obra así, la procedencia de la melodía que aporta el sujeto de la fuga y su vinculación con la cultura costarricense se queda en algo meramente anecdótico, ya que todos los procesos creativos y estéticos reproducen prácticas de élite de la Europa del siglo XVII. Si consideramos la historia del calypso limonense y en general de la comunidad afro-descendiente del Caribe de Costa Rica, componer obras sinfónicas en línea con dichas prácticas nacionalistas prolongaría esquemas de dominación que las sociedades modernas están buscando combatir.

Siguiendo este razonamiento, el trabajo de Caribe Sinfónico buscó que las contribuciones de la música erudita fueran hechas a la práctica del calypso con repertorio que funcionara como funciona el calypso, permitiendo que músicos limonenses herederos y practicantes de esta tradición participaran de manera protagónica en el resultado final. Esto fue posible haciendo que la Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica acompañara las interpretaciones de la banda Kawé Calypso, componiendo arreglos del repertorio que la banda interpretaba. A continuación se relatará con más detalle en qué consistió el proyecto Caribe Sinfónico en Costa Rica.

5. El proyecto Caribe Sinfónico y su vinculación con la comunidad afro-limonense.

El proyecto Caribe Sinfónico surge como una iniciativa de la Fundación Sonar, que se describe a sí misma en su sitio web oficial como una organización privada sin fines de lucro que gestiona y promueve distintos proyectos culturales[13]. Inicialmente el proyecto se concibió como una grabación discográfica donde la Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica (OSNCR) rendiría un homenaje al gran calypsonian limonense Walter Ferguson versionando sus calypsos. Sin embargo, se le dio luego mayor alcance incluyendo otras manifestaciones musicales de la cultura afro-limonense.

A pesar de que Ferguson ocupa un lugar fundamental en el desarrollo del calypso por la calidad de su trabajo, aún había muchos otros *calypsonians* de la provincia que merecían ser reconocidos por su trabajo y al final la Fundación se decantó por crear un proyecto de mayor envergadura contando con la asesoría y participación de Quince Duncan (San José, 1940) escritor, activista e investigador afro-costarricense. La participación de Duncan consistió en crear una serie de textos poéticos que hilaban hitos históricos de la comunidad afro-descendiente e indígena del Caribe de Costa Rica con distintas manifestaciones musicales, proponiendo la creación de obras sinfónicas originales cuando no se encontraban músicas populares que aludieran directamente a los hechos relatados. Aunque paralelamente al proyecto se han desarrollado actividades educativas en la provincia de Limón acordes a la línea de trabajo de la Fundación Sonar, este ensayo se enfocará en la producción discográfica que constituye el origen y columna vertebral del proyecto Caribe Sinfónico.

Los textos que Duncan escribió como hilo conductor para el proyecto discográfico incluyeron una serie referencias históricas significativas: la llegada en barco de los primeros inmigrantes jamaiquinos, el intenso proceso de construcción del ferrocarril, la música infantil jamaiquina, la religiosidad limonense, los bailes de salón, la voracidad de la usurpación de tierras indígenas por parte de la United Fruit Company para la siembra de banano y por supuesto, al ambiente de carnaval limonense y el calypso. Esta potente integración de elementos trascendió con creces el alcance de la propuesta inicial, que era homenajear a un solo autor de calypso.

---

[13] Ver el enlace oficial: https://fundacionsonar.org/.

Adicionalmente, incluir a Duncan representó una reivindicación para la OSNCR, ya que en el año 2015 tuvo que cancelar una serie de conciertos didácticos basados en una exitosa novela del escritor costarricense Joaquín Gutiérrez (Limón 1918 – San José 2000) cuyo protagonista es un niño afro-limonense que vive una aventura en la selva caribeña de Costa Rica. La obra de Gutiérrez ha sido traducida a varios idiomas e incluso comparada con "El Principito" de Antoine de Saint-Exupéry y fue durante mucho tiempo texto de lectura obligatoria en el sistema educativo costarricense. Sin embargo, en 2003 fue retirada de los planes de estudio oficiales a raíz de observaciones hechas por líderes de la comunidad afrodescendiente sobre algunos pasajes y visones racistas presentes en la novela (ver Chacón et al 2003). La cancelación de los conciertos programados por la OSNCR en 2015, a raíz de nuevas protestas de la comunidad afro, suscitó disgusto en el equipo de producción y en las personas músicas de la orquesta. No obstante, es importante señalar que en aquel momento ninguna de las personas involucradas en la producción del concierto era afro-descendiente (ni siquiera el autor de la novela lo fue, aunque sí vivió en Limón). Integrar a personas de la comunidad afro tal vez hubiera contribuido a sensibilizar al equipo frente a esta problemática, o hubiese hecho que el proyecto sobre la novela ni siquiera comenzara, en atención a la polémica suscitada doce años antes de la ejecución de aquellos conciertos.

