UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

La escena *reggae* del Valle Central y sus conexiones translocales en los albores del siglo XXI (1988-2010): sonido, comunidad y lugar

Tesis sometida a la consideración de la Comisión del Programa de Posgrado en Historia para optar al grado y título de Maestría Académica

Sergio Isaac Hernández Parra

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica

2025

Esta tesis fue aceptada por la Comisión del Programa de Posgrado en Historia de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar al grado y título de Maestría Académica en Historia.

Doctor Werner Mackenbach
[Grado académico y nombre completo]
Decana o Representante de la Decana
Sistema de Estudios de Posgrado

Doctor Dennis Arias Mora
[Grado académico y nombre completo]
Director(a) de Tesis

Doctora Diana Senior Angulo
[Grado académico y nombre completo]
Asesor o Asesora

Doctor Ronny Viales Hurtado
[Grado académico y nombre completo]
Asesor o Asesora

Anthony Goebel McDermott
[Grado académico y nombre completo]
Director (a) Coordinador (a) / Representante
Programa de Posgrado en Historia

Sergio Isaac Hernández Parra
[Nombre completo]
Sustentante

Índice

I.Resumen……1
II.Introducción……..…….....2
1. Justificación.....3
2. Delimitación del tema……7
3. Pregunta general……8
4. Preguntas específicas…….……8
5. Objetivo general……...…….8
6. Objetivos específicos…….9
7. Hipótesis ……...9
8. Estado de la cuestión……...11
i) Estructura de sentimiento…….……..…11
ii) Música popular y *reggae*……..…….14
iii) Jóvenes, culturas juveniles y música popular……25
9. Enfoque teórico……34
i) Antropología transnacional: campos sociales transnacionales.....…….34
ii) Proceso hegemónico, cultura y diferencia cultural……37
iii) Estructura de sentimiento……...…..42
iv) Experiencia social…….…….45
v) Escena……50
vi) Enfoque teórico…….…55
10. Fuentes y metodología…….59
i) Descripción de las fuentes…….…59
ii) Metodología……..…….63
I. Historia oral ……..…….63
II. Perspectiva aural……..…….……...67
III. Análisis del discurso……...……69
iii) Construcción de fuentes…….73
11. Plan de capítulos……..75
III.Capítulo 1 La enunciación de la diferencia cultural en las celebraciones del Día del Negro (1979 -2010)…….. 77
1. La valoración del legado cultural del negro (1978-1980)……...80
i) Los primeros esfuerzos…… 80
ii) Monumento al Negro…… 87
iii) La creación del Día del Negro…….. 91
2. Integración y rechazo: la lucha por la cultura afrodescendiente (1981-1996).....95
i) La década de 1980 y el Día del Negro…… ..98
ii) Los primeros años de la década de 1990…….105
iii) El legado africano……... 114
3. Multiculturalidad y proyectos culturales afrodescendientes (1998-2010)……119
i) La multiculturalidad y los enunciados de identidad afrodescendiente……120
ii) Los espacios de celebración……132
iii) Las expresiones culturales del Día del Negro…….138
4. Conclusión…….162

IV.Capítulo 2: la forja de una dinastía. El primer ciclo de la práctica musical *reggae* (1988-1995)……168

1. Políticas culturales en dos espacios: Valle Central y Limón…….169
   i) I.I.I Musical oficial costarricense……170
   ii) I.I.II Circulación de músicas afrodescendiente en el Caribe……...177
   iii) I.I.III Limón: puerto de entrada musical……..183
2. II. Origen y difusión del *reggae*……...…….187
3. III. Del salón de baile a las tarimas: el *reggae* y las transformaciones en los espacios musicales…….195
4. IV. *Reggae*: nuevas prácticas, nuevos bailes, nuevos espacios…….208
   i) IV.I *Reggae*, baile y discotecas……...208
   ii) IV.II Promoción del turismo: expansión translocal…….218
   iii) IV.III Un ritmo, una lengua: el *reggae* en español traspasa la frontera sur.225
5. Conclusión…….235

V.Capítulo 3: ritmos bifurcados: los procesos culturales del *reggae* (1996-2010)……...237
1. El auge musical del *reggae* (1996-2002)……..238
   i) Del *bush* al dial: la socialización del gusto por el *reggae* (1990-1995)…..239
   ii) El gran salto musical: *Ragga by Roots* (1996-1998)……253
   iii) El nuevo panorama musical……....263
   iv) El *reggae* despega hacia el nuevo milenio (1998-2002)……270
   v) El dial del *reggae* hacia el nuevo milenio……...285
2. *Hit me with music*: reconfiguración del sonido del reggae (2003-2010)……..294
   i) El sendero de la legitimidad cultural del *reggae* en la radio……...294
   ii) Back to the roots: las bandas de *reggae* (1998-2003)…….297
   iii) Nuevos imaginarios, nuevos espacios…….310
   iv) La escena del *reggae* y *World Music* (2005-2010)……..……321
3. Conclusiones……..339

VI.Capítulo 4: Mi love *reggae* music: las figuras semánticas de las canciones *reggae roots* (1988-2010)…… 343
1. I. Preámbulo músico-literario……343
   i) I.II Relación música-historia y literatura…….346
   ii) I.III Historiografía literaria de la canción popular……...347
2. II. Apuntes líricos para una periodización inicial del *reggae roots* en Costa Rica (1988-1998)……...350
   i) II.I Eulalia Bernard y la enunciación lírica inicial del reggae…….351
   ii) II.II El discurso musico-literario del reggae (1988-1998)……...354
3. III. El nuevo rol de las canciones reggae (1999-2006)……..363
   i) III.I La transición lírica del *reggae*……..363
   ii) III.II *Roots* al inicio del nuevo milenio ….....……....371
   iii) III.III Luchas sociales: un contexto de enunciación para el *reggae*...…....381
4. IV. Canciones combativas: la función ideológica de la voz enunciadora (2007-2010)……..389
   i) IV.I El aspecto social del género *roots*……390
5. IV.II Relaciones intertextuales……..397
6. Conclusión……401

VII.Conclusiones……..407
VIII.Fuentes……...……413
IX.Bibliografía……432
X.Anexo 1: cuadro de concordancia……462
XI.Anexo 2: estructura de la entrevista.…….468
XII.Anexo 3: cuadro de entrevistados……..470
XIII.Anexo 4: archivo de entrevistas:……...473

1. Manuel Monestel……...473
2. Bernal Monestel…….483
3. Dj Zion……...498
4. Manuel Obregón……526
5. Gabriel Dávila……546
6. Ronny Flores……..566
7. Martín Scott……..….594
8. Hubert Watson……...627
9. Teodoro Symes……..656
10. Gerardo Quirós…….……676
11. Dj Juan……...702
12. Kumary Sawyers……737
13. Juan Carlos Navarrete……770
14. Esteban Carmona……...787
15. Esteban González…….…….805

Índice de cuadros

Cuadro 1. Tipos de contenido publicados con el motivo del Día del Negro encontrados en *La Nación* en los meses de agosto y setiembre del periodo 1979-1996, de un total de 32 entradas…… 117

Cuadro 2. Marcadores de diferencia cultural publicados con el motivo del Día del Negro encontradas en La Nación en los meses de agosto y setiembre del periodo 1979-1996, de un total de 32 entradas……. 118

Cuadro 3. Tipos de contenido publicados con el motivo del Día del Negro encontrados en *La Nación* en los meses de agosto y setiembre del periodo 1998-2010, de un total de 97 entradas…….139

Cuadro 4. Marcadores de diferencia cultural publicados con el motivo del Día del Negro encontradas en La Nación en los meses de agosto y setiembre del periodo 1998-2010, de un total de 97 entradas……..140

Cuadro 5. Campo semántico de los marcadores de diferencia cultural afrodescendiente (1979-2010)……...163

Índice de gráficos

Gráfico 1. Número de publicaciones con el motivo del Día del Negro presentes en La Nación en el periodo 1979-1997 de un total de 32 entradas……...99

Gráfico 2. Número de publicaciones con el motivo del Día del Negro presentes en La Nación en el periodo 1998-2010, de un total de 97 entradas…….... 120

Índice de figuras

Figura 1: Enfoque teórico……..……..…56

Figura 2: Triangulación metodológica y de fuentes……75

Figura 3: Mapa conceptual de los ejes semánticos que construyen al reggae roots en el periodo 1988-2010.....403

Resumen

Costa Rica, en las últimas décadas del siglo XX, mantiene una actividad musical dinámica, amplia y compleja. Los programas sinfónicos desbordaron el claustro académico, lo que mejoró la calidad técnica de la música popular. Dentro el ámbito de lo popular, luego del furor del *chiqui-chiqui*, el país conoció expresiones musicales juveniles que abanderaron el auge del *rock*. Este género que cautivó a los jóvenes, no sin reticencias adultocéntricas conservadoras, inundó las radios y llenó los conciertos.

Lo anterior puede concebirse como la punta del iceberg del campo musical costarricense; por debajo, sonoridades asociadas a las comunidades históricamente marginadas resistían y tomaban fuerza. De esa forma, el germen de la escena del *reggae,* asociado a la experiencia histórica afrodescendiente, crecía, hasta que en las últimas décadas del siglo XX logró emerger y consolidarse como una práctica musical dinámica, longeva y vibrante. Esta escena es el objeto de la presente tesis.

En específico, la investigación pretende analizar la escena *reggae* en el Valle Central a través de la experiencia musical que articula translocalmente la producción cultural afrodescendiente, las prácticas musicales, los espacios de consumo musical y el discurso a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI.

De acuerdo con ese objetivo, la investigación explora, analiza y expone la escena del *reggae* desde la década de 1980. En primera instancia, al seguir las celebraciones del Día del Negro, hoy mes de la afrodescendencia, se demuestra que la popularidad del género se entiende desde la valoración multicultural de la experiencia afrodescendiente. En segunda instancia, se evidencia las rutas de acceso y divulgación de las prácticas musicales asociadas al *reggae*, lo que da cuenta de múltiples conexiones translocales. Seguidamente, se expone los diversos ciclos de producción y recepción del *reggae*, de acuerdo con las categorías culturales: residual, emergente y dominante. Finalmente, se ofrece una periodización historiográfica del discurso de las canciones del *reggae roots*.

I. Introducción

A finales del siglo XX e inicios del siglo XXI, la cultura en Costa Rica se fragmenta en diversos nichos de consumo y estilos de vida. En esta dinámica cultural, las escenas musicales fueron uno de los componentes de mayor visibilidad e importancia, puesto que impactaron el devenir de la música popular y las transformaciones generales de este campo cultural: expresiones sonoras vinculadas con lo global y el consumo juvenil, nuevas formas de asociación musical y una creciente precarización del trabajo del músico.

En el marco de estas transformaciones surge la escena del *reggae* en el Valle Central, la cual expresa una sonoridad caribeña y se nutre de las experiencias de músicos provenientes del Caribe costarricense, así como de la dinámica cultural del Valle Central. La historicidad de la experiencia del *reggae* se manifiesta y se reproduce en este producto cultural, que organiza las prácticas musicales y el imaginario cultural de quienes desarrollan e interpretan esa sonoridad. De forma congruente, la presente investigación tiene como objeto de análisis la escena musical *reggae*, entendida como una formación cultural que engloba experiencias, prácticas musicales, espacios de consumo y enunciados culturales, y que conforma una serie de relaciones sociales. De esta forma, se entiende la música como una práctica social y no como un fenómeno exclusivamente estético. En consecuencia, la investigación busca, mediante un análisis de caso, ilustrar una historia reciente de la música popular en Costa Rica.

La investigación también pretende resaltar la relevancia social que adquiere la cultura y la música en la historia reciente. La música obtiene en las últimas décadas omnipresencia y, por consiguiente, interviene en la construcción de prácticas y relaciones sociales: los movimientos sociales, las culturas subalternas, el mercado, los espacios laborales y de ocio se alimentan de música. En consecuencia, la música es atravesada por los procesos sociales, económicos y políticos e incide en ellos al mediar en las relaciones sociales. Así, los diversos usos y funciones de la música —elementos que forman parte de las prácticas sociales— indican que la música se forma en lo social y participa de lo social.

La escena del *reggae* no escapa a eso; tiene usos sociales específicos. También, el, ahora viejo, nuevo modelo neoliberal influye en esta práctica musical y la hace partícipe de las contradicciones de la acumulación capitalista. Así, el *reggae* acentúa

diferencias culturales y critica las desigualdades; se apropia y potencia los espacios turísticos y de entretenimiento; circula por los medios de comunicación; fomenta la masificación del ocio y representa un discurso que defiende lo popular y lucha contra las injusticias sociales.

En base a estos parámetros, la investigación emplea como recursos teóricos el campo cultural de la escena musical, la cual permite anclar las practicas, experiencias y discursos musicales a un espacio social: el Valle Central. No obstante, este se configura de forma translocal, es decir, se construye mediante relaciones entre localidades.

Asimismo, con el fin de historiar esta escena se recurre a la estructura de sentimiento, entendida como la relación entre el proceso histórico y la producción social del sentido, puesto que permite vislumbrar las articulaciones (semánticas, prácticas y experiencias) que enlazan la música con el proceso social y cultural, en su sentido lato. En consecuencia, la estructura de sentimiento provee una concepción de cultura (prácticas, representaciones y discursos) sobre la cual se asienta la escena musical, asimismo, rinde a la escena operable mediante las categorías de cultura residual, dominante y emergente, puesto que permiten recrear el desarrollo del *reggae* de una forma histórica y en relación con el proceso social.

I.I Justificación

La pertinencia de esta investigación se observa en las transformaciones históricas en las diversas escalas (global, regional y local) y de la importancia de los cambios en el proceso cultural: consumo, multiculturalismo, decadencia de lo literario en favor de lo audiovisual y fragmentación de lo cultural en diversos "estilos de vida", cuyo estandarte es la juventud. Estas características histórico-culturales determinan la relevancia de la investigación; estas serán expuestas a continuación.

El interés histórico de esta investigación reside en las transformaciones de orden sociocultural que suceden a nivel mundial, regional y local al final del denominado "siglo XX corto"[1]. Esta coyuntura histórica mundial experimentó la caída del socialismo real, la consolidación del proyecto económico neoliberal y el modelo

[1] Eric Hobsbawm. *Historia del siglo XX,* (Buenos Aires: Crítica, 1994).

"americano" de consumo cultural. Además, se consolida la imposición internacional del idioma inglés como una manifestación de dominación cultural.[2]

A nivel centroamericano, las transformaciones históricas se observan en los procesos de paz, las transiciones hacia la democracia, la conformación de gobiernos civiles y el cese de las actividades bélicas revolucionarias y contrarrevolucionarias.[3] Además, se observan los procesos migratorios masivos postbélicos, así como la implantación de políticas multiculturales y el surgimiento del movimiento Maya[4] y las reivindicaciones culturales de los afrodescendientes. Lo que se correlaciona con la transformación histórica en el ejercicio de la hegemonía a nivel centroamericano. La cual, en el caso costarricense, se evidencia en la consolidación del bipartidismo y su transición al multipartidismo, el surgimiento de elementos políticos y culturales neoconservadores,[5] y una trasformación económica neoliberal.

Hacia finales del siglo XX, las juventudes, tanto a nivel centroamericano como costarricense, son relevantes demográficamente. Los procesos de crecimiento poblacional y de transición demográfica generaron, hacia las décadas de 1980 y 1990, que los jóvenes alcanzaron una predominancia poblacional. Fenómeno que, junto con el crecimiento urbano y metropolitano, concentró a los jóvenes en las ciudades: hacia la década de 1990, el 50 por ciento de los habitantes del Valle Central costarricense son personas jóvenes.[6]

En consecuencia, la visibilidad y el peso poblacional de los jóvenes generó cambios considerables en las culturas nacionales y regionales centroamericanas. No obstante, en los países del "triángulo norte", los jóvenes que experimentan procesos de exclusión socioeconómica se ven obligados a migrar. Este proceso de migración

---

[2] Iván Molina Jiménez. *Costarricense por dicha, identidad nacional y cambio cultural en Costa Rica durante los siglos XIX y XX*. (San José, Costa Rica, Editorial UCR, 2002), 93-110. Uno de los espacios en que se constata esta dominación, se encuentra en la academia donde el idioma inglés determina y controla la divulgación del trabajo académico e intelectual. Contrapunteo pp. 439.
[3] Fabrice, Lehoucq. "La democratización en Centroamérica desde sus guerras civiles: fortalezas y debilidades", *Tribunal Supremo de Elecciones república de Costa Rica*, No. 16, (julio-diciembre 2013): 3-45; Dirk Kruijt. "Guatemala´s political transition, 1960-1990." *International Journal of Political Economy*, 30, No. 1, (2000): 9-35.
[4] Davis, Shelton y Alain Breton. "Mouvement maya et culture nationale au Guatemala." Journal de la Societé des américanistes, 90, No. 2, (2004): 137-166.
[5] Willy A. Soto Acosta. "Para entender al movimiento solidarista costarricense", *Anuario de Estudios Centroamericanos* 13, No.1, (1987): 115.
[6] Molina Jiménez. *Costarricense por dicha,* 90.

"forzada" ha creado comunidades juveniles transnacionales. Estas comunidades han tenido un impacto profundo en la formación de organizaciones juveniles contrahegemónicas conocidas como "maras". La violencia y las actividades delictivas de estos grupos son uno de los elementos principales de asociación juvenil.[7]

En Costa Rica, en la década de 1990, se observa una trasformación sociocultural de las juventudes que rompe con las concepciones ideológicas tradicionales: derecha, izquierda y las cristianas. No obstante, estas ideologías mantienen su relevancia. Asimismo, se constatan transformaciones en la institución familiar: inserción de la mujer en las esferas económicas y políticas. Esto modifica la experiencia y subjetividad de las juventudes y provoca críticas de parte de la Iglesia Católica y de los sectores neoconservadores.[8]

De igual forma, los cambios en el proceso cultural se observan en las variables socioculturales de la educación y la cultura letrada. A finales del siglo XX, las editoriales centroamericanas sufren una transformación hacia modelos empresariales. Desaparecen las editoriales regionales universitarias como EDUCA,[9] y se fortalecen los conglomerados transnacionales, principalmente de origen español, que privilegian la comercialización de "best-sellers"[10] en detrimento de la generación de conocimiento y a la divulgación de ideas. Este contexto marca las manifestaciones culturales representadas y expresadas mediante la experiencia musical. De manera que, la injerencia formadora de instituciones tradicionales como la familia, la Iglesia Católica, la escuela, la literatura y los partidos políticos se erosiona a favor de los medios de comunicación.

Por otra parte, la música popular se transforma con el surgimiento de escenas, las cuales adquieren protagonismo en la experiencia social y cultural. Así, la música denota una pluralidad de expresiones culturales. En esta coyuntura surge la escena

---

[7] Mario Zúñiga Núñez. "Las 'maras' salvadoreñas como problema de investigación para las ciencias sociales." *Anuario de Estudios Centroamericanos*, No. 33-34 (2007-2008): 87-110; Mario Zúñiga Núñez. "Cultura juvenil alternativa en la sociedad salvadoreña: las representaciones visuales alrededor de 'las maras'." *Inter.C.A.mbio,* 5, No. 6 (2008): 131-156.
[8] Sergio Isaac Hernández Parra. "Jóvenes, 'rock satánico' y el pánico moral de 1992 en Costa Rica." (tesis de Licenciatura en Historia, Universidad de Costa Rica, 2016).
[9] Arturo Arias. "Post-identidades post-nacionales: transformaciones en la constitución de las subjetividades globalizadas." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 35, No. 69 (2009): 135.
[10] George Yúdice. "La reconfiguración de políticas culturales y mercados culturales en los noventa y siglo XXI en América Latina." *Revista Iberoamericana*, 67, No. 197 (octubre-diciembre 2001): 649-655.

reggae, la cual manifiesta prácticas y experiencias musicales que se vinculan con los campos sociales transnacionales de la diáspora afrocaribeña.[11]

Por añadidura, el interés historiográfico de esta investigación se centra en las prácticas de la música popular de la sociedad costarricense de finales del siglo XX e inicios del siglo XXI que, junto con las transformaciones antes mencionadas, modifican radicalmente el paisaje y la cartografía cultural del país. Por ende, existe un interés por la música popular que se plasma en un corpus bibliográfico cada vez más robusto. No obstante, no se han abordado, desde la historia reciente, las transformaciones sociales como la precarización del trabajo cultural y musical en la experiencia social, y cambios culturales como la influencia afrocaribeña en la cultura del Valle Central.