Por esto, un punto fundamental en el proyecto Caribe Sinfónico fue la participación de artistas afro-costarricenses y de calypso limonense junto a la OSNCR. Siguiendo a Small (1998), los lugares donde una orquesta suele presentarse tienen connotación de "templos de la cultura" (teatros, auditorios, iglesias), sitios que se revisten de prestigio y que, por su construcción, dan a entender que lo que ocurre musicalmente ahí es de mucha importancia cultural. Así mismo, existe la premisa de que quienes tocan en o con una orquesta suelen ser, viendo los materiales de comunicación descritos al inicio de este ensayo, personas que cuentan con un alto refinamiento y calidad musical interpretativa. Estos y otros aspectos contribuyen a definir la orquesta sinfónica como un espacio de prestigio cultural. Por ello, tocar música de la provincia de Limón o vinculada a la comunidad afro-costarricense, sin la participación de personas de la comunidad, equivaldría a darle entrada a un espacio de privilegio a estos productos culturales, pero no directamente a las personas que históricamente las han cultivado y desarrollado. En el caso de Caribe Sinfónico, se contó con la

presencia de artistas afro-costarricenses: la agrupación vocal *gospel* Master Key[14], la cantante Charlene Stewart[15], la banda limonense de calypso Kawé Calypso[16] y el multi-instrumentista y cantante de calypso Ulysses Grant[17].

Favorecer la participación de estos artistas de forma protagónica incidió por supuesto en la selección del repertorio. Buscando que la OSNCR tuviera también oportunidades de sobresalir y tomando como punto de partida las referencias de los textos de Duncan se estableció entonces el siguiente repertorio para el proyecto:

- "Lo que vieron sus ojos": Es una obra sinfónica original, compuesta por Bernardo Quesada (San José 1972). Se relaciona con los textos de Duncan que refieren la llegada de los trabajadores jamaiquinos a la costa limonense. Retrata primero la naturaleza aparentemente impenetrable de la costa limonense y luego, el proceso de desembarco y apropiación de aquellas tierras por parte de estas personas. Además Quesada entreteje musicalmente esta historia con la de sus propios antepasados, específicamente su bisabuelo, quien llega a Costa Rica luego de un naufragio frente a las costas de Limón.
- "Nobody knows the trouble I've seen": Es un *negro spiritual* arreglado por Quesada en donde participa, junto a la OSNCR, el sexteto vocal Master Key, quienes se especializan en la interpretación de música soul y gospel *a capella*.
- "El Camino del Café": Obra sinfónica original para el proyecto compuesta por Alonso Torres (San José, 1980). Describe musicalmente el proceso de construcción del ferrocarril al Atlántico, siguiendo la narrativa del texto de Quince Duncan. Del texto, la obra toma las imágenes de la densa naturaleza a través de la que se construye "un túnel verde", el trabajo arduo, los lamentos de quienes "lloran muertos frescos bajo los durmientes" y finalmente la construcción del tren y su marcha por poblados entre la montaña. El tono general de la obra no es heroico ni

[14] https://si.cultura.cr/agrupaciones-y-organizaciones/masterkey

[15] https://www.facebook.com/charlenestewartmusic/?locale=es_LA

[16] https://www.kawecalypso.com/

[17] https://www.facebook.com/ulygra

celebratorio, lo que recuerda que el beneficio económico que trajo el ferrocarril a Costa Rica costó, como dice Duncan "dolor, sudor y sangre".

- "No Tie no Donkey": Este es un calypso de Walter Ferguson, arreglado por Torres. Esta canción se elige en representación del humorismo particular de la comunidad afrolimonense. La referencia original de Duncan fue "The Jackass Song" un mento jamaiquino conocido entre los músicos limonenses. Existe, sin embargo, este calypso de Ferguson el cual es claramente una recreación o "secuela" (como si fuera la segunda parte de una saga) que Ferguson hace the "Jackass Song", por lo que se incluyó como referencia a los procesos de reconstrucción cultural que se dan en la provincia de Limón. La canción es interpretada por Kawé Calypso con acompañamiento de arpa y las secciones de percusión y viento de la OSNCR.
- "Tres Canciones Infantiles Jamaiquinas": es un *medley* arreglado por Torres a partir de las alusiones de Duncan a las rondas infantiles de origen jamaiquino que llegaron con la inmigración y que fueron parte importante de la herencia sonora de la comunidad limonense. El arreglo incluye tres canciones: "Sly mongoose", "There's a Brown girl in the ring" y "Linstead Market", arregladas para coro de niños, soprano solista y orquesta de cámara. En la grabación de este tema participaron Charlene Stewart, como cantante solista, y el Coro de Niños del Instituo Nacional de Música.
- "Lancers Suite": esta obra hace referencia a un estilo de baile de salón conocido como *Square Dance* (Baile de Cuadrilla). Existen varias suites de baile de cuadrilla conocidas en Limón, pero para este trabajo se seleccionó una recopilación hecha por Daniel Solano, docente e investigador de la Universidad Nacional de Costa Rica, quien reconstruyó y transcribió las melodías de este "Lancers" basándose en grabaciones informales del cuarteto del clarinetista limonense Pattinger Coleman y la memoria del director, bailarín y promotor limonense del Square Dance, el señor Denford Thomas. Lancers Suite es una micro suite de danzas (un baile de cuadrilla completo se compone de cinco figuras, cada una con una música diferente) para orquesta sinfónica.
- "Suite Bribri": Esta fue una obra sinfónica en tres movimientos a cargo de Quesada, quien se basó en los textos de Duncan donde se relata la relación conflictiva de la población afro-descendiente e indígena que trabajó para

el enclave bananero de la United Fruit Company (Chirquí Land Company en el texto de Duncan) y en otros episodios donde se narran las rebeliones obreras que fueron aplastadas por el ejército costarricense del momento y una profecía indígena que vaticinaba la destrucción de las plantaciones de banano a manos de las fuerzas naturales como la lluvia, habitualmente torrencial en la zona. Esta obra de Quesada incluye coro a 4 voces y en la grabación participó el Coro Sinfónico Nacional de Costa Rica. En uno de los movimientos, el texto está en lengua Bribri, lengua de una de las comunidades indígenas del Caribe costarricense.

- "Sweet by and by": Esta obra está relacionada con la religiosidad de la cultura afrolimonense y es muy popular en las ceremonias de velación de difuntos. Es tomada del himnario de la Iglesia Adventista del Séptimo Día, y Torres mantuvo el arreglo original a cuatro voces con el fin de que eventualmente se pueda cantar con coros tradicionales, agregando un acompañamiento de orquesta de cuerdas. Su conexión con los textos de Duncan es la narración del entierro del personaje "Gang Gang", una abuela afrodescendiente que narra los relatos. En la provincia de Limón, los entierros se caracterizan por un ambiente de festividad contenida con un tono bastante optimista, que se ve reflejado en esta canción. Además de la sección de cuerdas de la OSNCR, en la grabación participaron el Coro Sinfónico Nacional, Charlene Stewart como solista y David Tucker, quien es miembro de la agrupación Master Key.
- "Baptisan" (Baptism): es un tema del calypsonian panameño Lord Cobra (Wilfred Methusiel Berry Gonin, Patois Town 1926 – Colón 2000) en el que se hilan diferentes canciones del género gospel con un relato —siempre en el tono satírico del calypso— de un bautismo protestante. Aparentemente, según menciona el investigador Monestel, esta canción estaría ligada a la práctica del Pocomía o Pocomania, una religión sincrética de elementos cristiano-protestantes y africanos practicada en Limón durante el siglo XX, alrededor de la cual se han tejido todo tipo de leyendas y cuya práctica no era del todo bien vista por todos los sectores sociales. Existe también una versión de Baptism ligada al culto oficial de de las iglesias protestantes. El arreglo es de Torres y participan la agrupación Kawe Calypso, Master Key y el músico de calypso Ulysses Grant.

- "Día de Carnaval": El Carnaval Limonense ha sido uno de los eventos sociales más importantes de esta comunidad, siendo una importante vitrina cultural de celebración comunitaria. En esta obra, Torres arregla un *medley* integrado por dos Calypsos: "Lobster Band" de Cyril Silvan y "On Carnaval Day" de Walter Ferguson. La canción de Silvan es un himno que escribió para una comparsa que dirigió (que funciona como una pequeña *escola de samba*, con su nombre e identidad) con el mismo nombre y que fue muy popular durante los carnavales de Limón en las décadas del 60 y el 70 en la ciudad de Puerto Limón. En esta obra se integran todos los artistas afro-costarricense invitados.