De igual forma, la investigación y la metodología de historia oral es historiográficamente relevante, puesto que dota al sujeto de protagonismo histórico: se resaltan las narrativas de los músicos que viven el *reggae.* Y, como herramienta explicativa se recurre a la escena, la cual articula la experiencia, lo que permite contextualizar históricamente estas narrativas. Así, se reconoce la diversidad de los sujetos históricos, más allá de los contextos estatales e institucionales. En este caso, se reconoce la agencia histórica de los músicos.

Al considerar los elementos históricos e historiográficos antes mencionados surgen las problemáticas generales que guían la investigación. ¿Cuáles son los elementos culturales que identifican al *reggae* con la cultura afrocaribeña? ¿Cuál es el discurso asociado al *reggae*? ¿Son las corrientes multiculturales un aspecto determinante en la consolidación del *reggae* como producto cultural de la diáspora africana en Costa Rica? ¿Qué aspectos sociales permiten el desarrollo de la práctica musical reggae? y ¿Cómo los músicos en los albores del siglo XXI experimentan el *reggae*? Estas interrogantes guían y forman el problema de investigación, cuyos conceptos principales son: proceso cultural, escena musical, experiencia y prácticas musicales. Estos elementos se relacionan y problematizan, generando la pregunta:

[11] El campo social se considera como una relación social generada por un conjunto de redes entrelazadas, que de manera desigual intercambian, organizan y transforman, ideas, valores, prácticas y recursos. Ver el apartado Campos sociales transnacionales desiguales y la "nueva" división internacional del trabajo cultural, de la sección Enfoque teórico de la presente investigación.

¿cuáles elementos del proceso cultural facilitan la emergencia de prácticas musicales que articulan la experiencia que configura la escena del *reggae* en Costa Rica?

I.II Delimitación del tema

La investigación plantea un análisis temporal tanto sincrónico como diacrónico: sincrónico porque busca analizar una coyuntura histórica particular, 1988-2010; y, diacrónico porque analiza un proceso formativo, en el cual se determinan los cambios entre el periodo inicial y final. Por consiguiente, se busca determinar los orígenes y la consolidación de las prácticas musicales reggae en concordancia con las transformaciones de la música popular, de ahí que se toma el año de 1988: fecha en la que se publica la primera producción discográfica del reggae. Por otra parte, en el análisis específico del Día del Negro que implicó revisar el curso de las celebraciones más allá del espacio temporal propuesto, se amplió la investigación al año 1979, cuando inicia oficialmente la valoración de la cultura afrodescendiente, puesto que las primeras iniciativas se remontan al año de 1972 (el centenario de la arribada de jamaicanos a Limón).

De igual forma, la delimitación temporal se da en función de las características sociohistóricas del periodo y de la escena musical: políticamente, se consolida el bipartidismo; en términos económicos, se establecen las políticas neoliberales; y, culturalmente, se establecen las directrices de un multiculturalismo. Esta delimitación se caracteriza entonces por un crecimiento económico constante, cuyo debate político se dirige hacia la firma del Tratado de Libre Comercio con los Estados Unidos (2007). Además, la delimitación obedece a la configuración de la escena del *reggae*, que da sus primeros pasos en la mitad de la década de 1980, momento que evidencia que la música, en tanto mercancía, se caracteriza por un consumo de discos y de conciertos que tienden a la masificación. En consecuencia, el límite del 2010 se establece con base a ese criterio, puesto que desde esa década predomina el consumo en plataformas digitales, propio del capitalismo de la información.

Por otra parte, se plantea, en términos espaciales, un análisis translocal: las interconexiones que los músicos del *reggae* establecen en el Valle con otras localidades y viceversa. Esta dinámica espacial permite constatar que las formaciones culturales no

son estáticas y que las influencias e influjos de las prácticas musicales no concuerdan con nociones herméticas de lo local y lo nacional; por el contrario, se resaltan las características trasnacionales de las formaciones culturales, en particular aquellas vinculadas con la diáspora africana y caribeña. En consecuencia, esta delimitación espacial rompe con el nacionalismo metodológico, puesto que se enfoca en las particularidades y las dinámicas locales. En particular, se consideran las traslaciones de las expresiones culturales (musicales) del Caribe costarricense hacia el centro del país —el Valle Central—.

I.III Pregunta general:

¿Cómo la escena musical *reggae* articula la experiencia social en términos de expresiones culturales afrodescendientes, prácticas musicales, espacios de interacción y enunciados culturales a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI en el Valle Central?

I. IV Preguntas específicas:

1- ¿Cómo se expresan las manifestaciones culturales afrodescendientes, entre ellas el reggae, y cómo estas inciden en el proceso cultural de Costa Rica?
2- ¿Cómo se han constituido y transformado las prácticas musicales de los músicos de la escena *reggae* en el Valle Central a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI?
3- ¿Cuáles son los espacios de interacción que vinculan a los músicos de la escena *reggae* con las dinámicas translocales de consumo musical?
4- ¿Cuáles son figuras semánticas que conforman una estructura de sentido en el Valle central?

I.V Objetivo general:

Analizar la escena *reggae* en el Valle Central a través de la experiencia musical que articula translocalmente la producción cultural afrodescendiente, las prácticas musicales, los espacios de consumo musical y el discurso a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI.

I.VI Objetivos específicos:

1- Identificar los enunciados de diferencia cultural afrodescendiente que se divulgan en las celebraciones del Día del Negro en Costa Rica, con el fin de determinar las expresiones culturales afrodescendientes y sus vínculos con el *reggae*, y así poder contextualizar estas características dentro del proceso cultural dominante.
2- Evaluar las prácticas musicales del *reggae* a la luz de las transformaciones del sector musical y los espacios de consumo musical translocales a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI en el Valle Central, con el objeto de comprender las especificidades de *reggae* de acuerdo con las transformaciones en la producción cultural y musical costarricense.
3- Determinar las narrativas socioculturales del *reggae* con el motivo de revelar la estructura de sentido de este género musical de acuerdo con las figuras semánticas.

I.VII Hipótesis

- Las transformaciones culturales que el país experimenta a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI se constatan en el avance hacia la multiculturalidad. Por consiguiente, sectores afrodescendientes impulsan el reconocimiento de sus manifestaciones culturales por medio de la celebración del Día del Negro, las cuales transitan desde enunciados culturales como la defensa de la persona negra hacia un multiculturalismo emergente que enuncia prácticas diaspóricas. Dentro de esta festividad, el *reggae* se reconoce como un producto cultural afrodescendiente, y al materializarse en prácticas musicales se establece como una figura semántica de la cultura afrodescendiente
- Las prácticas de la música popular en el Valle Central, hacia finales del siglo XX e inicios del siglo XXI, se fragmentan de acuerdo con el surgimiento de diversas escenas. Por su parte, la escena del *reggae* evaluada por medio de la experiencia, la cual es articulada por prácticas y espacios de consumo musical mediados por el gusto musical y una tendencia a la masificación, evidencia temporalidades diferenciadas o periodos. El primer momento (1988-1996) es caracterizado por nuevas dinámicas de consumo musical masivo, en específico

el concierto, y el surgimiento de un circuito musical costero, así como el surgimiento de las primeras agrupaciones de música *reggae*, que obtienen gran popularidad. El segundo periodo (1997-2002) presenta las cualidades de la socialización del gusto a través de la radio y el intento por forjar una industria musical del *reggae* de la mano de músicos provenientes de Limón y los barrios de Sur de la capital. La última fase (2003-2010) se conforma por la consolidación de nuevos espacios de consumo vinculados a los bares capitalinos y a los espacios costeros turísticos; además, la escena se diversifica por la consolidación de los Dj´s y el intento por inscribir al *reggae* de Costa Rica dentro del consumo global de la "World Music" que busca capitalizar el auge del multiculturalismo. En contraposición, a finales de la década del 2000, la escena se apega a un proceso cultural emergente de defensa por el ambiente.

- La experiencia del *reggae* se constituye en figuras semánticas que se expresan en las canciones de las agrupaciones del género *roots*. Estas figuras semánticas (articulaciones culturales) se conforman por la presencia de usos lingüísticos del creole y los préstamos de rastafari, la revalorización de lo popular, la denuncia sobre injusticias sociales y discriminación y una concepción de lucha sociocultural de acuerdo con dinámicas globales. En específico, las canciones del *reggae roots* representan las transformaciones sociales del periodo mediante tres aspectos: 1) la introducción de un tropo prosaico que expresa la realidad social; 2) la presencia de actitudes líricas; y 3) la articulación de un discurso colectivo de resistencia cultural que enarbola percepciones y críticas a las transformaciones sociales recientes. Esto evidencia un desplazamiento diacrónico del género *roots* desde el placer regenerador hacia la lucha social y cultural.

II. Estado de la cuestión

El presente estado de la cuestión relaciona las temáticas de análisis que guían la investigación: experiencia, subjetividad y estructura de sentimiento, e historia de la música popular, jóvenes y *reggae*. De manera que el estado de la cuestión abordará estas categorías y sus interrelaciones en siguientes secciones. Una advertencia inicial es que si bien este apartado busca ser exhaustivo no pretende ser absoluto; de manera que hay investigaciones y trabajos que no pudieron ser revisados. En un segundo término, se aclara que en las diversas secciones se revisan trabajos que abordan dos o más de los temas mencionados, pero la ubicación de un trabajo en una sección u otra se debe tanto a la importancia del objeto de análisis como a la lógica expositiva de esta sección.

La exposición del estado de la cuestión busca generar una síntesis de los trabajos revisados; sin embargo, en los casos donde se constate información de interés se hará un abordaje individual. Un elemento importante para el análisis y síntesis de los trabajos que conforman este apartado es lo espacial, debido a la tensión entre escalas espaciales que presenta la música popular, de manera que se considera importante determinar las investigaciones que aborden lo local, lo regional, lo global y las interacciones entre escalas.

II.I Estructura de sentimiento

En esta primera sección, se analizan las investigaciones que tratan las estructuras de sentimiento. Este aporte teórico fue inicialmente dilucidado por Raymond Williams como una aproximación marxista al análisis cultural y literario y una contra postura al estructuralismo imperante en las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX. En particular, Williams expone el proceso social que configura los fenómenos y las formaciones culturales. Ahora bien, se inaugura esta sección con el trabajo "Cuerpo y cultura. Las músicas 'mulatas' y la subversión del baile" de Ángel Quintero, puesto que allí el sociólogo puertorriqueño aborda el fenómeno de la música y el baile derivados de la diáspora africana en el Caribe desde la óptica de la estructura de sentimiento.

Quintero indica que las músicas de los sectores sociales afrodescendientes desarrollan una estructura descentrada que desafía la expansión homogeneizante de la

modernidad occidental.[12] Esto lo plantea el sociólogo en función del proceso de tensión producido por la contradicción dialógica de plantación-contra plantación, esclavitud-cimarronaje.[13] Este análisis lo aplica Quintero a la salsa y al merengue; no obstante, el sociólogo puertorriqueño asegura que está presente en las músicas del Caribe, lo que incluye al *reggae*[14]. Por lo tanto, se afirma la pertinencia de la estructura de sentimiento en el análisis social de la música y en la escena del *reggae*. Por ende, esa sería una primera conclusión inicial si se permite el oxímoron.

Un segundo aspecto sobre los trabajos que retoman el análisis de la estructura de sentimiento es su aplicación en casos de gran diversidad geográfica: Gran Bretaña,[15] Estados Unidos,[16] Chile[17] y Buenos Aires;[18] y, lo transnacional presentado por Ángel Quintero-Rivera y George Leddy[19], quienes abordan las comunidades transnacionales latinas en Estados Unidos. Esto permite elucidar una segunda conclusión: ausencia de estudios desde Costa Rica y Centroamérica. De igual forma, son escasos los trabajos que interrelacionen escalas espaciales o que desarrollen análisis transáreales.

En términos temporales, se tiene que la mayor parte de los trabajos analizan fenómenos del siglo XX. A excepción de la investigación de Raymond Williams,[20] que extiende su análisis a un periodo anterior, contemporáneo con la revolución industrial y el siglo XIX, y el trabajo sobre de Maris Gillette[21] sobre los musulmanes en China y el conflicto étnico-estatal del siglo XIX y la estructura de sentimiento que surge de esta conflictividad.

---

[12] Ángel Quintero. *Cuerpo y cultura. Las músicas 'mulatas' y la subversión del baile*. (Madrid: Iberoamericana Editorial, 2009), 57.
[13] Quintero. *Cuerpo y cultura.* 52.
[14] Quintero. *Cuerpo y cultura.* 181-182.
[15] John Kirk. "Coming to the end of the line? Identity, work an structures of feeling." *Oral History* 36, No. 2 (2008): 44-53; William Cadbury. "The estructure of feeling in a poem by Patmore: meter, phonology, form." *Victorian Poetry* 4, No. 4 (1966): 237-251.
[16] Norma Jenckes. "Structures of feeling in Tennesee Williams´s 'The night of the iguana' and Edward Albee´s ' A delicate balance'." *South Atlantic Review* 70, No. 4 (2005): 4-22.
[17] Mauricio Barría Jara. "Interrupciones momentáneas de la convención. Aportes para la comprensión de Irredentos de Antonio Acevedo Hernández." *Revista Chilena de Literatura*, No. 90 (setiembre 2015): 29-54.
[18] Mario Marguli, y Marcelo Urresti. "Buenos Aires y los jóvenes: las tribus urbanas." *Estudios Sociológicos* 16, No. 46 (1998): 25-35.
[19] Ángel Quintero-Rivera y George Leddy. "Cultural struggles for hegemony: salsa, migration, and globalization." *Latin American Perspectives* 38, No. 2 (marzo 2011): 58-70.
[20] Raymond Williams. *El campo y la ciudad*. (Nueva York: Oxford University Press, 1973).
[21] Maris Gillette. "Violence, the State, and a chinese muslim ritual remembrance." *The Journal of Asian Studies* 67, No. 3 (agosto 2008): 1011-1037.

Los trabajos, desde lo espacial, presentan enfoques que privilegian lo urbano o lo rural. Los estudios de Margulis y Urresti, Kirk, y Quintero-Rivera y Leddy abordan estructuras de sentimiento urbanas, mientras que Gillette investiga una estructura de sentimiento rural. Raymond Williams en el clásico, "El campo y la ciudad"[22] aborda ambas categorías espaciales al estudiar la estructura de sentido que surge en la literatura inglesa con el advenimiento del capitalismo, la cual construye las experiencias del campo y la ciudad.

Los trabajos sobre estructuras de sentimiento se caracterizan por presentar estudios que abordan la literatura y lo literario: Raymond Williams,[23] William Cadbury,[24] Norma Jenckes[25] y Mauricio Barría Jara.[26] De igual forma, presentan investigaciones enfocadas en fenómenos sociales "desde abajo", como el caso de la estructura de sentimiento laboral de la compañía de ferrocarril en Gran Bretaña.[27] Este último trabajo, metodológicamente, ha privilegiado la oralidad y los relatos orales; con esta metodología se encuentran, de igual forma, las investigaciones de Kirk y Gillette.

La etnicidad resulta ser una categoría de análisis importante.[28] De particular interés para la presente investigación es el trabajo de Quintero-Rivera y Leddy, que analiza gracias a los criterios étnicos la estructura de sentimiento generada por la música salsa en las comunidades transnacionales de Nueva York. Por otra parte, se destacan los trabajos que analizan sujetos jóvenes: la reflexión de Margulis y Urresti sobre los jóvenes de Buenos Aires aborda, bajo una aproximación etnográfica, las transformaciones generacionales que a finales del siglo XX conforman modalidades para percibir, clasificar y apreciar la experiencia.[29]

En suma, esta sección ha dado cuenta de la diversidad de los espacios geográficos -ya sea en términos de área y de las categorías espaciales campo y ciudad- estudiados por los trabajos sobre estructuras de sentido. Mas, se constata la escasez de trabajos que interrelacionen espacios y escalas espaciales. De igual forma, se demuestra

---

[22] Williams. *El campo y la ciudad*.
[23] Williams. *El campo y la ciudad*.
[24] Cadbury. "The estructure of feeling".
[25] Jenckes. "Structures of feeling in Tennesee Williams,".
[26] Barría Jara. "Interrupciones momentáneas,".
[27] Kirk. "Coming to the end of the line?,".
[28] Gillette. "Violence, the State, and a chinese muslim, quintero".
[29] Margulis, y Urresti. "Buenos Aires y los jóvenes,".

que la región centroamericana y caribeña (con la excepción de Ángel Quintero) no ha sido estudiada desde estas perspectivas.

Por una parte, los estudios se centran en lo literario y la literatura, y en menor medida en las narrativas orales. Por otra parte, se ha demostrado la relevancia que estos trabajos prestan a lo "subalterno": la etnicidad, el género, los estudios "desde abajo" y lo juvenil; y a la pertinencia que presenta la música en los estudios de estructuras de sentir, ya sea para el estudio de sujetos jóvenes como de comunidades transnacionales.

II.II Música popular y *reggae*

La presente sección revisa los trabajos sobre música popular y en particular de la música o sonido[30] *reggae*. Se busca con esto: primero, presentar una perspectiva general de las investigaciones que analizan lo musical y su relación con la cultura popular; segundo, revisar los trabajos sobre el *reggae* como una manifestación específica de la música popular. En esta sección se enfoca en lo sociocultural y lo histórico, por lo cual se omiten las visiones técnicas y formales del estudio de la música y lo musical.

A nivel latinoamericano, la historia de la música popular ha desarrollado trabajos compilatorios. Julio Mendívil y Christian Spencer Espinosa[31] elaboran una compilación que busca presentar una síntesis de la música latinoamericana. La música popular, al ser sujeto de la tensión entre lo local y lo global, y por su característica vernácula, y al hecho de que la música popular ha sido reclamada como objeto y propiedad de naciones, comunidades y localidades, presenta el sesgo de "autenticidad". Esto indica que gran parte de los trabajos sobre música popular favorezca lo local, dejando de lado los análisis macro, así como los análisis que interrelacionen de manera dinámica las diversas escalas. El trabajo de Mendívil y Spencer Espinosa busca alejarse de estas tendencias, al postular el concepto de "escena"[32] como teoría socioespacial, lo

[30] Una particularidad jamaicana del reggae es su denominación de "sonido" por encima de música o canción, esto presenta una diferencia tanto idiomática como conceptual con la música popular latinoamericana. Mike Alleyne. "White reggae: cultural dilution in the record industry." *Popular Music and Society* 24, No.1 (2000): 16.

[31] Mendívil, Julio y Chistian Spencer Espinosa. *Made in Latin America. Studies in popular music*. (Nueva York: Routledge, 2016).

[32] Un estudio de caso que aborda el concepto de escena por fuera de la región latinoamericana es el de Josep Luís Lancina en la localidad de La Roca del Vallés, a las afueras de Barcelona; de manera que se analiza una localidad periurbana del sur de Europa y la construcción de una escena local

que permite analizar las interconexiones sociohistóricas del fenómeno musical; de manera que los trabajos presentes en esa compilación generan análisis translocales. Este compilatorio contiene análisis con delimitaciones temporales que van del siglo XIX al siglo XXI. Sin embargo, a nivel espacial se privilegia el estudio de México y el sur de América. Centroamérica y el Caribe son ignorados por esta síntesis.

Sin embargo, los trabajos de Peter Manuel,[33] Lara Putnam,[34] y Mariam Valencia García y Manuel Monestel,[35] en su conjunto, permiten explorar el Caribe, tanto en su parte insular como continental (costa Caribe centroamericana).[36] No obstante, a excepción de Putnam, se privilegian las formaciones musicales locales, lo que da la impresión de cierto "esencialismo". Putnam, dentro de la lógica explicativa de las migraciones caribeñas, demuestra la circulación de prácticas musicales y sus conexiones extrarregionales, principalmente en la localidad de Harlem, Nueva York.

Peter Manuel realiza un estudio sobre el *reggae* en Jamaica y su relación con la percusión "kumina"[37]. Por añadidura, Manuel desarrolla, desde el Caribe insular, reflexiones sobre los aspectos regionales, principalmente las "herencias" africanas, indígenas y europeas, así como las formaciones étnicas, de género y de los circuitos comerciales.[38] Por su parte, Valencia y Monestel abordan la música popular de las poblaciones afrodescendientes en la costa Caribe de Centroamérica, Panamá y República Dominicana de acuerdo con las fronteras del Estado Nación. No obstante, el trabajo logra determinar que existen relaciones y continuidades transnacionales, como lo es la música Garífuna en el Golfo de Honduras y Nicaragua. En síntesis, los estudios

---

(intergeneracional) hardcore-punk a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI, así como las actividades DIY (do it yourself) – hágalo usted mismo- que complementan dicha escena. Josep Lluís Lancina. "'En La Roca, el hardcore es cultura'. Las prácticas DIY y la construcción de una identidad local." *Cadernos de Arte e Antropología* 5, No. 1 (2017): 37-52.