Este repertorio se grabó durante la pandemia de COVID-19 bajo la dirección del maestro Alejandro Gutiérrez, consolidado director de orquesta costarricense. Debido a las restricciones sanitarias del momento, la grabación se realizó con metrónomo, cada sección instrumental tocando por separado, de modo que los artistas nunca coincidieron con la orquesta. Una de las interrogantes que puede surgir naturalmente al abordar un trabajo de esta naturaleza es cómo se iba a integrar la práctica espontánea e improvisatoria del grupo de Calypso con el trabajo de versiones fijas que maneja una orquesta sinfónica. Para la grabación esto no fue mayor problema, pues muchos elementos musicales se grabaron por separado y las técnicas modernas de grabación permiten corregir errores con mucha facilidad. Sin embargo, resultó evidente aún durante la grabación que el grupo de calypso necesitaba de la interacción espontánea para funcionar óptimamente y que la necesidad de respetar una estructura fija entró en conflicto con la actitud relajada que los músicos de calypso tienen cuando tocan. La interacción con lo creado por los otros músicos y la tolerancia a pequeños errores es parte fundamental de la experiencia performativa del calypso, la cual está fuertemente marcada por el disfrute.

Por distintos motivos financieros, la grabación de Caribe Sinfónico aún no ha salido al público. Hasta el año 2025 se logró terminar el proceso de mezcla y está por completarse el financiamiento para la masterización de la grabación. Aunque las obras sinfónicas del proyecto fueron estrenadas en 2021[18], no fue sino hasta agosto de 2025 que pudo interpretarse el material que incluyó a los artistas

18 https://www.mcj.go.cr/sala-de-prensa/noticias/orquesta-sinfonica-nacional-realizara-cinco-conciertos-gratuitos-en

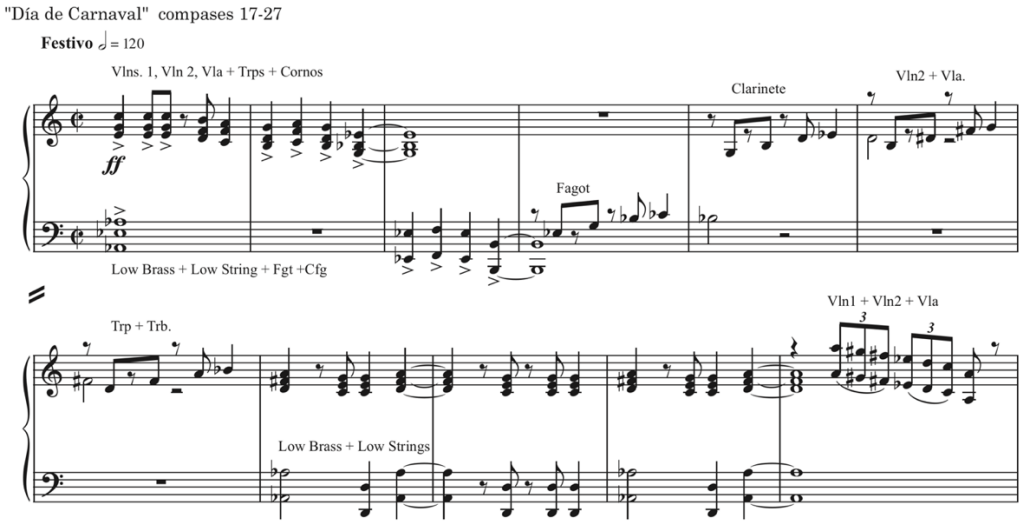
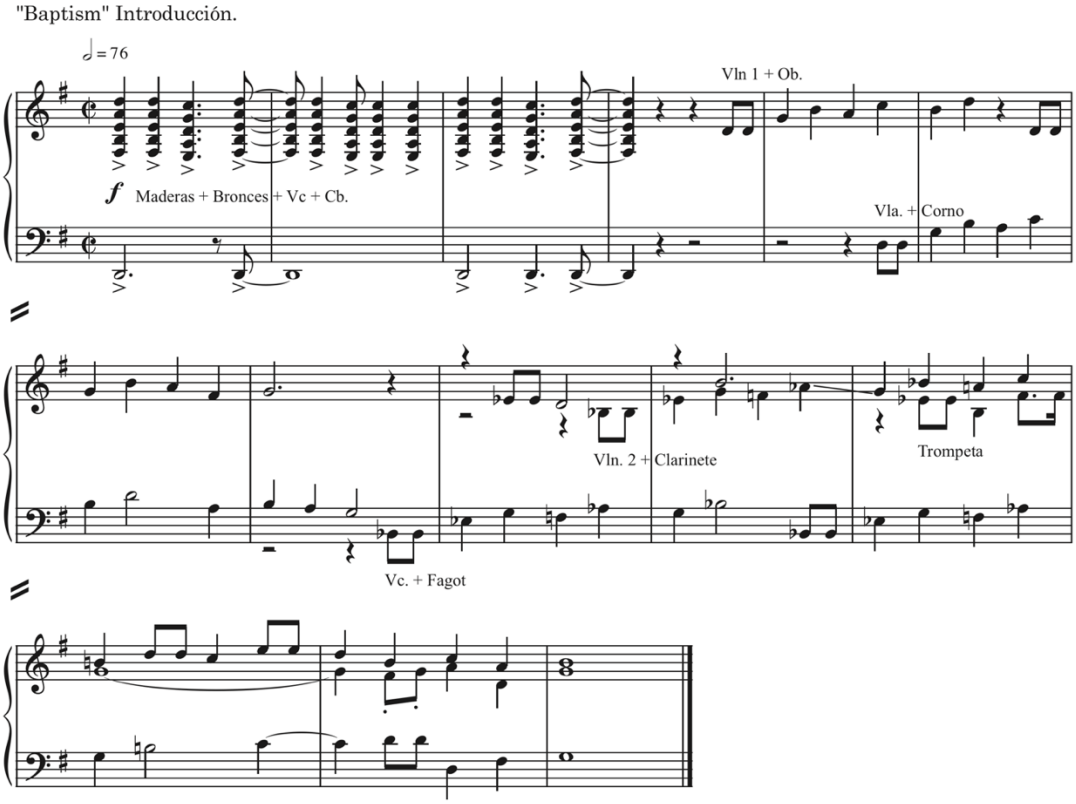
afro-costarricenses. El repertorio de Caribe Sinfónico se ejecutó tanto en los conciertos de la temporada oficial de la OSNCR en el Teatro Nacional de Costa Rica[19] como en el Festival de las Artes 2025, que se realizó en la provincia de Limón[20]. Un afiche del concierto puede verse en la Fig. 2.