[33] Peter Manuel. *Caribbean currents. Caribbean music from rumba to reggae*. (Philadelfia; Temple University Press, 1995).

[34] Lara Putnam. *Radical Moves. Caribbean migrants and the politics of race in the jazz age. (*Carolina del Norte: The University of North Carolina Press, 2013).

[35] Manuel Monestel y Mariam Valencia. *En clave afrocaribe*. (Ciudad Guatemala: Centro Cultural de España en Costa Rica, 2010).

[36] Las regiones caribeñas que no se contemplan son Venezuela, Colombia, el Golfo de México, Nueva Orleans y la Florida.

[37] Kumina es una expresión religiosa de carácter africano, donde una de sus principales manifestaciones es la percusión. Peter Manuel. "Jamaica" en *Caribbean currents. Caribbean music from rumba to reggae*. Coord. Peter Manuel, (Philadelfia; Temple University Press, 1995), 143-182.

[38] Ver capítulos 1 y 7.

de Peter Manuel y aquellos presentados por Valencia y Monestel dan cuenta de la presencia de la música *reggae* a finales del siglo XX en la región Centroamérica-Caribe.

El área centroamericana —desde una espacialidad reducida a las 6 naciones: Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Honduras, Nicaragua y Panamá— fue abordada por Giselle Chang[39] (editora). El trabajo de Chang, a pesar de tener una temporalidad amplia, del periodo precolombino al siglo XX, se apega a la espacialidad nacional sin considerar las conexiones e influencias recíprocas. No obstante, la obra presenta elementos relevantes, como los cancioneros y los aspectos instrumentales de las diversas expresiones musicales. Sin embargo, la obra parte de un concepto de música tradicional cercano al esencialismo, invisibilizando los procesos de creolización.

Un trabajo que aborda el caso de Panamá es el de Carla Guerrón-Montero,[40] el cual analiza el área de Bocas del Toro y el papel del turismo en la dinámica musical *calypso*. Guerrón-Montero argumenta que el proceso de desarrollo turístico y su interés en las tendencias de la música popular afroantillana han permitido que las poblaciones afrodescendientes de la región de Bocas del Toro desarrollen una identidad propia con respecto al modelo cultural centralizador de Panamá, y su propuesta de homogeneidad cultural panameña, de ahí la importancia del *calypso*.

En la historiografía costarricense, se constata que lo musical ha sido abordado en diversos trabajos. En primer lugar, María Clara Vargas Cullell,[41] pionera en los estudios musicales con perspectiva histórica, analiza los espacios de sociabilidad y las prácticas musicales en la Costa Rica liberal: la elite, el Estado y el cuerpo militar. No obstante, se constata el papel que, en la década de 1920, juega la música grabada[42] y las emisiones radiales[43] en la transformación de las prácticas musicales de la sociedad costarricense.

La aparición del radio y su desarrollo en el periodo de 1930 y 1949 permite la apropiación de la música popular por parte de sectores urbanos, la cual fue debatida y criticada por las elites dominantes, higienizadores y moralizadores, tal y como lo

---

[39] Giselle Chang. *Nuestra música y danzas tradicionales*. (San José, Costa Rica; Coordinación Educativa y Cultural Centroamericana, 2003).
[40] Carla Guerrón Montero. "Can´t beat me own drum in me own native land: Calypso music and tourism in the panamiam Atlantic Coast." Atnthropological Quarterly 79, No. 4 (2006): 633-665.
[41] María Clara Vargas Cullell. "La práctica musical en Costa Rica (1840-1940)." Tesis de Maestría en Historia, Sistema de Estudios de Posgrado, Universidad de Costa Rica, 2000.
[42] Vargas Cullell. "La práctica musical en Costa Rica," 147-152.
[43] Vargas Cullell. "La práctica musical en Costa Rica," 161.

demuestra Juan José Marín en su análisis sobre los cancioneros.[44] Además, los gustos musicales de los sectores populares del periodo de 1930 y 1949 demuestran que, marginalmente por ser considerada "música de negros", se escuchaban canciones caribeñas, como la afrocubana, criolla, colombiana y *calypsos*.[45] Otro aspecto relevante señalado por Marín es la tensión entre música popular y música comercial, lo que él denomina fetichización de la mercancía (productos musicales). En consecuencia, se demuestran las complejidades que existen entre cultura popular y mercado, y como las elites dominantes lucran con un producto que ellos mismos consideran perverso y subversivo.

Vargas Cullell y Marín abordan la música popular y las prácticas musicales desde el Valle Central. No obstante, trabajos como el de Sonia Gómez Vargas[46] y Manuel Monestel[47] estudian la música popular en la provincia de Limón. Gómez Vargas analiza, desde una metodología etnográfica y de divulgación, el *góspel* en la ciudad de Limón a inicios del siglo XXI: práctica musical que tiene su origen en el sur de los Estados Unidos y que se desarrolla, principalmente, como práctica eclesiástica del cristianismo protestante. El trabajo de Gómez Vargas no solo analiza una práctica musical, sino que demuestra la importancia cultural de la música religiosa en la región. Por su parte, Manuel Monestel realiza un análisis de la música *calypso* y los músicos "calypsonians". Monestel aborda los aspectos musicales del *calypso* limonense, su relación con el *mento* jamaicano, y las funciones socioculturales que esta música y sus músicos desarrollaron en las diversas localidades de la provincia, particularmente Limón ciudad y Cahuita.

El estudio de Monestel, más allá de contribuir con el acervo bibliográfico del *calypso*[48] en el Caribe, permite constatar como la música, en gran medida, influye en el

---

[44] Juan José Marín Hernández. *Melodías de perversión y subversión. La música popular en Costa Rica, 1932-1960*. (San José, Costa Rica: Editorial librería Alma Mater, 2009).
[45] Marín Hernández. *Melodías de perversión y subversión,* 68.
[46] Sonia Lucrecia Gómez Vargas. *La música Gospel en Limón*. (San José, Costa Rica: Ministerio de cultura y Juventud. Imprenta Nacional, 2010).
[47] Manuel Monestel*. Ritmo, Canción e identidad. Una historia sociocultural del calypso limonense*. (San José, Costa Rica: EUNED, 2005).
[48] La bibliografía sobre el calypso es extensa, mas, un trabajo desde la cultura popular que toma en cuenta los factores de la raza y la industria petrolera en Trinidad es el de Graham E: Holton. Graham E. L Holton. "Oil, race, and calypso in Trinidad and Tobago, 1090-1990." En *Latin American Popular Culture. An introduction*. Ed. William H. Beezley y Linda A. Curcio-Nagy (Wilimgton, Delaware: Scholarly Resources: 2000), 201-212.

cambio cultural de las localidades. Esto es patente en el arribo del *calypso* a Limón en la primera mitad del siglo XX, y a San José hacia la década de 1980. Un punto de particular importancia, que se aborda indirectamente, es el cambio cultural que se genera en las juventudes limonenses hacia la década de 1980[49] con la llegada de la música *reggae*; si bien, Monestel lo ve desde un punto de vista peyorativo, se logra constatar el cambio generacional y la importancia del *reggae* para las juventudes de finales del siglo XX. Sin embargo, como lo señala el autor, en la década de 1980, en Limón no se producía o componía *reggae*, sino que se consumía producción importada.

La trayectoria de Monestel como académico y músico se plasmó en la obra de carácter autobiográfico "Cantar la vida, vivir el canto"[50] del año 2021. Esta publicación permite contextualizar desde la experiencia del autor la evolución musical del Valle Central y de Limón. Limón y el *calypso* han sido los objetos de análisis de este músico y académico; no obstante, este relato autobiográfico reconstruye los gustos musicales y culturales de una juventud urbana en la década de 1970. De igual forma, Monestel informa sobre el desarrollo de las prácticas musicales de la *Nueva Canción costarricense* y la sensibilidad política de izquierda de una intelectualidad estudiantil y académica. Todo esto facilita la comprensión y la contextualización de las prácticas musicales populares de finales del siglo XX.

Al revisar la bibliografía pertinente al *reggae* como parte de la música popular, se constata que los parámetros temporales se configuran en lo que se podría denominar la era del *reggae*: expresión musical de la segunda mitad del siglo XX, principalmente de la década de 1970 a al presente. En cuanto a los espacios abordados por los trabajos sobre *reggae*, se constatan trabajos que abordan esa cultura musical: en el caribe sobresale el caso de Jamaica,[51] mas, otros espacios caribeños son analizados como lo es Cuba y Surinam. Por otra parte, localidades circumcaribeñas o del Gran Caribe como Costa Rica y Panamá son abordadas tan solo indirectamente;[52] asimismo, se evidencia que a nivel latinoamericano la influencia del *reggae* no ha sido debidamente estudiada

---

[49] Monestel. *Ritmo, Canción e identidad,* 87-92.
[50] Manuel Monestel. Cantar la vida, vivir el canto. Un relato sobre música popular y su contexto 1968-2020. (San José: Uruk editores, 2021).
[51] Manuel. "Jamaica"; Peter Manuel y Wayne Marshall. "The riddim method: aesthetics, and ownership in Jamaica Dancehall." *Popular Music* 25, No. 3 (2006): 447-470; Wayne Marshall. "Bling-bling for rastafari: how jamaicans deal with hip-hop." *Social and Economic Studies* 55, No. 1-2 (2006): 49-74.
[52] Samuel Furé Davis. "Reggae in Cuba and the Hispanic Caribbean: fluctuations and representations of identities." *Black Music Journal* 29, No. 1 (2009): 25-49.

por fuera del caso brasileño[53], y a nivel Ibérico se encuentra un trabajo sobre la escena *ska* en España.[54]

Por otro lado, diversos trabajos abordan la dinámica espacial del "Atlántico Negro"[55] y el concepto rutas y raíces[56] para acercarse al fenómeno cultural de la diáspora "negra", la cual mira hacia África como origen y herencia cultural. Estos trabajos analizan la dinámica migratoria (demográfica y cultural) que se establece entre el Caribe, África[57] y la Europa Atlántica.[58] Un aspecto de interés es el tratamiento secundario del papel de los Estados Unidos en la cultura musical *reggae*.

Otro aspecto que caracteriza la bibliografía sobre el *reggae* es que los trabajos se basan en la metodología etnográfica, donde se aplican observaciones participantes y entrevistas. Por otra parte, se encuentran los trabajos de musicología, principalmente las investigaciones de Peter Manuel,[59] Wayne Marshall[60] y Gonzalo Javier Fernández Monte.[61] Estas perspectivas privilegian el análisis sincrónico del presente. Por consiguiente, son pertinentes los estudios con perspectiva histórica que den cuenta de

---

[53] Kavin Dayanandan Paulraj. "Jamaica Brasileira: the politics of reggae in sao Luís, Brazil, 1968-2010." Tesis de Doctorado en Filosofía, University of Pittsburg, 2013; Larry N. Crook "Black Consciuosness, samba reggae, and the re-africanization of bahian carnaval music in Brazil." The *World of Music* 35, No.2 (1993): 90-108; Gerard Béhage. "Rap, reggae, rock, or samba: the local and the global in brazilian popular music (1985-1995)." *Latin American Music Review* 27, No. 1 (2006): 79-90; George Yúdice. "Afro Reggae: parlaying culture into social justice." *Social Text* 19, No. 4 (2001): 53-65.

[54] Francisco Javier Fernández Monte. "Es Ska en España: escena alternativa, musical y transnacional." Tesis de Doctorado en Musicología, Universidad Complutense de Madrid, 2012.

[55] El término Black Atlantic es enunciado por Paul Gilroy, y cuyas reflexiones son la base gran parte de los trabajos sobre la diáspora y las prácticas culturales y musicales de la misma. Gilroy, Paul. *Black Atlantic. Modernity and doublé consciousness*. New York: Verso, 1995.

[56] Del juego de palabras homónimas en inglés, routes and roots. El concepto garveísta de la repatriación negra a África, expresado en el reggae, es visto desde el propio continente africano y por aquellos seguidores del reggae que experimentan lo africano como un discurso de conciencia africana. Kra Kouassi. "'Routes and roots': african consciences and the practice of repatriation." *Caribbean Quarterly* 56, No. 1-2 (2010): 95-106. Por su parte Louis Chude-Sokei señala que la metáfora de las raíces y la vuelta a África, es interpretada, particularmente por el músico sudafricano Lucky Dubé, no como una revalorización de las tradiciones africanas, sino como un concepto de futuro con potencial de unidad, por encima de las divisiones étnicas presentes en el continente africano. Louis Chude-Sokei. "When Echoes Return. Roots, diáspora and posible Africas (a eulogy)." *Transition*, No. 104 (2011): 76-92.

[57] Timothy Sieber. "Popular music and cultural identity in the cape verdean post-colonial diáspora." Etnográfica 9, No. 1 (2005): 123-148; Neil J. Savishinsky. "Rastafari in the promise land: the spread of a jamaican socioreligious movement among the yotuh of West Africa." African Studies Review 37, No. 3 (diciembre 1994): 19-50; Kouassi. "'Routes and roots',"; Louis Chude-Sokei. "When Echoes Return,".

[58] Alleyne. "White reggae,"; Joseph Heathcott. "Urban spaces and working-class expressions across the Black Atlantic: tracing the routes of ska." *Radical History Review*, No. 87 (2003): 183-206.

[59] Manuel. *Caribbean currents.*

[60] Marshall. "Bling-bling for rastafari,"; Manuel y Marshall. "The riddim method,".

[61] Fernández Monte. "Es Ska en España,".

procesos y análisis diacrónicos con el fin de brindar una mejor comprensión del fenómeno socio-musical.

En otro orden, los trabajos sobre el *reggae* abordan las siguientes categorías o temáticas: globalización y comercialización; etnia; los aspectos religiosos; cultura musical; y el discurso anticolonial y de resistencia. Mas, en gran parte de los estudios las categorías se interrelacionan y complementan. Estas temáticas se revisarán a continuación.

La música popular y el *reggae* han estado envueltas en las reflexiones e investigaciones sobre globalización, tanto en términos culturales como económicos, principalmente por el carácter comercial de la producción. Los trabajos de Ian Boxill,[62] John Connell y Chris Gibson,[63] Timothy Sieber,[64] Luis Álvarez,[65] Mike Alleyne,[66] Sarah Daynes,[67] y Neil J. Savihinsky[68] discuten los efectos mercantiles que la industria musical ha producido en el éxito comercial del *reggae*. Entre estos trabajos, se encuentra el concepto de desterritorialización de la música popular, en particular el estudio de Connell y Gibson que analiza la categoría "música mundial" (world music), la cual captura las músicas locales y étnicas, y comercializa su exotismo. Sin embargo, a pesar de dicha comercialización, Sieber afirma que la música popular mantiene el potencial de transportar mensajes, imágenes e ideas de importancia política y sociocultural, y, por lo tanto, la capacidad de generar identidades diaspóricas.

Al hablar de etnia en el *reggae* y el Caribe, se sobreentiende la predominancia del componente afrodescendiente. No obstante, en los trabajos se encuentran variables étnicas más allá de este componente "negro". Timothy Chin[69] analiza el aporte de los

---

[62] Ian Boxill,. "The two faces of caribbean music." *Social and Economic Studies* 43, No. 2 (junio 1994): 33-56.
[63] Connell, John y Chris Gibson. "World music: deterritorializing place and identity*." Progress in Human Geography* 28, No. 3 (2004): 342-361.
[64] Sieber. "Popular music and cultural identity,".
[65] Luis Álvarez. "Reggae rythms in dignity´s Diaspora: globalization, indigenous idntity, and the circulation of cultural struggle." *Popular Music and Society* 31, No. 5 (diciembre 2005): 575-597.
[66] Alleyne señala la importancia de la textualidad musical del reggae para determinar el carácter comercial o "crossover" del reggae destinada al consumidor blanco europeo y "americano". Alleyne. "White reggae,".
[67] Sarah Dynes. "Frontiéres, sens, attribution symbolique: le cas du reggae." *Cahiers de musiques traditionnelles* 17 (2004): 119-141.
[68] Savishinsky. "Rastafari in the promise land,".
[69] Timothy Chin. "Notes on reggae music, Diaspora aesthetics, and chinese jamaican transmigracy: the case of VP récords." *Social and Economic Studies* 55, No 1-2 (2006): 93-114.

migrantes chinos en Jamaica, particularmente de la familia Chin, dueños y creadores de la hoy importante empresa musical VP, lo que evidencia el papel de estos migrantes como intermediarios entre lo económico y lo musical, así como su papel en la producción y distribución de la música *reggae*. Por otro lado, Kenneth Bilby[70] analiza el papel de las comunidades cimarronas en Surinam, a finales del siglo XX, donde los procesos migratorios rural-urbano de jóvenes Saramakas y Ndjukas que se trasladan hacia la capital Paramaribo dinamizaron la música popular del Surinam. Por su parte, lo indígena es analizado por Luis Álvarez,[71] quien manifiesta que el *reggae* conforma dentro de las comunidades maoríes, nativo "americanas" y aborígenes del Pacífico una diáspora interétnica que ve en la música *reggae* un medio para manifestar su lucha por la dignidad indígena.

Desde la perspectiva africana, Neil J. Savishinsky[72] afirma que el *reggae* y la cultura rastafari juegan un papel de lengua o música franca por parte de los jóvenes de África occidental, principalmente los países anglófonos (Nigeria, Ghana, Gambia, Sierra Leona y Liberia), lo que permite que a los jóvenes 'rastas' moverse por encima de diferencias nacionales y étnicas. Timothy Sieber,[73] por su parte, analiza la música popular de Cabo Verde y la influencia del *reggae* en la misma, mas, desde la perspectiva étnica, estudia la diáspora caboverdeana y la conformación de una comunidad étnica en Nueva Inglaterra y Boston.

La tercera categoría bibliográfica sobre el *reggae* es lo religioso. De una manera clara se tiene que el movimiento rastafari, en sus vertientes teológicas y culturales, es expresado mediante la música *reggae*; y que, como lo señala Jahlani Niaah,[74] quien sigue el pensamiento de Rex Nettleford, intelectual y académico jamaicano ligado al movimiento rastafari, el *reggae* al apropiarse del pensamiento rastafari construyó par sí una epistemología.[75] Por su parte el movimiento rastafari vio en ese género musical un medio para expresar su experiencia subalterna. La expansión de rastafari mediante el *reggae* por África Occidental ha sido abordada por Savishinsky, como se expuso en el

---

[70] Kenneth Bilby. "'Roots explosion': indigenization and cosmopolitanism in contemporary surinamese popular music." *Ethnomusicology* 43, No. 2 (1999): 256-296.
[71] Álvarez. "Reggae rythms in dignity´s Diaspora,".
[72] Savishinsky. "Rastafari in the promise land,".
[73] Sieber. "Popular music and cultural identity,".
[74] Jahlani Niaah. "Nettleford and rastafari´s inner landscape." *Caribbean Quaterly* 57, No. 3-4 (2011): 49-63.
[75] Niaah. "Nettleford and rastafari´s inner landscape." 58.

párrafo anterior. Por su parte, Samuel Furé Davis,[76] analiza el caso cubano[77] y la comunidad de jóvenes rastas ligados a la música *reggae* durante el "periodo especial" en la década de 1990. Furé Davis señala que en Cuba, a diferencia del resto del Caribe y su parte continental, el *reggae* no ha tenido gran popularidad, y que a pesar de que el gobierno ha abierto espacios para los movimientos religiosos, rastafari es visto con recelo, de ahí su marginalidad.

La bibliografía del *reggae* y su relación con rastafari ha demostrado no ser abundante, a pesar de que rastafari sí tiene un gran corpus, lo que muestra que el *reggae* desde la música popular privilegia otras temáticas y categorías. No obstante, se logran constatar que se abordan otros aspectos de lo religioso como las vertientes protestantes[78] y judías[79] del *reggae*.

Por el contrario, el *reggae* como cultura musical sí presenta un número considerable de investigaciones. Se encuentran trabajos como los de Peter Manuel sobre el papel de la cultura Kumina[80] y dancehall[81] en Jamaica, los cuales son importantes para la comprensión dinámica del *reggae* y su localización social. Asimismo, se demuestra que la cultura musical *reggae* ha sido analizada desde dos enfoques principales: la hibridación musical y cultural del *reggae* dentro de la dinámica global/local; y las reflexiones sobre la autenticidad del *reggae* como producto comercial y globalizado.

Por una parte, la hibridación de la cultura musical *reggae* ha sido investigada para los casos de Cabo Verde[82], Surinam[83] y Brasil. El caso brasileño[84] es el más estudiado, principalmente por el dinamismo que la música popular tiene en ese país, así

---

[76] Furé Davis. "Reggae in Cuba and the Hispanic Caribbean,".
[77] Un trabajo que aborda directamente el movimiento rastafari en Cuba es: Katrin Hansing. "Rastafari in a different kind of Babylon: The emergente and development of the rastafari movement in socialist Cuba." *Caribean Studies*, 34, No. 1 (enero-junio 2006): 61-84.
[78] Timothy Rommen,. "Protestant vibrations? Reggae, rastafari, and concscious evangelicals." *Popular Music* 25, No. 2 (mayo 2006): 235-263.
[79] Louis Kaplan. "Yahweh Rastafari!: Matisyahu and the Aporias of Hasidic reggae superstardom." *The New Centennial Review* 7, No. 1 (2007): 15-44.
[80] Manuel. "Jamaica".
[81] Manuel y Marshall. "The riddim method,".
[82] Sieber. "Popular music and cultural identity,".
[83] Bilby. "'Roots explosion',".
[84] Gerard Béhague analiza el caso brasileño en su conjunto, dando cuenta de la emergencia de la samba-reggae. Béhage. "Rap, reggae, rock, or samba,".

como por la amplia aceptación del *reggae*[85] en las zonas de Sao Luis[86] (capital del Estado de Maranhao, región amazónica vinculada con Surinam y las Guayanas), y Bahía[87]. En esta última localidad, el *reggae* ha penetrado en el carnaval dotándolo de una conciencia "negra".

Por otro lado, existe una corriente de hibridación en sentido contrario: la influencia global afecta al *reggae*; un caso se expresa entre la escena jamaicana y la expresión musical hip hop estadounidense. Esta influencia ha sido analizada por Carolyn Cooper,[88] quien, al seguir la migración jamaicana hacia Nueva York, principalmente al sur del Bronx, donde nació el *hip hop*, y el regreso de esta población hacia la isla, determina puntos de encuentro entre ambas culturas musicales. Asimismo, el concepto de ruido evidencia la similitud entre ambos estilos musicales en relación con la cultura hegemónica que determina lo que es o no es ruido, de manera que ambas tendencias musicales (*hip hop* y *reggae*) se encuentran subordinadas y catalogadas como ruido. Por otro lado, Wayne Marshall estudia como la influencia del *hip hop* ha transformado el discurso rastafari, principalmente en lo correspondiente a su tradicional rechazo materialista, de manera que este discurso ha logrado adentrarse en sectores de clase media.

El otro aspecto de importancia dentro de los estudios referentes a la cultura musical *reggae* son las reflexiones sobre la autenticidad y la inautenticidad comercial.[89] Este ha sido uno de los señalamientos de mayor recurrencia gracias a la rápida expansión global del *reggae* y su amplia popularidad entre poblaciones de la Diáspora. Uno de los autores que discute ampliamente sobre este aspecto es Mike Alleyne,[90] quien argumenta que el *reggae* en su expansión hacia los mercados europeos y estadounidenses tuvo que modificar su sonido para adaptarse al gusto del público

---

[85] Un proyecto social desarrollado en Río de Janeiro conocido como Afroreggae ha sido promovido por el Estado y las ONG´s en la década de 1990, con el fin de contrarrestar la violencia y la criminalidad en las favelas de la localidad. Yúdice. "Afro Reggae: parlaying culture into social justice".
[86] Dayanandan Paulraj. "Jamaica Brasileira,".
[87] Crook. "Black Consciuosness,".
[88] Cooper, Carolyn. "'Ragamuffin sounds': crossing over from reggae to rap and back." *Caribbean Quaterly* 44, No. 1-2 (1998): 153-168.
[89] Heathcott. "Urban spaces and working-class expressions,".
[90] Mike Alleyne,. "Globalisation and commercialisation of caribbean music." En *World Music: rootes and routes*, ed. Tuulikki Pietilä. (Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studies, 2009), 76-101; Alleyne, Mike. "'Babylon makes the rules': the politics of reggae crossover*." Social and Economic Studies* 47, No. 1 (marzo 1998): 65-77; Alleyne. "White reggae,".

"blanco", de manera que en este proceso la música caribeña y jamaicana pierde autenticidad. Hasse Huss,[91] al analizar las imágenes que acompañan a la producción discográfica, indica que al igual que con el contenido musical, el reggae en su pictórica se adaptó al gusto europeo y estadounidense, mostrando imágenes "exóticas" que exaltan la masculinidad y paisajes sociales desfavorecidos; sin embargo, estas imágenes no concuerdan con la escena musical *reggae* en Jamaica.

La última temática abordada por la bibliografía del *reggae* es el discurso anticolonial y de resistencia cultural, ambos originados y localizados en la conciencia "negra" de esclavitud y herencia africana, como lo ha expuesto Jahlani Niaah.[92] Desde esta perspectiva, Nadi Edwards[93] analiza el discurso presente en el reggae, el cual es analizado como una narrativa subalterna, donde el discurso de opresión y esclavitud es yuxtapuesto a la realidad post colonial, y deslegitima el proyecto nacional jamaicano de finales del siglo XX. Además, este discurso se adapta a otras geografías de resistencia cultural, como lo demostró Luis Álvarez[94] al estudiar las poblaciones indígenas y su lucha por la dignidad indígena, la cual se manifiesta en el *reggae* local. Asimismo, Larry N. Crook[95] constata que la influencia del *reggae* en la concientización "negra" promovida en Bahía (Brasil) generó un proceso de africanización del carnaval.

A manera de conclusión, se afirma que la música popular ha sido estudiada principalmente desde la etnografía, la musicología y la conjunción de ambas: la etnomusicología. De manera que la perspectiva histórica no ha sido ampliamente abordada por los estudios de música popular y en particular el caso del *reggae*. Por añadidura, se afirma que el *reggae* no ha sido estudiado a profundidad en la región centroamericana. Por su parte, los aspectos de mayor relevancia en los estudios sobre esta música implican la reflexión sobre la globalización y la comercialización, y la hibridación que surge en la dinámica global del *reggae* con expresiones musicales locales. Asimismo, el carácter implícito de la reflexión étnica y la conciencia "negra" demuestra ser indispensable en los discursos de la Diáspora y su lucha de resistencia.

---

[91] Hasse Huss. "The 'Zinc-fence thing': when will reggae álbum covers be allowed put of the ghetto?" *Black Music Research Journal* 20, No. 2 (2000): 181-194.
[92] Niaah. "Nettleford and rastafari´s inner landscape".
[93] Nadi Edwards. "States of emergency: reggae representations of the jamaican Nation State." *Social and Economic Studies* 47 No. 1 (marzo 1998): 21-32.
[94]Álvarez. "Reggae rythms in dignity´s Diaspora,".
[95] Crook. "Black Consciuosness,".

II.III Jóvenes, culturas juveniles y música popular

En esta sección se revisan los estudios sobre jóvenes y culturas juveniles que aplican una perspectiva sociocultural e histórica, se enfatiza en los trabajos que relacionan a los jóvenes con la música popular. Ahora, si bien la investigación no se centra en la actividad musical juvenil, se reconoce la importancia de los jóvenes en el quehacer musical y en las investigaciones pertinentes a la música popular, de ahí que se considera importante abordar la categoría juvenil como parte del corpus bibliográfico a analizar. En cuanto a los trabajos sobre personas jóvenes, se privilegian aquellos que abordan la temática desde una perspectiva histórica, sociocultural y de las culturas juveniles, puesto que existe una amplia bibliografía sobre jóvenes y criminalidad, movimientos estudiantiles, así como estudios de carácter técnico que no fueron tomados en cuenta para el presente estado de la cuestión.

Uno de los principales trabajos históricos sobre jóvenes y juventudes, tanto por su reflexión teórica como por sus estudios empíricos, es el trabajo coordinado por Giovanni Levi y Jean Claude Schmitt.[96] Esta compilación presenta una síntesis sobre la historia de los jóvenes en Europa y Estados Unidos —este es su principal sesgo—. De igual importancia es su visión en conjunto y de larga duración: desde la antigüedad hasta la segunda mitad del siglo XX. En cuanto al uso documental, se constata que analizan fuentes "tradicionales" como documentación oficial y de prensa, así como arqueológicas, artísticas, cinematográficas y literarias. En este punto es importante resaltar que una fuente "alternativa", como lo es la música popular, no fue analizada.

Un capítulo de gran validez para el presente estado de la cuestión es la investigación de Luisa Passerini,[97] la cual analiza (desde una metodología deconstructivista del concepto de juventud) los jóvenes en la Italia fascista y los Estados Unidos de la posguerra, y compara el discurso sobre el joven andrógino masculino —"blanco"— clase media como estandarte del futuro. Mas, el aspecto de mayor relevancia para el presente estado de la cuestión es la concepción juvenil estadounidense

---

[96] Giovanni Levi y Jean Claude Schmitt. *Historia de los jóvenes*, (Madrid: Santillana, 1996); Giovanni Levi y Jean Claude Schmitt, *Historia de los jóvenes II. La edad contemporánea, (*Madrid: Santillana, 1996).

[97] Passerini, Luisa, "La juventud, metáfora del cambio social (dos debates sobre los jóvenes en la Italia fascista y en los Estados Unidos durante los años cincuenta)." En *Historia de los jóvenes II. La edad contemporánea,* coord. Giovanni Levi y Jean Claude Schmitt (Madrid: Santillana, 1996), 381-453.

de la década de 1950, que origina la identidad "teenager" como un nicho comercial de gran valor; identidad que es moldeada por las transformaciones demográficas de los jóvenes, la expansión del sistema educativo "high school", y del mercado.

De acuerdo con una premisa similar, Valeria Manzano[98] realiza un acercamiento a la construcción de la juventud argentina del periodo 1960-1970. Los trabajos de Manzano presentan la modernización y las nuevas formas de experimentar la juventud a mediados del siglo XX. La perspectiva de género desarrollada por Manzano es igualmente relevante, ya que demuestra el proceso de sexualización por el que atraviesan estas juventudes. Asimismo, es de interés el análisis que Manzano realiza sobre la reacción social, la cual extrema las medidas de vigilancia y represión hacia las personas jóvenes y sus espacios de sociabilidad.

Aproximaciones similares para casos del Cono Sur (Argentina-Chile) son realizadas por Viviana Molinari[99] y Benítez, González y Senn.[100] Molinari, por su parte, realiza una reflexión filosófica comparativa y diacrónica entre las juventudes argentinas de la década de 1970 y 1990, que busca demostrar los "modus de época" que configuran a las juventudes. Esta autora busca mostrar la transformación de las juventudes que pasan de ser un sujeto unitario en la década de 1970 —contrario a lo que plantea Manzano— a un sujeto fragmentado en la década de 1990, periodo motivado por el individualismo y el consumo cultural.

Por otro lado, Benítez, González y Senn, desde los relatos e historias de vida, analizan la emergencia de las culturas juveniles "punki" y "new wave" de Chile durante la dictadura de Pinochet y el periodo de reconstrucción nacional. En este periodo, el régimen militar buscó desmantelar el "legado marxista" en las juventudes con

---

[98] Valeria Manzano. "Juventud y modernización sociocultural en la Argentina de los sesenta." *Desarrollo Económico* 50, No. 199 (2010): 363-390; Valeria Manzano. "The blue jeans generation: youth, gender, and sexuality in Buenos Aires, 1958-1975." *Journal of Social History* 42, No. 3 (2009): 657-676; Valeria Manzano. "Sexualizing youth: morality campaings and representations of youth in early 1960s Buenos Aires." *Journal of the History of Sexuality* 14, No. 4 (octubre 2005): 433-461. Valeria Manzano. The age of youth in Argentina. Culture, politics and sexuality from Perón to Videla. (United States of America: The University of North Carolina Press, 2014).

[99] Molinari, Viviana. "Juventudes argentinas, una forma de mirar al mundo: entre la voluntad de los '70 y la reflexividad estética de los '90." *Revista Latinoamericana de ciencias Sociales, Niñez y Juventud* 4, No. 1 (2006): 1-15.

[100] Luciano Benítez, Yanko González y Daniela Senn. "*Punkis y New Waves* en dictadura: rearticulación y resistencia de las culturas juveniles en Chile (1979-1984)." *Revista Latinoamericana de ciencias Sociales, Niñez y Juventud* 14, No. 1 (2016): 191-203.

operaciones de limpieza que incluían cortes de pelo y barba, y políticas de vestimenta. Además, implementó la Secretaría Nacional de la Juventud para la homogenización y reeducación del sujeto juvenil. Sin embargo, emerge, en sectores medios y universitarios, una cultura juvenil "punki" y "new wave" que difiere tanto de la visión juvenil de la dictadura como de la oposición militante. Estos jóvenes, mediante un repliegue creativo, se oponen tanto a la dictadura como a los jóvenes de la *Nueva Canción Chilena*.

Inclusive, el trabajo de Benítez, González y Senn permite observar el proceso de larga duración que implicó la diversificación y pluralización de las culturas e identidades juveniles, así como demostrar que, incluso en condiciones extremas de represión y restricción socio política, existen colectivos juveniles que burlan la visión maniquea de la condición juvenil.

Las culturas juveniles han sido un objeto de estudio pujante, principalmente hacia las décadas de 1990 e inicios del siglo XXI. Parte de sus principales exponentes son Carles Feixa[101] y Rossana Reguillo Cruz.[102] El primero realizó estudios en Catalunya y México en la década de 1990, y la segunda se enfocó en el caso de México, para el mismo periodo. Ambos autores parten de la perspectiva sociocultural que analiza a la juventud desde su multiplicidad y dinamismo, la cual implementa observaciones y entrevistas a profundidad para la comprensión de las culturas juveniles. Por otro lado, es de interés resaltar en el trabajo de Reguillo el acercamiento a la cultura juvenil "razteca"[103] y la importancia del *reggae* para esa cultura juvenil.

Un trabajo que combina el estudio de la cultura juvenil con la música popular, en función del concepto teórico de "escena", es el de Pepper G. Glass[104] que estudia la escena *punk* en una localidad de carácter estudiantil del medio-oeste estadounidense, conformada por sujetos jóvenes de clase media-alta. Glass aborda el fenómeno desde la etnografía, principalmente mediante la observación participante: el enfoque micro procesal le permite constatar la construcción de un espacio social *punk* a nivel micro;

---

[101] Carles Feixa. *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud*. (Barcelona: Ariel, 1998).
[102] Rossana Reguillo Cruz. *Emergencia de cultura juveniles. Estrategias del desencanto*. (Bogotá: Norma, 2000).
[103] El término razteca es la conjunción de rasta y azteca, donde se sincretizan elementos rastafari e indígenas aztecas. Reguillo Cruz. *Emergencia de cultura juveniles.,* 124-131.
[104] Pepper G. Glass. "Doing scene: identity, space, and the accomplishment of Youth Culture*." Journal of Contemporary Ethnography* 41, No. 6 (2012): 695-716.

sin embargo, esa metodología no le permite generar un análisis de las interconexiones que existen dentro de la escena *punk* a nivel local y translocal.

La perspectiva de las culturas juveniles ha influenciado estudios etnográficos como el de Jesús Gómez Abarca[105] sobre el graffiti en San Cristobal de las Casas en Chiapas. El graffiti es una expresión que permite a los jóvenes construir identidades colectivas y manifiestan su descontento con el ordenamiento socioespacial. Se evidencia, a su vez, el carácter transnacional y transfronterizo de dicha expresión, puesto que se nutre de corrientes migratorias que pasan por Nueva York, Los Ángeles, San Diego, Tijuana, Guadalajara y el Área Metropolitana de México.

Igualmente, Peter Wade[106] analiza etnográficamente un grupo de raperos de Cali, Colombia, a finales del siglo XX, el cual manifiesta una conciencia y militantismo "negro". En este aspecto, Wade analiza las influencias de la cultura "negra" internacional, principalmente aquella relacionada con el *hip hop* afro-estadounidense. En consecuencia, pone en cuestión la dinámica o la tensión entre lo local y lo global. Por otra parte, propone una visión teórica en torno a la vivencia o actividad humana, ya que busca la unidad entre lo material y lo discursivo, y, por lo tanto, entre cultura y política. Esto da cuenta de la agencia juvenil y de su cultura, la cual se desenvuelve dentro de los circuitos comerciales del proyecto hegemónico.

El carácter transnacional de las culturas juveniles se manifiesta en el trabajo de Dominique Menkes[107] sobre la cultura "posmoderna" otaku en el siglo XXI. Cultura que se desarrolla en Japón mediante el consumo de dibujos animados, manga y video juegos, y que rápidamente se ha expandido a través del globo. Esa cultura se caracteriza por el carácter individualista, el consumo y la decadencia y ausencia de los relatos sociales.

Por otra parte, se evidencia que el estudio de los jóvenes y las juventudes en la historiografía costarricense es una tendencia reciente, principalmente del siglo XXI. Los

---

[105] Jesús Gómez Abarca. "Graffiti: una expresión político-cultural juvenil en San Cristobal de Las Casas, Chiapas, México." *Revista Latinoamericana de ciencias Sociales, Niñez y Juventud* 12, No. 2 (2014): 675-689.
[106] Wade, Peter. "Working culture making cultural identities in Cali, Colombia." *Current Anthropology* 40, No. 4 (1999): 449-472.
[107] Dominique Menkes. "La cultura juvenil otaku: expresión de la posmodernidad." *Revista Latinoamericana de ciencias Sociales, Niñez y Juventud* 10, No. 1 (2012): 51-62.

jóvenes y las juventudes han sido abordadas desde la sociabilidad,[108] la acción política,[109] o la diferencia de género.[110] Un trabajo que por su carácter pionero es analizado individualmente es el de Ixel Quesada. Esta investigadora parte de una concepción de la juventud como construcción sociocultural, de manera que la juventud sería una categoría que varía según la época y la región, las visiones que la sociedad crea sobre los jóvenes y las concepciones los jóvenes sobre ellos mismos, por lo que lo juvenil se experimenta desde la pluralidad.[111] Un aporte relevante en el trabajo de Quesada es que centra su análisis en una población juvenil rural, precisamente San Carlos de Alajuela. Esto demuestra la importancia de los actores jóvenes en áreas no urbanas.

Por otro lado, Carmen Caamaño-Morúa[112] analiza la colonización cultural en Limón al abordar las juventudes. La autora parte de la afectación que la dominación capitalista ejerce sobre las juventudes de la localidad, las cuales se ven presionadas por el desempleo, las limitaciones educativas, los resentimientos étnicos y la criminalización. El trabajo de Caamaño-Morúa evidencia la conflictividad entre grupos juveniles, tanto por cuestiones de clase como étnicas. Los jóvenes afrocostarricenses etiquetados de "raggas" por su gusto musical *reggae*, rivalizan y son rivalizados por los mestizos etiquetados de "skates" y "bikers" y señalados como "blancos con plata". Esto

---

[108] Florencia Quesada analiza la sociabilidad juvenil burguesa del Barrio Amón, y su vivencia de clase en los clubes y los espacios públicos (Parque Morazán, La Calle La Estación, el Parque Central y La Sabana); así como la conflictividad de clase en las llamadas huelgas (barrio Amón, Barrio México), que reñían cotidianamente. Asimismo, se constatan las dinámicas de socialización femeninas. Florencia Quesada Avendaño. *En el Barrio Amón. Arquitectura, Familia y sociabilidad del primer residencial de la elite urbana de San José (1900-1935)*, (San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2001).

[109] Patricia Fumero presenta una reflexión sobre la cultura política de las juventudes en Centroamérica. Patricia Fumero. "Desigualdades, ciudadanía e identidad: los jóvenes como categoría de análisis para la historia de Centroamérica", *Revista Inter.C.A.mbio*, año 7, No. 8, (2010): 149-159.

[110] Zaira Salazar Corrales analiza la celebración de los 15 años de las adolescentes costarricenses para el periodo 1951-1971. El estudio de Salazar Corrales revisa los anuncios de la prensa sobre la celebración de los quince años; evidenciando la transformación de la imagen femenina en dichos anuncios, al exponer de una manera sexual a las adolescentes. Zaira Salazar Corrales. "La celebración de los quince años: Una ventana al mundo social y cultural de las adolescentes costarricenses (1951-1971)." *Diálogos Revista electrónica de Historia*, 9, No. 2 (agosto 2008- febrero 2009): 248-265.

[111] Ixel Quesada Vargas. "Historia social de la juventud en San Carlos, Alajuela: 1940 1984." (Tesis de Maestría en Historia, Sistema de Estudios de Posgrado, Universidad de Costa Rica, 2002), 35-36.

[112] El estudio se basa en una metodología cualitativa, de entrevistas a alumnos de último año de colegio, observación participante y no participante a jóvenes entre 13 años y 24, desarrolladas principalmente en el Parque Vargas. Carmen, Caamaño-Morúa. "El colonialismo y los skates, bikers y raggas en Limón", *Revista de Ciencias sociales*, no. 117-118, (2007): 27-42.

demuestra que los elementos estructurales de clase y etnia —Caamaño-Morúa no señala el género— determinan las culturas juveniles.