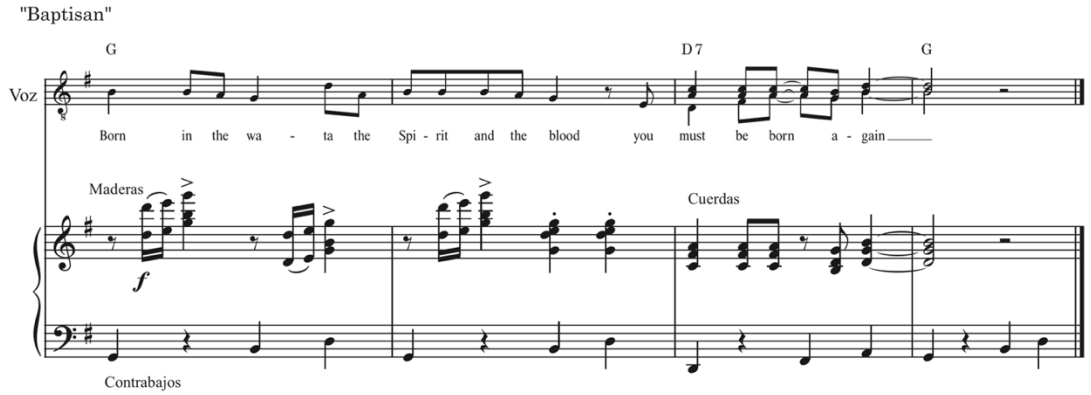
Figura 2: Afiche promocional del VII Concierto de la temporada oficial de la OSNCR con la participación de los artistas de Caribe Sinfónico

[19] https://www.teatronacional.go.cr/Calendario/detalle/2823/vii-concierto-de-temporada-orquesta-sinfonica-nacional-2025

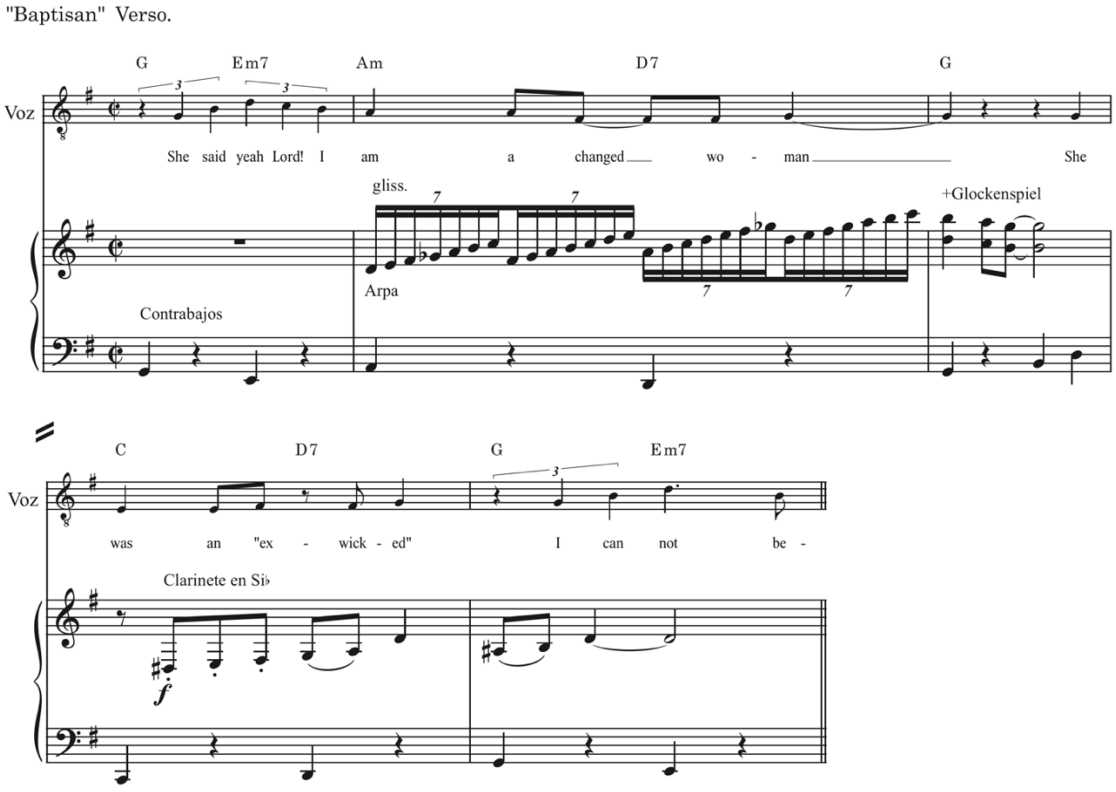
[20] https://agenda.mcj.go.cr/evento/limon-festival-nacional-de-las-artes-2025

5.1. La interacción entre la banda Kawé Calypso y la OSNCR

Aunque los arreglos de los temas de calypso fueron pensados para funcionar sobre la interpretación habitual de los músicos de Kawé Calypso, las fricciones entre los modos de hacer música de la orquesta sinfónica y una banda de calypso quedaron patentes durante la grabación. En este sentido, esta situación permite ver cierto paralelismo entre el funcionamiento y los objetivos estéticos de un grupo de calypso con los de un combo de jazz. En los conciertos de Caribe Sinfónico en el Teatro Nacional, la banda de Calypso logró ajustarse con bastante éxito a la estructura fija de los arreglos orquestales, que por practicidad para la orquesta eran versiones fijas, sin secciones de improvisación melódica a cargo de la banda de calypso. En contraparte, la armonización de los temas se ciñó a las funciones armónicas habituales de la interpretación del grupo durante las partes cantadas para evitar la necesidad de re-aprendizaje por parte de la banda de calypso, sin embargo, se exploraron otros recursos armónicos en introducciones e intermedios orquestales donde la banda no participaba. Torres (2022) ofrece algunos ejemplos de este abordaje. Los Ejs. 3 y 4 muestran fragmentos de las introducciones orquestales de “Día de Carnaval” y “Baptisan” donde el sustento armónico se sale de las progresiones tradicionales de calypso. A su vez, en los Ejs. 5 y 6 se aprecian ejemplos de cómo el acompañamiento orquestal complementaba, ciñéndose estrictamente a los esquemas armónicos tradicionales, las melodías del cantante y la interpretación de la banda de calypso que tenía a cargo gran parte del acompañamiento rítmico-armónico.