Randall Chaves[113] y Mario Zalazar[114] desarrollaron estudios sobre juventudes que demuestran que lo cultural se entrelaza con lo político. Chaves señala que existe un descontento juvenil que se expresa en las jornadas (1970) contra la explotación de bauxita y que representa una radicalización de la protesta. Por otro lado, Zalazar expone que durante la década de 1960 y, principalmente, 1970, se aplicaron políticas culturales con el fin de contener las demandas sociales juveniles, que hacia 1968 se radicalizaron. Así, en la década de 1970, con la creación del ministerio de Cultura, Juventud y Deporte, se optó por crear un régimen institucional que canalizara la rebelión juvenil.

Los trabajos que han tratado la temática relacionada a la música popular y las juventudes en Costa Rica son los de Mario Zúñiga Núñez,[115] Priscilla Carballo Villagra,[116] Laura Fuentes Belgrave[117] y Ana Lucía Murillo y Cynthia Orozco.[118] Estos trabajos se caracterizan por abordar el periodo de los últimos años del siglo XX y los primeros años del siglo XXI. Estos análisis son sincrónicos, de manera que presentan

---

[113] Randall Chaves. "De estudiantes a comunistas: las manifestaciones juveniles contra Alcoa en 1970". En *La inolvidable edad. Jóvenes en la Costa Rica del siglo XX.* Ed. Iván Molina y David Díaz (Heredia, Costa Rica: EUNA, 2018), 103-134.

[114] Mario Zalazar. "Rebelión juvenil y régimen político (1962-1971)". En *La inolvidable edad. Jóvenes en la Costa Rica del siglo XX.* Ed. Iván Molina y David Díaz (Heredia, Costa Rica: EUNA, 2018), 81-102.

[115] Los trabajos de Zúñiga se realizan desde la antropología social, y su metodología descansa principalmente en las entrevistas a profundidad. Mario Zúñiga Núñez. "La brújula en Babilonia: resistencia y plegaria en los discursos del *reggae* costarricense". En *Culturas juveniles, teoría, historia y casos*, comp. Mario Zúñiga Núñez (San José, Costa Rica: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, *Cuadernos de Ciencias Sociales*, no. 136, 2005), 59-79; Mario Zúñiga Núñez. *Cartografía de los mundos posibles: el rock y reggae costarricense según sus metáforas.* (Heredia, Costa Rica: Editorial de la Universidad Nacional, 2006).

[116] Carballo realiza sus estudios desde el trabajo social y su metodología implica trabajos focales y observación participante. Priscilla Carballo Villagra. "Cantar y contar: un estudio de la música como generadora de espacios de interacción de la juventud popular", (Tesis de Licenciatura en Trabajo social, Universidad de Costa Rica, 2001); Priscilla Carballo Villagra. "El cuerpo como escenario". En *Culturas juveniles, teoría, historia y casos*, comp. Mario Zúñiga Núñez, (San José, Costa Rica: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, *Cuadernos de Ciencias Sociales*, no. 136, 2005), 9-19.

[117] Fuentes explora desde las ciencias de la comunicación la simbología del goth y el punk y su relación con las identidades juveniles con respecto a los géneros musicales a inicios del siglo XXI. Laura Fuentes Belgrave. "La construcción simbólica del "underground" Goth y Punk en la juventud del Area Urbana costarricense", (Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación Colectiva, Universidad de Costa Rica, 2004).

[118] Murillo y Orozco desarrollaron en su trabajo desde la psicología, basándose en sesiones focales y observación de campo para la elaboración de fuentes cualitativas. Murillo, Ana Lucía, Orozco Castro, Cynthia. "Jugando con límites: El significado de la violencia en el proceso de construcción de la intersubjetividad de un grupo de adolescentes costarricenses que recurren al 'mosh'", San José, Tesis de Licenciatura en psicología, Universidad de Costa Rica, 1998.

una visión desde el presente de los fenómenos culturales juveniles. De igual manera, esos trabajos abordan la espacialidad urbana y los sujetos que la componen.

En otro orden, la divergencia entre estos trabajos se observa en los sujetos analizados: músicos jóvenes de *rock*, *ska* y *reggae* en el caso de Zúñiga; estudiantes de colegio que participan en actividades de *ska* y *reggae*, en el caso de Carballo. Adicionalmente, Carballo realiza un análisis sobre el *rock* en Costa Rica[119], de la mano de entrevistas a los músicos, en donde puntualiza de forma somera el proceso de construcción del género *rock* en el país. Por otra parte, los postulados teóricos son igualmente distintos: Fuentes Belgrave parte de los estudios simbólicos sobre las subculturas juveniles (*goth* y *punk*); Murillo y Orozco analizan desde el psicoanálisis la intersubjetividad, la simbolización de la violencia y el baile "mosh" en los jóvenes; Zúñiga centra su análisis en las metáforas sociales que los sujetos jóvenes manifiestan en su producción musical con el fin de generar "mapas de poder", lo que demuestra que el joven es un sujeto activo en la organización de su identidad; finalmente, Carballo elabora una perspectiva del cuerpo como territorio y como expresión cultural.

La relación entre música popular y juventud en las localidades indígenas Kéköldi, Suretka, Amubri y Cachabri de la región de Talamanca es analizada por Carlos Paz Barahona.[120] Este trabajo se desliga de los presentados en los párrafos anteriores, tanto por alejarse de la visión Vallecentralina, como por evaluar la variable étnica de las juventudes. Paz Barahona basa su trabajo en la observación participante y no participante, lo que le permite evaluar las dinámicas y prácticas musicales de las juventudes indígenas de Talamanca en la primera década del siglo XXI. En esta investigación se evidencia la importancia de la música *reggae* en el cambio cultural de los jóvenes. En este caso se logra observar como el *reggae* modifica la identidad étnica.

Desde la historia y con perspectiva histórica, Sergio Isaac Hernández Parra[121] analiza la reacción social conocida como pánico moral, la cual fue originada por la actividad musical del colectivo juvenil *metal* en el año de 1992. En este caso se trata de

---

[119] Priscilla Carballo. *Por las calles del rock. Aproximaciones al desarrollo del rock en Costa Rica*. (San José, Costa Rica: Editorial Arlekín, 2017).
[120] Paz Barahona, Carlos. "Paisajes sonoros e identidad en la juventud indígena bribri." *Revista Estudios, Universidad de Costa Rica,* No. 24 (2011): 155-169.
[121] El trabajo de Hernández se fundamenta en el análisis de la prensa y los discursos publicados en la misma, como fuente histórica. Sergio Isaac Hernández Parra. "Jóvenes, 'rock satánico' y el pánico moral de 1992 en Costa Rica". (Tesis de Licenciatura en Historia, Universidad de Costa Rica, 2016).

un análisis sincrónico de un evento histórico particular que se desarrolló en el área metropolitana de Costa Rica. El trabajo de Hernández Parra permite observar cómo los cambios socioculturales de las juventudes en la década de 1990 generaron una percepción de "desviación juvenil", principalmente entre los sectores religiosos y conservadores. Asimismo, se considera relevante la perspectiva de la música como experiencia, y como esta construye grupalidad juvenil.

Por otra parte, Hernández Parra, en un estudio posterior, retoma el género del *rock metal*, ahora desde una visión de proceso que abarca la segunda mitad del siglo XX, a pesar de que se enfoca en la década de 1980[122]. Un aspecto por destacar de este estudio es el enfoque de la escena como objeto de análisis, lo que lo posiciona como una de las primeras investigaciones de la historiografía costarricense que aborda esa formación sociocultural.

Hernández Parra, de igual forma, realizó una aproximación a la escena translocal del *reggae*; no obstante, su objeto de análisis fue discursivo, es decir, se centró en el análisis lírico de las canciones del *reggae roots*. Ahí dilucidó las coordenadas que rigen el discurso, principalmente las convenciones de "amor" y "Babilonia", las cuales son una reinterpretación de las nociones de "eros" y "tánatos" de la tradición occidental, ahora en clave afrocaribeña y, principalmente, con representaciones apropiadas del pensamiento rastafari. Este trabajo, a pesar de tener una delimitación discursiva, permite adentrarse en la escena *reggae* y sus relaciones translocales.

A modo de conclusión, un primer aspecto a resaltar es que el periodo de mayor estudio es el siglo XX y el siglo XXI, de manera que las investigaciones sobre jóvenes y juventud se caracterizan por ser análisis de historia reciente o del tiempo presente. Esta periodización responde a que los estudios socioculturales y de culturas juveniles no son exclusivamente históricos, sino que en gran medida son abordados desde la antropología y la etnografía. Otro elemento que influye en la periodización es el relativo consenso académico de que los jóvenes son un producto de la posguerra, y en la región latinoamericana su importancia se constata en las décadas de 1980 y 1990.

---

[122] Sergio Isaac Hernández Parra. "Metal en la aldea: la construcción de una escena musical urbana en Costa Rica (1980-1992)". *Revista Rupturas*, No.2, 11 (2021): 175- 194.

En cuanto a lo espacial, los estudios sobre jóvenes han sido abordados desde la historia occidental y latinoamericana. En esta última área, los espacios de mayor abordaje son Argentina, Colombia y México. Por su parte, en Centroamérica los estudios sobre Costa Rica son predominantes. El caso centroamericano se explica por el hecho de que en esta región los estudios sobre jóvenes se han enfocado en las temáticas pandilleras y criminales, y no en aspectos socioculturales.

En cuanto a la relación entre jóvenes, culturas juveniles y música popular, se constata que, en el caso estadounidense, en la década de 1950, se establece una vinculación directa entre el sujeto juvenil y el mercado cultural. El caso latinoamericano difiere del modelo estadounidense en tanto surgen en la región tendencias en la música popular de marcado carácter disidente como el caso de la *Nueva canción chilena* o el *punk*. Las actividades musicales y de sociabilidad juveniles han mostrado ser objeto de vigilancia y represión en la región, como lo han demostrado los estudios de Manzano y Hernández Parra. En cuanto a la vinculación de los jóvenes y la música *reggae*, se evidencia la ausencia parcial de estudios que aborden, propiamente, la escena *reggae* en Costa Rica y sus características translocales.

En suma, si bien los estudios sobre jóvenes presentan estudios sobre Costa Rica y su relación con la música popular, el *reggae* solamente ha sido abordado desde la antropología por Mario Zúñiga y la historia por Sergio Isaac Hernández. Asimismo, se constata la ausencia de estudios comparativos, y de trabajos que aborden la experiencia musical y las estructuras de sentido desde la música y las juventudes para los casos centroamericanos y caribeños. Además, la escasez de estudios históricos y con perspectiva histórica convoca al estudio de las intersecciones entre las categorías de análisis mediante un análisis de procesos históricos.

III. Enfoque teórico

La escena: un concepto de la historia de la música desde el materialismo cultural.

La actual sección teórica elabora el concepto de escena, que faculta la explicación de la música *reggae*. Así, la escena, en concordancia con el título de la sección, es construida a partir de las especificidades de lo musical y las generalidades de la postura teórica cultural del marxismo o, si se prefiere, del materialismo cultural. No obstante, se debe reconocer que el principal teórico que conforma este corpus, Raymond Williams, no elaboró una visión específica sobre la música, y menos aún, una teorización propia de las prácticas de los sectores sociales del capitalismo periférico, dependiente y decolonial. En consecuencia, el materialismo cultural brinda las principales categorías con las cuales analizar el objeto teórico (la escena), pero estas deben ser balanceadas y complementadas con diversas propuestas teóricas que permiten comprender las particularidades de los datos empíricos. Por ende, se construyó un enfoque.

Este apartado expone dos secciones: primero, se revisarán los conceptos y aproximaciones epistemológicas que sustentan al enfoque; y, segundo, se expone el enfoque teórico. La teoría que da forma al enfoque explicativo se compone de tres grandes áreas: a) la antropología transnacional, que aborda el campo social transnacional; b) la crítica cultural (poscolonial y marxista), la cual permite acercarse a las formaciones culturales por medio de la estructura de sentimiento, los enunciados de diferencia cultural y la experiencia social; y, c) los estudios musicales de escena. Los aspectos anteriores conforman el enfoque teórico que se resume de la siguiente forma: la escena musical es una formación cultural que articula un modelo de experiencia compuesta por prácticas musicales, espacios de consumo y enunciados culturales que forman figuras semánticas; todo esto se profundiza a continuación.

III.I Antropología transnacional: campos sociales transnacionales

El *reggae* en tanto producción cultural no se limita a las fronteras nacionales, sino que implica sonoridades vinculadas con movimientos migratorios de la Diáspora africana y prácticas musicales transnacionales; de ahí que pensar la realidad social más

allá del Estado Nación es imprescindible. Este señalamiento es necesario, ya que el Estado Nación ha sido uno de los principales referentes socioespaciales del siglo XX.[123] Por consiguiente, se debe sortear el nacionalismo metodológico: la nación (sociedad-Estado) es la unidad natural para analizar lo social y las formaciones políticas de la modernidad.[124] Con este fin, el trabajo retoma el concepto de campo social transnacional de Nina Glick Schiller.

El concepto de campo social transnacional fue motivado por tres corrientes teóricas: 1) las reflexiones de Pierre Bourdieu que señalan que las relaciones sociales se estructuran en torno al poder; 2) los planteamientos de la escuela de antropología de Manchester que consideran a la sociedad como una red de redes;[125] 3) las concepciones geográficas de la producción social del espacio. No obstante, Nina Glick Schiller afirma que el concepto se distancia de las distinciones del poder, aludido por Bourdieu, y se acerca a las teorías de la antropología social que consideran que las relaciones sociales se cruzan transformando el espacio social.[126]

La relevancia del concepto de campo social transnacional radica en que permite analizar las relaciones sociales y las interacciones que los sujetos crean entre diversos espacios; lo cual refleja que las divisiones espaciales entre lo local, nacional, regional y global son meras abstracciones, ya que, en realidad, existen nexos entre escalas que se manifiestan cotidianamente en la realidad local.[127] Por lo tanto, Glick Schiller al seguir esta teoría ha podido adentrarse en los estudios de las migraciones y los migrantes.

Ahora bien, el campo social transnacional, tal como lo concibe la antropóloga estadounidense, es una relación social generada por un conjunto de redes entrelazadas, que, de manera desigual, intercambian, organizan y transforman ideas, valores, prácticas

---

[123] El predominio del Estado Nación fue una consecuencia de la Primera Guerra Mundial: hecho bélico que enturbió el proceso globalizador de los siglos XVIII y XIX, y que se enmarca por una tensión de largo plazo entre globalización y nacionalización. Nina Glick Schmiller y Andreas Wimmer. "Methodological nationalism and beyond: nation-state building, migration and the social sciences." *Global Networks* 2, No. 4 (2002): 312-314.
[124] Glick Schiller y Wimmer. "Methodological nationalism," 302; Nina Glick Schiller señala tres variantes del nacionalismo metodológico: ignorar la importancia del nacionalismo para las sociedades modernas; naturalizar las fronteras del Estado-nación como unidad de análisis; y confinar el estudio de procesos sociales a las fronteras políticas y geográficas de un Estado-nación preciso. Nina Glick Schmiller y Peggy Levitt. "Perspectivas internacionales sobre migración: conceptuar la simultaneidad." *Migración y Desarrollo*, No. 3 (2004): 65.
[125] Ibid., 66.
[126] Glick Schmiller. "A global perspective on transnational migration," 6.
[127] Glick Schmiller y Levitt. "Perspectivas internacionales," 67.

y recursos.[128] Además, se encuentra inmerso en dinámicas de poder que vinculan directa e indirectamente, individuos, instituciones y Estados-Nación;[129] por consiguiente, contiene instituciones, organizaciones y experiencias.[130] Por otra parte, el acercamiento del sujeto a los campos sociales transnacionales se da desde las formas de ser y las formas de pertenecer, las cuales cuentan con la experiencia social como indicador.[131] La forma de ser se define como las relaciones y las prácticas sociales que los sujetos realizan cotidianamente entre diversos espacios.[132] Por su lado, las formas de pertenecer, manifiestan un referente de identidad que demuestra un contacto consciente con un grupo social específico. No obstante, Glick, sostiene que la forma de pertenecer relaciona identidad con acción.[133]

De igual manera, el campo social transnacional propone la perspectiva de poder global para explicar el impacto que los poderes transnacionales (Estados, instituciones, organizaciones, tratados, corporaciones) tienen sobre las localidades y para comprender como se reestructuran los campos sociales, en términos de clase, economía local, relaciones políticas, políticas culturales, racialización y fenómenos migratorios.[134] Además, pensar lo social desde una perspectiva de poder global permite analizar los continuos procesos de restructuración y reproducción del capitalismo y como este se experimenta y se resiste.[135]

La perspectiva de poder global, si bien a nivel macro busca rastrear las formaciones y transformaciones del capital, concuerda con las reflexiones marxistas que indican que el capital, al ser una relación social, se manifiesta y se experimenta a nivel local. De manera que el proceso de restructuración del capital transforma las relaciones sociales (producción, reproducción del trabajo, distribución, consumo, así como prácticas culturales, ideas, imágenes y narrativas) establecidas; así pues, implica que el capital se manifiesta en un marco espaciotemporal específico.[136] Por su parte, los

---

[128] Glick Schmiller y Levitt. "Perspectivas internacionales," 66.
[129] Nina Glick Schmiller. "A global perspective on transnational migration: theorizing migration without methodological nationalism." *Working Paper*, No. 67, University of Oxford (2009): 5.
[130] Glick Schmiller y Levitt. "Perspectivas internacionales," 68.
[131] Ibid., 69.
[132] Ibid., 68.
[133] Ibid., 68.
[134] Glick Schmiller. "A global perspective on transnational migration," 17.
[135] Glick Schmiller. "A global perspective on transnational migration," 20.
[136] Nina Glick Schmiller. "A global perspective on migration and development." Social Analysis, 53, No. 3 (2009): 20.

marcos espaciales jerárquicos, demuestran que el poder se ejerce y experimenta en forma desigual. De manera que las transformaciones del capital no afectan a todas las localidades por igual, por el contrario, favorecen a unas y perjudican a otras.[137]

Pensar los campos sociales transnacionales desde una perspectiva de poder global evidencia la desigualdad. Esta reflexión demuestra que los campos sociales, lejos de ser abstracciones, reflejan relaciones sociales (redes de redes) concretas que se desarrollan entre dos o más espacios; donde es de mayor relevancia las relaciones de poder que las escalas espaciales; por lo que existen relaciones de poder entre localidades, regiones, así como tensiones globales que afectan a la localidad y a la región. Esto indica que los campos sociales transnacionales facilitan el análisis de las relaciones desiguales, ya no desde una visión unidireccional norte/sur o posiciones de dependencia o imperialistas, sino que demuestra las múltiples interacciones existentes dentro del campo social.

En lo que atañe a la presente investigación, el campo social y su especificidad transnacional permite dimensionar las prácticas culturales diaspóricas afrodescendientes, entre ellas el *reggae*, el cual circula mediante las redes de migración y laborales que estas poblaciones afrocaribeñas han ido creando. Asimismo, permite contextualizar la práctica musical *reggae* entre los flujos culturales translocales que atañen al Valle Central y los circuitos de consumo cultural del turismo costero y el entretenimiento urbano.

III.II Proceso hegemónico, cultura y diferencia cultural

En este apartado se revisan los aportes teóricos referentes a la hegemonía y el proceso hegemónico y los planteamientos poscoloniales de diferencia cultural de Homi Bhabha, respectivamente. Estas reflexiones son pertinentes al concepto de escena ya que afirman que las formaciones sociales y culturales deben ser entendidas en relación con el proceso social de dominación. En particular, la hegemonía remite a procesos de dominación y subalternización cultural. Por su parte, el aporte de Bhabha permite explicar la diferencia cultural desde la trasnacionalidad y su relación con la dominación.

[137] Glick Schmiller. "A global perspective on transnational migration", 22.

Asimismo, facilita la comprensión del proceso de afirmación cultural afrodescendiente y los enunciados culturales de la escena *reggae* en Costa Rica.

Antonio Gramsci, precursor del concepto de hegemonía, propone que esta es el cuadro material y significativo que vincula las elites a las clases subalternas, de acuerdo con una relación histórica (de largo plazo) conflictiva, la cual permite la reproducción de la relación de dominación.[138] La reflexión gramsciana, específicamente, se centra en el análisis de la formación de la elite del Piamonte durante el proceso de unificación nacional de Italia. En consecuencia, la hegemonía fue pensada dentro de los límites del Estado Nación.

La definición tradicional de hegemonía corresponde, entonces, a la dominación por parte de las relaciones estatales, y correspondió al marxismo posterior extender este análisis a la dominación de clases.[139] No obstante, la presente investigación considera que un abordaje adecuado de la hegemonía y los proyectos hegemónicos deben realizarse fuera del nacionalismo metodológico y de los límites del Estado. Además, se aboga por una comprensión cultural de la hegemonía y el proyecto hegemónico, de ahí que se interese por la perspectiva de Raymond Williams y Homi Bhabha.

Por su parte, el crítico cultural marxista Raymond Williams señala que la hegemonía constituye un corpus de prácticas, expectativas, significados y valores del proceso social vivido, el cual es mediado por una relación de dominación y subordinación.[140] En otras palabras, la hegemonía forma parte del proceso social que engloba lo material y lo cultural. Cabe aclarar que la visión de Williams es una crítica al marxismo ortodoxo que caracteriza lo cultural como superestructura: el proceso social es visto como una dualidad base/superestructura; las relaciones de producción determinan lo cultural/ideológico.[141] No obstante, desde la perspectiva de Williams, este dualismo del marxismo ortodoxo no concuerda con el proceso social, puesto que la base y la superestructura se encuentran relacionadas y entrelazadas. El lenguaje y la

[138] Rhina Roux. "El Mito, La Tierra, El Príncipe." *Argumentos,* 24, No. 65 (2011): 17.
[139] Raymond Williams. *Marxismo y literatura*. (Barcelona. Ediciones Península, 1977), 129.
[140] Ibid., 130-132.
[141] Ibid., 93-101.

significación son entonces elementos inseparables del proceso social material, tanto dentro de la producción como de la reproducción. [142]

Por consiguiente, Williams considera que la hegemonía es un paso necesario para superar nociones estáticas y deterministas como ideología, visión de mundo, cultura y consumo de masas, puesto que la hegemonía evidencia que la cultura es un proceso que está influida por desigualdades[143], y, por lo tanto, toda formación social o cultural se ve sometida a presiones hegemónicas.[144] Esta visión de la hegemonía es relevante, ya que indica que las formaciones culturales (dominantes y subalternas) mantienen relaciones con otros procesos culturales: clase, etnia y nación

Estos procesos culturales hegemónicos son retomados, bajo una perspectiva poscolonial, por Homi Bhabha.[145] Para este teórico indio, los procesos del capitalismo y de la clase, aunque generan la reproducción material y social, no pueden ser un fundamento para los modos de identificación cultural, sexual y de la afectividad política.[146] Esta visión es relevante ya que acerca la hegemonía al estudio de la cultura en sociedades periféricas y a las migraciones del "tercer mundo" hacia el "primer mundo"; lo cual facilita la comprensión de los procesos culturales recientes que, debido a la creciente transnacionalización de las poblaciones, se caracterizan por la fragmentación identitaria, que propone un sujeto social sobre determinado por las diferencias grupales o comunitarias.[147] Por consiguiente, el papel del Estado y de la hegemonía consiste en normalizar la diferencia cultural y crear sociedades homogéneas.[148] No obstante, este proceso homogeneizador, paradójicamente, crea al "Otro" y lo señala como un "falso nacional"[149] y lo sitúa como potencial víctima de discriminación (racismo, xenofobia, antisemitismo).

Además, Bhabha, al reflexionar sobre las narrativas culturales de las migraciones, las diásporas y las minorías, afirma que la hegemonía es inteligible,

---

[142] Williams. *Marxismo y literatura*., 120.
[143] Ibid.,130.
[144] Ibid., 136.
[145] El poscolonialismo, para Homi Bhabha, es un recordatorio de las constantes relaciones neocoloniales del orden mundial y su división multinacional del trabajo que permite adentrarse en las historias de explotación y de resistencia. Homi Bhabha. *El lugar de la cultura*. (Buenos Aires: Manantial, 2002): 23.
[146] Bhabha. *El lugar de la cultura,* 22.
[147] Homi Bhabha. "El entre-medio de la cultura". En *Cuestiones de Identidad cultural,* comp. Stuart Hall y Paul du Gay. (Buenos Aires: Amorrortu, 2003), 96.
[148] Bhabha. "El entre-medio de la cultura"; 102-103.
[149] Ibid., 99.

solamente, mediante la ambivalencia que se articula entre lo dominante y lo emergente. Esta ambivalencia denominada por el crítico indio como espacio intermedio (in-between) —que demarcar la hibridez cultural y desmiente la esencia de las formaciones culturales— propone repensar la hegemonía y sus categorías (nacionales y de clase) desde la identificación cultural, la afectividad política y las perspectivas de género —no obstante, Bhabha se centra en las identidades culturales y raciales—. Para este pensador, la hegemonía necesita del "Otro", de la alteridad y de la iteración (proceso de fijación simbólica) para constituirse.[150]

Con el objetivo de determinar la fijación simbólica, Bhabha retoma las denuncias y reflexiones de Frantz Fanon, y plantea que las culturas son fijadas por procesos reiterativos de enunciación,[151] los cuales introducen sistemas de diferenciación que permiten que lo cultural sea significado como una realidad lingüística, simbólica e histórica. De ahí que las culturas sean representadas por esta enunciación iterativa. En consecuencia se borra todo reclamo esencialista por la autenticidad inherente de las culturas inscritas en sistemas "coloniales" de poder, los cuales jerarquizan y articulan las culturas en argumentos políticos que facilitan el control cultural y posibilitan actos de discriminación y racismo.

Hasta aquí, los planteamientos de Homi Bhabha demuestran que las culturas no son esencialistas y que, por el contrario, son muestras de hibridez creadas por el choque cultural transnacional, y moldeadas por procesos hegemónicos que fijan la otredad por medio de la repetición de enunciados. Ahora bien, el complejo texto teórico del crítico indio permite dilucidar que las culturas se distinguen por la diferencia cultural; concepto que, en particular, interesa a la presente investigación, ya que permite analizar la constitución de la cultura afrocostarricense en la historia reciente, además de que facilita la comprensión del *reggae* mediante sus discursos. Por añadidura, este concepto posibilita centrar la atención al valor político de las prácticas y la producción cultural.[152]

De acuerdo con Bhabha, la diferencia cultural es un proceso de significación de la cultura y sobre la cultura, que, gracias a la producción de referencias, la hace

---

[150] Bhabha. *El lugar de la cultura,* 49.
[151] Ibid., 74.
[152] Ibid., 40.

cognoscible o aprehensible.[153] Sin embargo, las referencias producidas no deben ser consideradas como fijas, sino como parte de una compleja negociación que busca autorizar los híbridos culturales en momentos de transformación histórica.[154] De ahí que Homi Bhabha afirme que la tarea de investigación sea demostrar cómo el proceso de significación modifica la agencia histórica.[155] Por lo tanto, al producir referentes culturales, la "otredad" se convierte en un agente activo en el proceso de significación, de manera que puede articular un discurso institucional de oposición que se enfrente a las relaciones hegemónicas de dominación y generar una cultura de resistencia.

De acuerdo con esta perspectiva, la crítica teórica debe fundamentarse en la diferencia y no en la diversidad cultural. Según Bhabha, la diversidad cultural es un objeto epistemológico que trata a la cultura como un objeto del conocimiento empírico, y, por lo tanto, reconoce contenidos y usos establecidos.[156] Por consiguiente, la diversidad considera a las culturas como totales, las cuales se interrelacionan unas con otras.[157] Es esta noción de diversidad la que ha posibilitado el surgimiento de planteamientos multiculturales y de intercambio cultural que se han sido dominantes hacia finales del siglo XX e inicios del siglo XXI bajo la égida del capitalismo transnacional.

El llamado del teórico indio es a entender a las culturas de una forma no estática, sino por un proceso constante de significación. En este caso, la diferencia cultural sería una categoría y los enunciados culturales sus indicadores. Es decir, la diferencia cultural debe ser analizada por la enunciación (momento de producción) del referente cultural que constituye la significación. De acuerdo con Bhabha, la enunciación genera una brecha entre la referencia estable de identidad (comunitaria, tradicional, étnica, sexual) y la incertidumbre que acarrea la articulación de nuevas demandas, estrategias y sentidos que conforman prácticas de dominación, negociación o resistencia.[158]

Por consiguiente, la enunciación de la diferencia cultural problematiza a nivel de la producción del referente las visiones binarias de pasado/presente y

---

[153] Ibid., 54.
[154] Ibid., 18-19.
[155] Ibid., 29.
[156] Bhabha. *El lugar de la cultura;* 54.
[157] Ibid., 55.
[158] Ibid., 55.

tradición/modernidad; por lo cual conforma una performatividad cultural, entendida como la articulación entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación:[159] quien produce el significado y su interpelación. De esta forma, la práctica cultural es capaz de apropiar, reinterpretar y resistir significados culturales. No obstante, la performatividad implica la reiteración del referente en un continuum del proceso de significación cultural.

En suma, Bhabha realiza un llamado teórico para que el investigador no considere a las formaciones culturales como estáticas, monolíticas y esencialistas, pero tampoco a caer en un relativismo que impida a las culturas tener injerencia política, revolucionaria y emancipadora dentro de los contextos de dominación colonial y poscolonial del capitalismo transnacional. Así pues, Homi Bhabha propone enfocarse en la enunciación que articula la diferencia cultural como estrategia de análisis que permita entender los referentes culturales que articulan un proceso de significación que posibilita la dominación, la negociación y la resistencia de las formaciones culturales.

III. III Estructura de sentimiento

La estructura de sentimiento es un concepto cultural que Raymond Williams desarrolló a partir de la teoría cultural marxista y los estudios literarios de la misma corriente, que retoma las críticas mencionadas en el apartado anterior sobre la dualidad base y superestructura. Dualidad que debe ser analizada como una mutualidad y no como determinante. La estructura de sentimiento es una crítica al estructuralismo que presupone formas fijas o conceptos de totalidad como "estructura", "institución" o "sistema" que funcionan como categorías formadas y no en formación.[160] Así, lo cultural y sus constantes transformaciones son un proceso. Por consiguiente, este concepto busca analizar el surgimiento de formas de experimentar (sentir y pensar) el proceso social.[161] De manera que se desarrolla un análisis de una experiencia social

[159] Bhabha. *El lugar de la cultura,* 57.
[160] Jorge Cáceres Riquelme y Hugo Herrera Pardo. "Las formas fijas y sus márgenes: sobre "estructuras de sentimiento" de Raymond Williams. Una trayectoria." *Universum* 29, No. 1 (2004): 178.
[161] Cáceres Riquelme y Hugo Herrera Pardo. "Las formas fijas y sus márgenes ", 188.

histórica que determina el sentido de una generación o de un periodo.[162] Por lo tanto, la estructura de sentimiento opera como organizadora de las experiencias culturales.[163]

La noción de sentimiento recela las concepciones totalizantes como "visión de mundo", "ideología" (o "identidad") como una manera de acercarse a los significados y valores, a las relaciones (históricas) y las maneras en que estos son vividos y sentidos. [164] Esto concuerda con lo expuesto por Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, quienes afirman que el sentimiento es una trama peculiar de lo vivido. [165] Esta noción concuerda con el término experiencia. No obstante, según Williams, la experiencia es una visión del pasado, en tanto fenómeno temporal finito, pero la experiencia social se encuentra en un proceso continuo.[166] De ahí que el crítico literario prefiera el término sentimiento, puesto que denota una continuidad. A saber, la especificidad del sentimiento de ser presente escapa a las formas fijas y lo definido[167].

El objeto de análisis de la estructura de sentimiento, de acuerdo con Williams, son las figuras semánticas, que se identifican en las formas y las convenciones. Así, las figuras semánticas son articulaciones culturales específicas que se imprimen en la práctica material.[168] Esto denota que las figuras semánticas son indicadores culturales de los procesos formativos que conforman el sentimiento pensado y pensamiento sentido. Esto denota una metodología, puesto que estos elementos afectivos[169]son posibles de determinar en la literatura, el arte, la historia oral, y la música (ver apartado metodológico).

Por su parte, Sarlo y Altamirano, más allá del ámbito literario, indican que la estructura de sentimiento permite analizar la forma en que una cultura fue vivida por sus productores y su público por medio de la experiencia concreta, la cual comprende actividades particulares integradas en formas de pensamiento y de vida. Esto se

---

[162] Williams. *Marxismo y literatura*., 154.
[163] Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. *Conceptos de sociología literaria*. (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980): 41.
[164] Williams. *Marxismo y literatura*., 155.
[165] Altamirano y Sarlo. *Conceptos de sociología literaria,* 41.
[166] Williams. *Marxismo y literatura*. 155.
[167] Vera Guerrero. "La estructura de sentimiento," 141.
[168] Williams. *Marxismo y literatura*., 157.
[169] Cáceres y Herrera. "Las formas fijas y sus márgenes", 188.

consigue a partir de la documentación de las experiencias culturales reales de un sistema cultural concreto.[170]

Por otro lado, Williams propone tres categorías para analizar la hegemonía desde la estructura de sentimiento: lo dominante, lo emergente y lo residual. Lo dominante refiere a los rasgos que permiten determinar la cultura dominante como proyecto hegemónico, tal como cultura feudal o burguesa.[171] No obstante, se hace hincapié en que ningún orden social, modo de producción y cultura dominante es absoluta, ya que no agota toda práctica social. La especificidad de lo dominante es su capacidad de seleccionar y excluir.[172]

La segunda categoría, la residual, puede ser entendida como lo tradicional (formación anterior), en tanto fue producida en el pasado y se manifiesta como una continuación, un residuo o un remanente cultural o social (significados, valores, experiencias)[173] que pudo haber sido dominante. Williams, a manera de ejemplo, señala como residual el proceso cultural capitalista moderno, la religión organizada y la idea de comunidad rural.[174] Esta categoría a pesar de ser una formación antigua es un elemento efectivo del presente, [175] que se relaciona con lo dominante a manera de incorporación selectiva, en tanto es reinterpretado, discriminado o proyectado.

Tercero, lo emergente remite a los nuevos valores, significados, prácticas y relaciones. Sin embargo, como lo señala Williams, es difícil distinguir cuando surgen nuevos elementos dentro de lo dominante y cuando surgen fuera de lo dominante. Un aspecto metodológico para determinar lo emergente, es analizar las áreas de la experiencia, y las aspiraciones que la cultura dominante rechaza, discrimina, estigmatiza o reprime.[176] Un proceso cultural emergente, desde el marxismo, es la cultura de la clase trabajadora inglesa, como una formación cultural del siglo XIX: proceso emergente, y, en la medida en que se manifiesta en oposición al proyecto hegemónico, que es objeto de incorporación intencionada.[177] No obstante, una especificidad de lo emergente es su

---

[170] Altamirano y Sarlo. *Conceptos de sociología literaria,* 40.
[171] Williams. *Marxismo y literatura*, 143.
[172] Williams. *Marxismo y literatura*, 148.
[173] Ibid., 144.
[174] Ibid., 144-145.
[175] Ibid., 144.
[176] Ibid., 146.
[177] Ibid., 147.

condición de preemergencia y de construcción constante; y es precisamente en la preemergencia activa donde descansa la especificidad del análisis de la estructura de sentimiento.[178]

Desde otra perspectiva, la estructura de sentimiento ha sido interpretada por George Yúdice como una categoría cultural totalizante, al señalar que, a la luz de los fenómenos contemporáneos de expansión capitalista globalizadora, y el retroceso de la nación o lo nacional, la noción perdía su validez y pertinencia.[179] No obstante, Williams advierte de la pluralidad de estructuras de sentimiento que pueden surgir y existir en el seno de una sociedad. De esta forma, el crítico inglés afirma que cuando surge una clase social, emerge una estructura de sentimiento. Incluso, en un mismo periodo histórico coexisten diversas estructuras de sentimiento dentro de una formación cultural. Por ejemplo, en Inglaterra, entre los años de 1660 y 1690, coexistieron las estructuras de los puritanos y la de la corte restaurada.[180] Por consiguiente, el conflicto es, igualmente, un aspecto que interesa, puesto que en la tensión se generan las formaciones dominantes y emergentes y en donde se construyen nuevos significados. Por otra parte, esta pluralidad indica que la noción es pertinente para el análisis de formaciones culturales como las escenas musicales, tal como lo afirma Vera Guerrero.[181]

III.IV Experiencia social

La experiencia social fue un término recurrente en los anteriores apartados teóricos; ha sido propuesta como indicador de los campos sociales y que, de acuerdo con Sarlo y Altamirano, hace operativo el concepto de estructura de sentimiento. De ahí que es imprescindible urdir a profundidad esta noción. El término experiencia, en este caso, difiere de experimentación, frecuente en los discursos científicos; por lo tanto, es un concepto teórico particular, el cual, si bien ha sido elaborado por sociólogos,[182]

---

[178] Ibid., 149.
[179] George Yúdice. "Contrapunteo estadounidense/latinoamericano en los estudios culturales." En *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, coord. Daniel Matos (Caracas: ConsejoLatinoamericano de Ciencias Sociales y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela), 6.
[180] Williams. *Marxismo y literatura*., 157.
[181] Vera Guerrero. "La estructura de sentimiento," 143.
[182] François Dubet. *Sociología de la experiencia*. (Madrid: Editorial Complutense, 2010).

deriva de una concepción cultural marxista. No obstante, antes de abordar esa visión, se hará una revisión al concepto desde la filosofía de la historia.

El filósofo italiano, Giorgio Agamben, en su obra *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia* realiza un recorrido desde el neoplatonismo medieval hasta el periodo contemporáneo, en el cual propone que la experiencia —realidad material que permite enunciar un discurso— ha dado paso a la historia por medio de la infancia: experiencia como límite transcendental del lenguaje.[183] Con esta definición, Agamben propone que la experiencia es lo anterior al lenguaje y al sujeto, y, por lo tanto, determina el conocimiento histórico.[184]

Para llegar a esa conclusión, el filósofo italiano parte de la hipótesis que indica que la experiencia ha sido sustituida por la ciencia; los ensayos de Montaigne son la última obra europea que hace uso de la experiencia como base del conocimiento; ya que a partir de Descartes y la instauración del *ego cogito,* la separación aristotélica de inteligencia y alma se unen en la conciencia moderna y científica.[185] Por consiguiente, Agamben afirma que la transformación del sujeto antiguo hacia el sujeto de la ciencia implica una modificación de la experiencia: la experiencia "tradicional", cuyo fin era dirigir al humano hacia la madurez como idea de totalidad, es remplazada por la ciencia, cuyo proceso de conocimiento es infinito.[186] La experiencia, por tanto, solo se puede hacer y no tener, lo que implica que la experiencia es una forma de aprendizaje.

El punto final del recorrido que propone el filósofo italiano es el lenguaje. Se separa la experiencia de la visión de la ciencia natural hacia el fenómeno lingüístico. El sujeto se configura en el lenguaje y a través del lenguaje, puesto que se argumenta que la visión moderna descansa en que el sujeto del lenguaje es el fundamento de la experiencia y el conocimiento.[187] En consecuencia, este fundamento se origina en la capacidad del sujeto de enunciar un discurso. En conclusión, Agamben afirma que la instauración del discurso como proceso de significación permite que el humano sea un

---

[183] Giorgio Agamben. *Infancia e Historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007): 70.
[184] Agamben. *Infancia e Historia,* 69.
[185] Ibid., 18.
[186] Agamben. *Infancia e Historia,* 24.
[187] Ibid., 63.

ser histórico,[188] ya que la lengua en sí es ahistórica. Por consiguiente, la historia es la experiencia humana que dota de sentido a la realidad material.

Por otra parte, la tradición sociológica francesa expresada por François Dubet retrae la experiencia a la acción social. La posición teórica de Dubet es una respuesta a la trayectoria sociológica que visualiza a la sociedad como una totalidad coherente: un sistema. Pero ¿cuál es la función del actor, del sujeto? Se interroga el sociólogo francés. Por consiguiente, él posiciona como problemática central la relación entre subjetividad y objetividad, actor y sistema.[189] La experiencia social es el resultado de ese dilema.

Dubet define la experiencia social como la articulación de las lógicas de acción que los actores conjugan y jerarquizan con el fin de constituirse en sujetos.[190] Esta aserción debate la visión de la sociología clásica que arguye que el actor es el parte del sistema, puesto que actúa según las necesidades del sistema, es decir, el actor es socializado de acuerdo con determinadas instituciones sociales: familia, religión, escuela, partidos, sindicatos, trabajo. No obstante, los individuos manifiestan mayor autonomía de lo que consideraba la sociología clásica, pero no son reductibles a acciones racionales que operan en mercados, como lo sugieren las visiones individualistas.

El esfuerzo de Dubet propone una teoría de medio alcance que articula el actor con el sistema y las formaciones sociales, en donde ninguna categoría determine a la otra por medio de leyes generales, sino que sean complementarias. Esto permite entender que la sociedad y las formaciones sociales son generadas por la actividad social de los actores, en otras palabras, por la experiencia social; la cual permite describir cómo se produce la interacción social. En este punto se comprueba que el sociólogo francés desacraliza el concepto de totalidad que determina el papel de los actores.