Ejemplo 3: Fragmento de la introducción orquestal de "Día de Carnaval" (Torres 2022, p. 127)

Ejemplo 4: Introducción orquestal de "Baptism" (Torres 2022, p. 121)



Ejemplo 5: Fragmento de acompañamiento orquestal en Baptism (Torres 2022, p. 121)



Ejemplo 6: Fragmento de acompañamiento orquestal en Baptism (Torres 2022, p. 122)

Quedó claro en las presentaciones en vivo de Caribe Sinfónico, que cada uno de los modos de producción musical implicados: el de los grupos populares y el de la orquesta, tiene sus fortalezas y fragilidades. Por ejemplo, en uno de los temas Danny Williams, cantante de Kawé, se adelantó con una estrofa y gran

parte de la orquesta no tocó durante bastante tiempo de la canción luego de darse cuenta de que no estaban en la misma parte que Williams. En este tema participaban Kawé Calypso y Master Key y ambas agrupaciones se ajustaron al instante a la parte donde iba el cantante y sostuvieron la interpretación en el escenario. La autonomía que desarrolla un músico de calypso permite sobreponerse a errores y situaciones imprevistas, pero esto requiere una apropiación profunda de los elementos musicales por ser utilizados y es más factible de realizar en ensambles de pocos participantes. El sistema de producción musical de una orquesta facilita el montaje rápido de obras musicales de alta complejidad, con un alto nivel de especialización en las tareas realizadas (ejecución instrumental, dirección, composición) y la coordinación entre una gran cantidad de personas interpretando música al mismo tiempo. Esto puede traer, sin embargo, una cierta despersonalización del trabajo de los instrumentistas, quienes son menos autónomos y con menos de capacidad de decisión sobre el resultado final de las interpretaciones. Al respecto, una idea interesante para explorar en proyectos futuros de la orquesta con la participación de músicos de calypso, sería la creación de arreglos modulares, aprovechando que las interpretaciones de calypso utilizan ciclos armónicos que se repiten. Esto podría acercar a la orquesta aún más a la forma de hacer música de los grupos de calypso para aprovechar y participar de la espontaneidad de estos últimos.

6. Conclusiones

En síntesis, este trabajo es una invitación a utilizar los espacios de privilegio para mejorar las condiciones materiales de las comunidades y las personas y a redistribuir los beneficios culturales y económicos producto del trabajo artístico basado en músicas populares. Las instituciones de música académica, frente al declive de la asistencia a sus conciertos han tomado medidas para ofrecer una imagen más "accesible" y "democrática". Sin embargo, más allá del cambio de un cambio de imagen y semántica publicitaria, podrían adoptar lo que el musicólogo Julio Mendívil recomienda para combatir la discordancia entre el ímpetu igualitarista y el elitismo de la etnomusicología y pensar en "una política de intromisión, una actitud académica que no ignore los problemas sociales que enfrentan los creadores y consumidores de las músicas que estudiamos." (Mendívil 2003). En Caribe Sinfónico se utilizaron decisiones

artísticas (qué se toca, dónde y quién lo toca) como una intervención social, con intención constructiva, que permitió incluir a Kawé Calypso y a otros artistas afro-descendientes en espacios culturales de prestigio, con condiciones de trabajo dignas (pago digno, condiciones técnicas, publicidad) sin que la orquesta les sustituyera como protagonistas de su propia música. Y aunque un concierto o una grabación no resuelvan problemas económicos estructurales o de racismo y violencia, la forma en que la práctica artística posiciona ideas y valores frente a la sociedad es potente y debe ser usada con responsabilidad, especialmente por las instituciones estatales y todas aquellas que cuentan con prestigio y privilegios.

Referencias

1. Born, Georgina y David Hesmondhalgh. 2000. Introduction: On Difference, Representation, and Appropriation in Music. En: Born, Georgina y David Hesmondhalgh (Ed.). *Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*, p. 1–58. Los Angeles: University of California Press.
2. Cardona, Alejandro. 1990. *Buda: Cancionero*. San José, Costa Rica: Editorial Nuestra Cultura.
3. _____. 1996. La Música Costarricense, ¿hecho o proceso? *Suplemento Cultural, n*. 35. San José: Universidad Nacional Autónoma de Costa Rica.
4. Chacón, Albino; Chaverri, Amalia; Duncan, Quince y Loraine Powell. 2003. *Mesa Redonda: En torno a Cocorí: Cuatro visiones de una polémica*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de Costa Rica.
5. Foreman-Wernet, Lois. 2017. Reflections on Elitism: What Arts Organizations Communicate About Themselves. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, vol. 47 no. 4, p. 274–289. Londres: Routhledge. DOI: 10.1080/10632921.2017.1366380.
6. Gerner, Vera. Sin fecha. *Relatos de la transformación del calypso. Una primera mirada al calypso en el Valle Central de Costa Rica*. En Proceso de Publicación.
7. Grinberg Pla, Valeria. 2007. Reflexiones sobre distintos modelos de intercambio simbólico entre la cultura afrocaribeña y la cultura hispánica en el caribe costarricense. Respuestas de un calypsonian de Cahuita. *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe,* vol. 4 n. 5, p. 205–