Hasta ahora, se ha demostrado como la experiencia social se recupera mediante el discurso y la acción (prácticas). Mas, es necesario fijar el análisis de la experiencia desde el marxismo, para lo cual se recurre al debate entre E.P. Thompson y Louis Althusser, que conduce al primero a formular el materialismo cultural; este se entiende,

---

[188] Ibid., 73.
[189] François Dubet. *La experiencia sociológica*. (Barcelona: Gedisa, 2011): 108.
[190] Dubet. *La experiencia sociológica*, 117.

desde la visión de Williams, como la afirmación de la producción cultural como social y material[191]. En breve, el reclamo del historiador británico al marxismo estructural francés se basa en la defensa del dato empírico que refuta cualquier noción de totalidad, y afirma la centralidad del proceso histórico y la cuestión del sujeto.[192] Sobre el debate solamente mencionaremos que Thompson considera imprescindible el análisis del proceso sobre la estructura, por lo tanto, en el análisis histórico debe prevalecer la visión diacrónica,[193] o en palabras sencillas, el análisis del cambio en el tiempo.

Para transformar la estructura en proceso, afirma Thompson, es necesario resucitar al sujeto como agente y ser social, para esto es necesario el concepto de experiencia, el gran silencio de Marx[194]. De acuerdo con la visión del historiador británico, los sujetos son personas que experimentan las situaciones y relaciones productivas, que, al ser configuradas por su conciencia, actúan según su propia situación.[195] Por ende, el pensar (conciencia) y el ser confluyen en el sujeto, el cual percibe y piensa la realidad.[196] Esto indica que sin sujetos no habría historia ni estructura.

Dado lo anterior, el concepto de experiencia es un término medio necesario entre ser y la conciencia social. La experiencia es producida por la vida material —en el capitalismo de forma clasista—, y es gracias a la experiencia que el modo de producción presiona las otras actividades sociales, y es por medio de la práctica que se sostiene la producción.[197] En consecuencia, con la ayuda de la experiencia se puede apreciar la cultura, los valores y el pensamiento: los fundamentos de un materialismo cultural: el modo de vida de las personas y sus relaciones productivas. En resumen, gracias a la experiencia es posible examinar la vida social y sus formaciones familiares, de parentesco, las costumbres, la regulación social, la hegemonía, la dominación y la resistencia, y las instituciones.[198] Esto, en este punto de la exposición teórica, no debe

---

[191] Williams. *Marxismo y literatura*., 161.
[192] Edward P. Thompson. *La miseria de la teoría.* (Barcelona: Crítica, 1981).
[193] Thompson. *La miseria de la teoría,* 153.
[194] Ibid., 248.
[195] Ibid., 247.
[196] Ibid., 31.
[197] Ibid., 160.
[198] Ibid., 262.

ser ajeno puesto se corresponde con las reflexiones de Raymond Williams presentadas en el apartado anterior.

El concepto de experiencia desarrollado por Williams fue criticado por el marxismo como un elemento desideologizado, sin tomar en cuenta que la comprensión de la realidad natural y social es mediada por lo cultural.[199] Por lo que la experiencia es, asimismo, parte del proceso cultural, de manera que analizar la experiencia, implica entender el proyecto cultural. La diferencia conceptual que Williams presenta con el marxismo ortodoxo se explica por la concepción epistemológica racional del marxismo. Por el contrario, el crítico británico propone un acercamiento ontológico a la experiencia, en tanto suma a lo racional el componente sentimental, por ende, el sujeto no se apega a modelos fijos.[200] Lo que permite entender el pensamiento y el sentimiento social desde la experiencia práctica.

Una distinción que realiza Williams es el aspecto temporal. Este autor plantea la diferencia entre experiencia pasada y experiencia presente. La experiencia pasada se define como el conocimiento de los acontecimientos pasados mediados por la observación, la consideración y la reflexión; mientras que la experiencia presente incluye las nociones de conciencia y sentimiento provistas por la inmediatez.[201] La experiencia presente se relaciona, entonces, con la noción de preemergencia de la estructura de sentimiento. Por otra parte, esta distinción puede ser interpretada -desde la visión del autor de la presente investigación- a la luz de la misma estructura de sentimiento como categorías de análisis histórico, en donde lo pasado es entendido como pensamiento sentido, mas, el presente es concebido como sentimiento pensado.

Finalmente, el recorrido por el concepto de experiencia concluye con la propuesta de Beatriz Sarlo, quien se enfoca en la subjetividad. La conceptualización de Sarlo sobre la subjetividad, contrario a las posiciones epistemológicas de Thompson y Williams, se dirige a la comunicación: la especificidad de la experiencia es que se transmite.[202] Con esto, la pensadora argentina cuestiona los modos de narración de la

---

[199] Cáceres y Herrera. "Las formas fijas y sus márgenes," 186.
[200] Ibid., 187.
[201] Williams, Raymond. *Keywords. A vocabulary of culture and society*. (Nueva York, Oxford University Press, 1983): 126.
[202] Beatriz Sarlo. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Una discusión. (México: Siglo XXI, 2006): 31.

experiencia: el testimonio, la memoria, la autobiografía o la memoria de segunda y tercera generación. De manera que establece un eje metodológico para analizar la experiencia: la forma de enunciación. No obstante, esto implica reconocer y afirmar en el sujeto una categoría de verdad, la cual puede ser narrada.[203]

Además, Sarlo propone analizar la experiencia en el marco institucional: la dimensión simbólica se produce en la intersección de instituciones y experiencias.[204] Con esto, la autora argentina afirma que no hay experiencias que no tengan como referencia, débil o fuerte, una institución; y que no hay instituciones que se desplieguen en un vacío de experiencia. Esto quiere decir que para que la experiencia se transforme en práctica social debe intervenir otras actividades sociales de poder y producción que articulan los modos de interacción.[205] De esta manera, Sarlo señala que la experiencia no es solo una narración subjetiva, sino que, al igual que lo menciona Thompson y Williams, es intrínsicamente social.

En resumen, los diferentes autores y teóricos expuestos en esta sección han demostrado que la experiencia posibilita la historia y el proceso histórico, y que devuelve al sujeto su posición de agente en el devenir histórico. Por añadidura, el discurso, la narración y la subjetividad son elementos que permiten analizar la experiencia, la cual no solo facilita examinar la realidad social, sino que, también, ella misma es una categoría generada por la materialidad de la producción y de las instituciones.

III.V Escena

Antes de continuar con el concepto de escena, propiamente, se define la música popular. Es pertinente señalar las diferentes visiones de lo popular entre las academias anglosajonas y latinoamericanas – lo que genera diferencias epistemológicas-, y con esto se advierte sobre la transferencia de discursos hegemónicos. En Latinoamérica, lo popular refiere al "pueblo" y su relación con lo nacional; por otro lado, lo popular en el

[203] Sarlo. *Tiempo pasado,* 49.
[204] Beatriz Sarlo. "Intelectuales". En *Antología del pensamiento crítico argentino contemporáneo*, coord. Sergio Caggiano y Alejandro Grimson, (Buenos Aires: CLACSO, 2015): 372.
[205] Sarlo. "Intelectuales", 374.

sentido angloamericano remite a la cultura de masas -que oculta el aspecto de clase- y al mercado.[206]

Esta diferencia se aplica a los términos folk, volk y popular, los cuales denotan, en los dos primeros casos, un carácter tradicional y rural, mientras que lo popular refiere a lo urbano y lo moderno.[207] No obstante, esta diferencia teleológica modernista no se encuentra en Latinoamérica. Allí, los estudios de música popular se han centrado en lo tradicional y folclórico según el concepto de género, el cual es utilizado como categoría de análisis de lo musical (en sus aspectos formales), que se centra en lo histórico, las historias de vida, y las prácticas musicales (temporalmente definidas) de un territorio específico.[208] Este concepto de género, desde la década de 1990, ha sido criticado por sus estructuras fijas, la visión inmanente del sonido musical, legitimar los discursos nacionales de blanqueamiento,[209] y no dar cuenta del sentido que la música genera.[210] De ahí que en esta investigación el género retoma los parámetros literarios vinculados con el horizonte de expectativa, tal y como será expuesto más adelante.

Otra diferencia entre los países angloparlantes, germanos y Latinoamérica es la importancia de lo histórico en los análisis latinoamericanos,[211] contrario a los primeros que privilegian análisis sincrónicos. Asimismo, a nivel latinoamericano las categorías de clase y raza (etnia) son importantes: las poblaciones subordinadas y racializadas desarrollan en las escenas estrategias para neutralizar el sistema que les excluye y estigmatiza, de manera que las escenas en Latinoamérica son medios importantes en los cuales circulan narrativas históricas.[212] Por lo tanto, en las escenas latinoamericanas es más importante los estilos de vida que las diferencias etarias y generacionales.

---

[206] Yúdice. "Contrapunteo estadounidense/latinoamericano, 429.
[207] Julio Mendívil y Chistian Spencer Espinosa. "Introduction: debating genre, class, and identity: popular music and music scenes from the Latin America world." En *Made in LAtin America. Studies in popular music,* ed. Julio Mendívil, y Chistian Spencer Espinosa (Nueva York: Routledge, 2016), 11.
[208] Mendívil y Espinosa. "Introduction," 11.
[209] El blanqueamiento en Latinoamérica forma parte del discurso nacional que invisibiliza y excluye a los sectores indígenas y afrodescendientes. Edward Telles y René Flores, "Not just color: whiteness, nation and status in Latin America*", Hispanic American Historical Review*, (mayo 2011): 2-19; En el caso costarricense ver Steven Palmer. "Hacia la 'auto-inmigración'. El nacionalismo oficial en Costa Rica 1870-1930." En *Identidades nacionales y Estado moderno en Centroamérica*, compilado por Taracena Arturo, Piel Jean, 75-86. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1995.
[210] Mendívil y Espinosa. "Introduction," 12-13.
[211] Julio Mendívil y Chistian Spencer Espinosa. "Epilogue: reconsidering music scenes from a Latin America perspective." En *Made in LAtin America. Studies in popular music,* ed. Julio Mendívil, y Chistian Spencer Espinosa (Nueva York: Routledge, 2016), 161.
[212] Mendívil y Espinosa. "Epilogue," 162.

Se constata que el enfoque urbano y de masas predomina en los estudios anglo y germanos, donde los mercados urbanos son imprescindibles para las escenas de las ciudades industrialmente avanzadas. Mas, a nivel latinoamericano, la música popular debe ser analizada más allá de la comercialización y del mercado global; esto implica dar énfasis a los aspectos rurales de la música popular, el contacto musical no mediatizado, y el contacto musical transnacional por la vía trashumancia.[213]

Ahora bien, se considera que un concepto pertinente para el estudio de lo musical es la escena. El término "escena" ha sido largamente usado en los países anglosajones, principalmente por periodistas y músicos, para referirse al conjunto de actores que a nivel local interactúan en el desarrollo de un género específico. No obstante, el término, desde la década de 1990, ha sido elaborado por la academia anglosajona como concepto académico de análisis de la práctica musical.[214] Este concepto critica las identidades musicales como unidades estables, sin rupturas y discontinuidades.[215] De igual forma, se critica el concepto de subcultura, principalmente por su adscripción al estudio de las culturas juveniles y no enfocarse en lo musical, así como por su visión totalizadora y su rigidez en los aspectos de clase.[216] Además, la escena busca ampliar las nociones de "comunidad" como sentido de grupalidad y experiencia compartida. La comunidad musical ha sido principalmente utilizada por estudios de etnomusicología y folklore para el análisis de prácticas no-urbanas. No obstante, la escena, ha sido desarrollada por académicos del "primer mundo" para el análisis de la música popular urbana.[217]

En específico, la escena es un concepto social de la música y sus prácticas, que busca proporcionar mayor amplitud y flexibilidad al análisis de las relaciones sociales que se originan en lo musical y las prácticas musicales y que modelan aspectos de producción, consumo y las sensibilidades cotidianas.[218] Sin embargo, se advierte la escena no debe ser tomada como un objeto *per se*, sino como una perspectiva

---

[213] Natalia Bieletto Bueno. "The *Carpas* shows in México city (1900-1930): an ethno-historical perspective to a música scene." En *Made in LAtin America. Studies in popular music,* ed. Julio Mendívil, y Chistian Spencer Espinosa (Nueva York: Routledge, 2016), 33-34.
[214] Andy Bennett. "Consolidating the music scenes perspective." *Poetics* 32, (2004): 223.
[215] Mendívil y Espinosa. "Introduction", 2.
[216] Bennett. "Consolidating the music scenes perspective", 225.
[217] Sydney Hutchinson. "Merengue on the move: making música, place, and comunity in the *típico* world." En *Made in LAtin America. Studies in popular music,* ed. Julio Mendívil, y Chistian Spencer Espinosa. (Nueva York: Routledge, 2016), 113.
[218] Bennett. "Consolidating the music scenes perspective", 226.

(epistemología), es decir, una forma de acercarse al fenómeno de la práctica musical y las relaciones sociales que dicha práctica genera.[219] Por añadidura, el concepto de escena designa un espacio social con bordes indefinidos y elásticos, pero que forma una unidad cultural[220] que contiene prácticas musicales y experiencias mediadas por lo musical,[221] así como una red de individuos que interactúan en un espacio considerado propio,[222] y cuya escogencia y pertenencia es una decisión subjetiva.

En este sentido, la escena permite ir más allá de las culturas juveniles, ya que la escena es dinámica y no implica cuestiones de identidad ni afinidad etaria: la adscripción a una escena se da por cuestiones de estilos de vida y experiencia; esto es particularmente patente en América Latina.[223] No obstante, las reflexiones sobre las culturas juveniles mantienen su pertinencia en el análisis de las escenas musicales, ya que los elementos estructurales (generación, género, clase, etnicidad y territorio) de las culturas juveniles siguen estando presentes, mas, la escena atraviesa estas estructuras y no es delimitada por las mismas.[224]

Por otra parte, la escena proporciona un espacio cultural para los sectores subordinados; no obstante, este puede ser un espacio de control social,[225] puesto que son objeto de vigilancia y morigeración. Esto con el fin de civilizar o "blanquear" las prácticas musicales de los sectores subalternos. Por ende, la escena es un espacio de lucha hegemónica. La escena lucha contra las elites nacionalistas que controlan el Estado, mas, la escena en sí forma parte de un proyecto de hegemonía que incluye aspectos de lucha y negociación a lo interno[226]. Este último punto es patente en los usos y divulgaciones de lenguajes locales y vernáculos[227] que se contrapone al lenguaje de la elite nacional.

---

[219] Lancina. "'En La Roca," 39.
[220] Juan Francisco Sans. "Ninteenth century spanish american salón as a traslocal music scene." En *Made in LAtin America. Studies in popular music,* ed. Julio Mendívil, y Chistian Spencer Espinosa (Nueva York: Routledge, 2016), 38.
[221] Mendívil y Espinosa. "Introduction," 3.
[222] Ibid., 7.
[223] Mendívil y Espinosa. "Introduction," 7.
[224] Lancina. "En La Roca", 39.
[225] Mendívil y Chistian Spencer Espinosa. "Epilogue," 161.
[226] Mendívil y Espinosa. "Introduction," 8-9.
[227] Mendívil y Chistian Spencer Espinosa. "Epilogue," 162- 163.

Uno de los aspectos de mayor relevancia de la escena es la espacialidad de las prácticas musicales,[228] lo cual permite establecer relaciones escalares, ya sea a nivel local, bi-local, translocal o, como lo denomina Andy Bennett, escenas virtuales.[229] La escena local refiere al conjunto de actores y relaciones que se desarrollan en una geografía precisa y que expresan conocimientos vernáculos.[230] El nivel bi-local indica la relación entre dos localidades; esta escena se construye principalmente por fenómenos migratorios.[231] La escena translocal vincula diversas escenas locales que originan espacios culturales compartidos, estilos de vida y unidades discursivas;[232] lo musical y las prácticas musicales de la escena translocal experimentan proceso de creolización,[233] lo cual indica que las localidades, lejos de consumir productos musicales de manera inconsciente, se apropian de las corrientes musicales y crean músicas vernáculas. La última escala espacial de la escena es la denominada escena virtual, que muestra características deslocalizadas, donde los vínculos y las relaciones se desarrollan gracias a la tecnología de comunicación.

Un último elemento que permite analizar lo musical y las prácticas musicales es la experiencia, en su especificidad musical, como una vivencia social. La experiencia desestabiliza la música en sus términos formales o estructurales, e indica que la música es un proceso experiencial.[234] Asimismo, Simon Frith relaciona la experiencia musical con la metáfora de identidad, donde la identidad es una narrativa social. Esta posición implica entender que la música y lo musical no es una forma de expresar ideas, sino de vivirlas.[235] Un grupo o sector social no expresa sus ideas y valores en la música, sino que es por medio de la música que logran comprenderse como grupo o sector social y generar modos de interacción social.[236]

Finalmente, la escena ha sido pensada de acuerdo con una trinidad de elementos como lo son la teatralidad, la legitimidad y la autenticidad, con el fin de generar

---

[228] Bieletto Bueno. "The *Carpas* shows," 34.
[229] Mendívil y Espinosa. "Introduction," 4.
[230] Bennett. "Consolidating the music scenes perspective." 227.
[231] Ver: Hutchinson. "Merengue on the move".
[232] Sans. "Ninteenth century spanish," 39.
[233] Sans. "Ninteenth century spanish," 40.
[234] Simon Frith. "Música e identidad." En *Cuestiones de identidad cultural*, comp. por Stuart Hall y Paul du Gay. (Buenos Aires: Amorrortu editores, 2003), 185.
[235] Frith. "Música e identidad", 187.
[236] Frith. "Música e identidad", 211.

dimensiones cuantitativas.[237] La teatralidad busca medir la alteridad o el consenso con la cultura local; la legitimidad mide el sistema de valores; y la autenticidad busca medir las relaciones entre local, lo estatal, lo ciudadano y lo étnico. Esta propuesta cuantitativa sin embargo presenta ambigüedades en cuanto a sus categorías, de ahí que Sydney Hutchinson propone otra concepción tripartita, la cual se aplica en la presente investigación: sonido, comunidad y lugar. El sonido se relaciona con la teatralidad, principalmente en términos de prácticas musicales; el lugar, en relación con la legitimidad, demuestra como los sujetos manifiestan su afinidad con la escena en términos de localidad.[238]

En cuanto a la comunidad, esta se relaciona con la legitimidad que enfatiza en los sistemas de valores y la formación de colectividad; no obstante, para el análisis del *reggae*, la comunidad se plantea desde el aspecto discursivo que conforma la estructura de sentido. Además, en esta categoría se retoma el concepto de género, no desde la visión musical, sino de la literaria, puesto que permite analizar la forma y coherencia del discurso lírico y musical de acuerdo con las transformaciones históricas. Según Raymond Williams, los géneros derivan de convenciones, en otras palabras, relaciones históricas que conforman una práctica (Williams, 1977, p. 198). Por otra parte, el género debe considerar la recepción; Hans Robert Jauss señala que se debe analizar el texto literario según la propia experiencia de los lectores (Rodríguez, 2013, p.4). Esto es lo que Jauss ha denominado "horizonte de expectativas". El *reggae*, entonces, se desarrolla de acuerdo con esas expectativas: el discurso lírico es un proceso histórico referencial.