229. Consultado en: https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/intercambio/article/view/3907.

8. _____. 2008. El calypso en el caribe costarricense: Crónica cantada de una comunidad transnacional. En *Istmo. Revista Virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, n. 17. http://istmo.denison.edu/n17/articulos/grinberg.html.
9. Kingsbury, Henry. 1998. *Music, talent, and performance: a conservatory cultural system*. Temple Univesrsity Press.
10. Larsen, Håkon. 2014. Legitimation work in state cultural organizations: the case of Norway. *International Journal of Cultural Policy*, No. 20 vol. 4, p. 456–470. Londres: Routhledge. DOI:10.1080/10286632.2013.850497.
11. Liverpool, Hollis U. 1993. *Rituals of power and rebellion: The Carnival tradition in Trinidad and Tobago*. (Volumes I and II). Tesis doctoral, The University of Michigan.
12. _____. 2001. *Rituals of Power and Rebellion: The Carnival Tradition in Trinidad and Tobago, 1763–1962*. Research Associates School Times Publications.
13. Meléndez, Carlos y Quince Duncan. 2012. *El negro en Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica, 7ma edición.
14. Mendívil, Julio. 2016. *En contra de la música: herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas.* Buenos Aires: Gourmet.
15. Monestel, Manuel. 2005. *Ritmo, canción e identidad. Una historia sociocultural del calypso limonense*. San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia.
16. _____. 2010. "Nowhere Like Limón, Limón is the Land of Freedom". La música afrodescendiente en la región Caribeña de Costa Rica. En *Enclave AfroCaribe. Expresiones Musicales de población afrodescendiente de la costa Caribe de Centroamérica, República Dominicana y Haití*, p. 132–165. San José: Ministerio de Asuntos Extranjeros y de Cooperación de España. AECID.
17. Morales, Ramón. 2022. Procesos históricos de conformación del Calypso costarricense. En *Temas de Nuestra América. Revista de Estudios Latinoamericanos*, v. 38, n. 72. Universidad Nacional Autónoma de Costa Rica. Recueperado de: https://doi.org/10.15359/tdna.38-72.1
18. Navarro, Guillermo. 2015. Contradicciones de la inclusión y la espectacularización del Calipso Limonense en la cultura hegemónica costarricense. Apuntes para posibles marcos de análisis. *Estudios*, n. 31, p.

360–379. Universidad de Costa Rica. https://doi.org/10.15517/re.v0i31.22638

19. Neely, Daniel T. 2007. *"Mento, Jamaica's original music": Development, tourism and the nationalist frame*. Tesis doctoral, New York University.
20. _____. 2014. Modern Mento: The emergence of Native Music in Jamaica Tourism. En (Ed.) Rommen, Timoty; Neely, Daniel. *Sun, Sea, and Sound. Music and Tourism in the Circum-Caribbean*, p. 17–43. Oxford University Press.
21. Nettl, Bruno. 2004. Une anthropologie de la musique classique occidentale. En *L'Homme*, p. 171–172. Éditions EHESS. DOI: https://doi.org/10.4000/lhomme.24939.
22. Petzold, Denise. 2023. "Orchestral Identities and the Formation of Musical Knowledge: A 'Sociomaterial' View on the Concert Programmes of the London Symphony Orchestra and the Vienna Philharmonic Orchestra. En *Fontes Artis Musicae*, v. 70, no. 3 p. 223–243. International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres https://dx.doi.org/10.1353/fam.2023.a909190.
23. Saavedra, Carlos. 2005. *Calypsos limonenses: música del Caribe de Costa Rica*. San José, Costa Rica: Sección de Impresión del SIEDIN.
24. Torres, Alonso. 2022. *Reconquistando el pasado: una exploración de recursos técnico-expresivos para recrear el calypso limonense*. Tesis doctoral. Universidad de Aveiro, Portugal.
25. Small, Christopher. 1998. *Musicking: The meanings of Listening and Performing*. Wesleyan University Press.
26. Turino, Thomas. 2003. Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, n. 2, p. 169–209. University of Texas Press. Recuperado de: http://www.jstor.org/stable/3598738.