III.VI Enfoque teórico

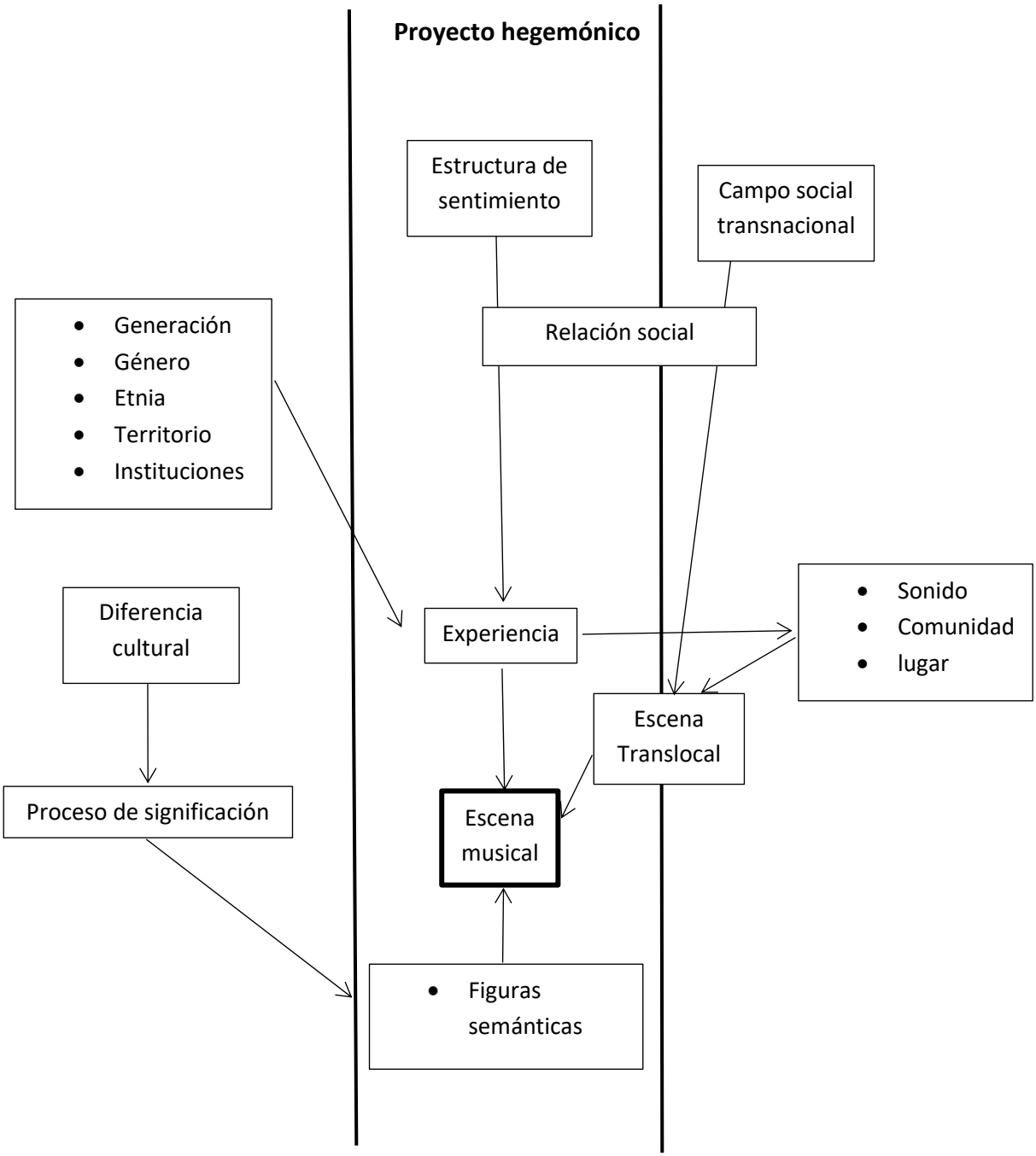
Esta sección se encarga de amalgamar los conceptos y teorías presentados anteriormente con el fin de proponer un enfoque que dote a la investigación de un marco explicativo. De igual forma, este enfoque teórico dilucida elementos operacionales con los cuales afrontar la investigación. Sin embargo, antes de proceder con la exposición, se ofrece por medio de la Figura 1 la relación establecida entre los conceptos y sus especificidades.

---

[237] Mendívil y Espinosa. "Introduction," 5.
[238] Hutchinson. "Merengue on the move," 113.

Figura 1

Enfoque teórico



Fuente: Sergio Isaac, Hernández Parra. "La escena reggae del Valle Central y sus conexiones translocales en los albores del siglo XXI (1988-2010): sonido, comunidad y lugar." Proyecto de tesis de Maestría en Historia, Universidad de Costa Rica, 2017.

La especificidad del enfoque, tal y como se mencionó al inicio de esta sección, conjuga en la escena musical una propuesta de explicación de la historia de la música

desde la visión del materialismo cultural. En congruencia, se considera a la escena no como una formación socio-musical fija, sino que se construye y transforma de acuerdo con el contexto histórico y la experiencia social de los actores que viven la escena. Esta visión de proceso se manifiesta, de acuerdo con la Figura 1, como la categoría transversal "proyecto hegemónico", el cual debe ser entendido desde la visión cultural: el proceso que determina los rasgos dominantes que presionan a las demás formaciones culturales hacia la subalternidad de lo emergente o bien las subsume en lo dominante.

La escena implica también la consideración de la propuesta de la antropología transnacional del campo social, que explica las dinámicas culturales entre espacios, lo que dota de especificidad a la escena: contiene lazos translocales. Esto quiere decir que la escena no solo es dinámica temporalmente, sino que es dinámica espacialmente. Asimismo, el campo social no solo complejiza la escena, sino que, también, permite explicar la experiencia migratoria (interna y externa) y de circulación de saberes y gustos musicales. Desde esta perspectiva, la escena entrecruza sujetos, prácticas y experiencias.

Adicionalmente, el enfoque incluye los procesos de fijación de sentidos culturales propuestos por Homi Bhabha, los cuales permiten no solo entender las transformaciones de las adscripciones culturales que determinan el producto musical, sino que modelan el discurso musical y la percepción que los músicos tienen de sus prácticas. En consecuencia, la diferenciación cultural que se lleva a cabo en la escena permite evaluar los enunciados culturales emergentes o residuales que configuran a las formaciones culturales, y, en específico, a la escena musical.

En el caso de la presente investigación, la propuesta de Bhabha se adhiere a la propuesta metodológica de Raymond Williams de las figuras semánticas; es decir, la investigación mantiene los enunciados, los marcadores de diferencia cultural y el proceso de significación como categorías de análisis e indicadores metodológicos, mas, la reiteración de la diferencia, más allá del discurso, debe ser contrastada con la práctica material. Esta particularidad del enfoque explicará las expresiones culturales afrodescendientes: el *reggae* forma parte de una articulación particular (figura semántica) de la diferencia cultural afrodescendiente, que presenta implicaciones materiales (conciertos), lo que da cuenta de que el proceso de significación se interpreta desde prácticas específicas, incluso, la más evidente es la celebración del Día del Negro.

Incluso, el surgir de una escena implica un cambio en el proceso cultural, y, por lo tanto, en el proyecto hegemónico, puesto que la escena musical presenta rasgos de lo dominante, lo residual y lo emergente. En consecuencia, la escena, como formación cultural, compone una estructura de sentimiento. Los conceptos de estructura de sentimiento y campo social transnacional refieren a una relación social que, en el caso de la escena, se define en función de lo musical e implica una experiencia que determina su sentido. En este caso, la especificidad de la experiencia es su carácter musical, es decir, una vivencia social que descansa en la práctica musical, como forma de vivir ideas, valores y afectos (sentidos y sentimientos). No obstante, esta experiencia se delimita por elementos estructurales: generación, género, etnia, territorio y la institucionalidad vigente: educación, trabajo y autoría.

Con todo, gracias a los aspectos referidos anteriormente y que se reflejan en la Figura 1, se logra determinar que la escena se compone de dos aspectos que corresponden a dos nociones operativas diferenciadas: 1) la social; 2) la discursiva. La discursiva se corresponde de forma teórica con la práctica material de las figuras semánticas; no obstante, se operativiza mediante enunciados y expresiones culturales. La primera noción se operativiza gracias a la experiencia social y de forma particular con la experiencia musical, que mediante las vivencias de los actores se logra determinar las categorías sonido, lugar y comunidad.

En consecuencia, al considerar los elementos expuestos en el enfoque teórico, se presentan los componentes operativos de la escena. Estos mismos son construidos en torno a los componentes de sonido, comunidad y lugar. Estos componentes tripartitos se relacionan, como se expuso anteriormente, con la teatralidad, la legitimidad y la autenticidad, como dimensiones cuantitativas. No obstante, esta enfoque se centra en lo cualitativo, de manera que se parte de estas categorías, pero consideradas como cualitativas, de esta forma: el sonido, se entiende como prácticas musicales: producción y acciones de la vida social por medio de lo musical; la comunidad enfatiza en el sentido, por lo que se entiende como la narrativa social e histórica que manifiesta una unidad discursiva; finalmente, el lugar se relaciona con la vivencia práctica de la experiencia musical a nivel local y translocal que configura espacios de consumo musical. Estos componentes operacionalizan la escena musical translocal en función de la experiencia que entrelaza los conceptos de campo social trasnacional, proyecto hegemónico, la estructura de sentimiento y la escena.

IV. Fuentes y Metodología

Este apartado metodológico tiene como finalidad presentar las fuentes y la estrategia metodológica. En una primera instancia, se presenta una descripción de las fuentes y su tipología; de manera seguida, se expone la estrategia metodológica para el desarrollo de la investigación, así como de la construcción de fuentes que permiten llevarla a cabo.

IV.I Descripción de las fuentes

Ahondar en la experiencia musical de la escena musical reggae requiere de un corpus documental específico, de ahí que los documentos de hemeroteca, historia oral y documentación discográfica sean pertinentes. En primer orden (no de relevancia), se analizará la fuente de hemeroteca, es decir, la prensa. En este caso, se revisará, en particular, el periódico *La Nación:* la escogencia de este diario se debe a su nivel de circulación en el periodo, y por mostrar una amplia información sociocultural referente a las actividades musicales, lo que permite rastrear el gusto y la oferta musical.

Con respecto al periodo de análisis, se seleccionaron los meses de "verano" de diciembre a marzo para el periodo de 1988-2010, ya que estos meses presentan información sobre actividades de ocio y festivas vinculadas con la música. Además, se escogieron los meses de agosto y las primeras semanas de setiembre para el periodo 1978-2010, ya que permite rastrear la consolidación y evolución de las celebraciones del Día del Negro, festividad que facilita la comprensión de las manifestaciones culturales de la población afrodescendiente, que incluyen al *reggae*. No obstante, cuando la información pertinente sea ubicada en otros meses o días, más allá de los antes mencionados, será, de igual manera, incorporada al corpus documental.

Esta fuente debe ponderarse de acuerdo con el sesgo geográfico, puesto que predominan los datos del Valle Central, de manera que las actividades que se realizan fuera de él no son valoradas o tratadas en profundidad. No obstante, al tratar la investigación sobre la escena vallecentralina, este sesgo es limitado. Además, la información periodística no considera las actividades musicales con menor organización o popularidad, por lo tanto, no son publicadas. Esto es patente para las actividades

musicales *dancehall* de la escena del *reggae*. Con el fin de acercarse a esta información se plantean las entrevistas de historia oral.

De igual forma, estas publicaciones periódicas, al informar sobre la cultura afrodescendiente, pueden producir un sesgo desde la visión blanqueada vallecentralina. Si bien existen publicaciones de la comunidad afrodescendiente, tal y como el Proyecto Caribe, dirigido por Donald Allen, la cobertura no es extensa, en un sentido temporal. Así, para tener una visión de todo el periodo de estudio, se delimitó el corpus periodístico a las publicaciones nacionales vallecentralinas.

Dentro de la fuente escrita, se encuentra la literatura de Ana Cristina Rossi, Eulalia Bernard (1976, 1982) y Queen Nzinga Maxwell (2012). Estas últimas autoras enuncian una voz poética afrodescendiente que se vincula con el *reggae*, puesto que en sus poemas apelan a este género musical o lo citan de forma intertextual. Rossi, por su parte, escribe una novela (Limón reggae, 2007) que establece al *reggae* dentro del contexto cultural limonense. Por ende, se considera que estas tres escritoras complementan el discurso historiográfico del *reggae*.

En un segundo lugar, se considera la fuente oral, la cual es de gran relevancia para la presente investigación, ya que permite adentrarse en la experiencia de los sujetos que viven el *reggae*, en particular de los músicos. Esta fuente brinda los datos de experiencia de la escena musical *reggae*, es decir, permite constatar cómo se manifiesta el *reggae*, sus prácticas musicales, sus lugares de interacción y el discurso cultural, y cómo esto incide en la experiencia social de los sujetos entrevistados. Por consiguiente, la fuente oral es indispensable en el estudio de las escenas musicales, las cuales no producen documentos escritos. De manera que la fuente oral facilita adentrarse en la realidad social de estas formaciones culturales.

Con respecto a la fuente oral, la investigación hace uso de dos tipos: la entrevista de historia oral y la entrevista en medios digitales. El primer tipo consiste en la entrevista a profundidad desarrollada por el investigador de acuerdo con una guía temática (ver Anexo 2), cuyo contenido es el siguiente: identificación social, motivación, actividad musical, prácticas y trabajo musical, sociabilidad y perspectiva de género. En específico se realizaron 15 entrevistas semiestructuradas a diversos actores de la escena (ver Anexo 3), las personas entrevistadas son cantantes, músicos, productores y diyeis. Para el desarrollo de las entrevistas, se realizó un relevamiento de

las personas históricamente relevantes, seguidamente se las contactó por teléfono y se concretó una entrevista personal, de manera presencial.

El segundo tipo de fuente oral es la entrevista publicada en medios digitales, en particular aquellas presentes en el "Podcast de los Gordos", las cuales son desarrolladas por el músico de *reggae*, Toledo, y el productor musical DJ'P. Asimismo, se consultó el podcast "Whapin, la historia", producido por el Dj Acón. La entrevista en medios digitales es de gran valor, no solo porque presenta la trayectoria de diversos músicos y productores, sino porque el documento es producido por personas propias de la escena musical. Estas entrevistas pueden ser consultadas en las plataformas Spotify o YouTube.

Por otro lado, la fuente oral presenta diversos sesgos. En primer lugar, el documento oral es subjetivo, lo que no implica que lo narrado sea inverosímil o ficcional, sino que debe ser abordado críticamente con el fin de contextualizar el discurso y poder generar conocimiento histórico. Este sesgo, sin embargo, es uno de los aspectos de mayor interés para la historia oral, ya que permite acercarse al sujeto, reconstruir la vida cotidiana, sus percepciones, sentimientos, emociones, pensamiento y experiencia. De manera que el sesgo se considera un atributo. El segundo sesgo corresponde a la anacronía: el relato no presenta información temporal precisa o el recuerdo no se acompaña de una fecha. Finalmente, la fuente oral contiene un gran número de detalles que no concuerdan, necesariamente, con la guía, de manera que pueden generar ruido. No obstante, estos detalles permiten determinar narrativas autobiográficas y morales que son de gran riqueza analítica.

De forma precisa, el primer tipo de entrevista presenta el sesgo de la distancia social: entre investigador e informante. Por añadidura, la limitante de la duración de la entrevista exige que numerosos elementos no sean abordados dentro de la fuente. Por ende, el relato absoluto es un ideal y no una realidad epistemológica. El segundo tipo de entrevista reduce la distancia social entre entrevistador e informante, mas, no se delimita por un guion de investigación, de ahí que la información presentada, no es necesariamente pertinente para la presente investigación. No obstante, al ser producida por sujetos propios de la escena brinda información que de otra forma no sería accesible.

El último tipo de fuente que se analizará en la presente investigación es el documento discográfico, es decir, las canciones *reggae* grabadas en formato de álbum musical. En específico, se analizarán las fuentes musicales producidas en el Valle Central y por sujetos que se movilizan hacia esta localidad. Además, se seleccionó únicamente la discografía del género *reggae roots,* ya que presenta una mayor regularidad en cuanto a la música producida, así como un discurso elaborado y compartido, lo que da cuenta de una convención estilística y narrativa propia de la formación cultural *reggae*. Esta fuente, al igual que la oral, presenta el sesgo subjetivo, mas, en este caso se debe prestar atención a los enunciados culturales que dotan de sentido a la canción.

Este documento contiene dos textualidades: la musical (ritmo, melodía, armonía, tonalidad) y la discursiva. La primera suele ser objeto de análisis de la musicología, que se enfoca en los elementos estructurales de la música como sonido ordenado. La segunda, la discursiva, hace referencia a los aspectos literarios (narrativos y poéticos) y a los enunciados culturales de la canción, aspecto en el cual se centra esta propuesta de análisis histórico de las escenas musicales. Esta fuente es relevante ya que al igual que la fuente oral contiene discursos, vivencias, experiencias sociales e información histórica que no pueden ser recuperadas por otros documentos.

Una característica de las canciones es su pertenencia al género oral[239] en tanto hace uso del discurso oral. En sociedades orales, las canciones llegan a comprender la totalidad de la experiencia social, incluyendo lo teológico y cosmológico.[240] No obstante, en sociedades letradas, la canción suele contener ambos elementos (orales y letrados). En el caso del *reggae*, el uso de la palabra se acerca a la lírica poética, donde la estructura de la letra se acompaña del ritmo, que implica el uso (consciente o inconsciente) de la métrica. Otro aspecto de importancia de la canción y su uso oral es la audiencia, el lugar y la ocasión; por lo que existen canciones de trabajo, rituales, baladas narrativas y cánticos religiosos.[241] No obstante, en el periodo de estudio el consumo cultural de la música es en gran medida un aspecto de ocio y entretenimiento,

[239] Goody, Jack. *Myth, ritual and the oral*. (Nueva York: Cambridge University Press, 2010).
[240] Goody, Jack. *Myth, ritual and the oral.* 47.
[241] Ibid., 50-51.

lo cual no resta al impacto que estas actividades generan en el imaginario social y cultural de la época.

IV.II Metodología

La presente sección expone los lineamientos metodológicos, así como una reflexión sobre la construcción de nuevas fuentes. La historia oral, la perspectiva aural, y el análisis crítico de discurso son los insumos principales de la estrategia metodológica; mas, la historia oral se presenta como el eje metodológico principal por el cual los demás elementos se triangulan.

IV.II.I Historia oral

La historia, afirma Paul Thompson, debe seguir un objetivo social y no insistir en la búsqueda del conocimiento por el conocimiento.[242] Por consiguiente, la investigación histórica no debe sustraerse de las problemáticas que surgen del contexto social. Sobre esta base, Thompson piensa que la historia oral incorpora la dimensión humana, puesto que interrelaciona al investigador con los sujetos, su entorno social, ambiental y su cotidianidad. Esta sería la especificidad de la historia oral, como lo reseña Liliana Barela, Mercedes Miguez y Luis García Conde, ya que, desde el inicio de un proyecto de investigación de historia oral hasta su conclusión, el investigador interactúa con las comunidades.[243] El resultado de esta interacción es una narrativa conversacional, la cual se compone de tres relaciones: 1) interna, estructura lingüística y literal; 2) externa, interacción entre el investigador y el informante; y, 3) relación entre el informante y la comunidad.[244]

---

[242] Paul Thompson. "The voice of the Past." En *The voice of the past*, Paul Thompson (Oxford, Oxford University Press, 1988), 21.
[243] Liliana Barela, Mercedes Miguez y Luis García Conde. "Introducción." En *Algunos apuntes sobre historia oral*, ed. Liliana Barela, (Buenos Aires: Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, 1999), 13.
[244] Gary Y. Okihiro. "Oral history and the writing of ethnic history: a reconnaissance into method and theory." *Oral History Review* 9 (1981): 39.

La fuente producida por esta metodología es, por lo tanto, referencial; cuya función es transmitir información histórica —similar a la tradición narrativa de los sectores populares—[245], la cual es construida entre el investigador y el informante. La fuente es discursiva por su naturaleza expositiva, que implica, por parte del informante, el acto de contar.[246] Por ende, la fuente es literaria y para ser analizada adecuadamente debe comprender elementos del análisis literario y discursivo, tal como se expondrá en la última sección de este apartado metodológico. Esto es importante ya que el discurso del sujeto informante contiene elementos culturales:[247] residuales, dominantes y emergentes.

Parte de la especificidad oral es su aproximación a la realidad subjetiva e intersubjetiva del informante: actividad simbólica que incluye lo cultural, lo cognitivo y los psicosocial,[248] donde no solo se informa y establecen hechos, sino que se informa de la vida cotidiana y del pensamiento de los informantes.[249] Lo que posiciona a la subjetividad como una herramienta metodológica con la cual hacer historia social y cultural. La subjetividad es de gran importancia para la historia oral y el análisis de la experiencia. La presente investigación operacionaliza esta subjetividad experiencial siguiendo las variables expuestas en la sección Enfoque Teórico.

De esta manera, la presente investigación hace uso de la subjetividad, la cual escapa a la estadística, de ahí que la selección de los informantes no se dirija por criterios de representatividad estadística,[250] sino por la relevancia del dato oral de acuerdo con la trayectoria musical del informante. Esto implica acercarse al sujeto y a su narración social e histórica, las cuales son pertinentes para la formulación de hipótesis relacionadas con la emergencia y decline de mentalidades e ideologías,[251] o en el caso de la presente investigación, con la emergencia de una formación cultural mediada musicalmente.

---

[245] Alessandro Portelli. "What makes oral history different." En *The Oral history reader*, ed. Robert Perks y Alistair Thompson. (Londres: Routledge, 1998), 66.
[246] Ronald J., Grele. "Movement without aim: methodological and theoretical problems in oral history." En *The Oral history reader*, ed. Robert Perks y Alistair Thompson. (Londres: Routledge, 1998), 44.
[247] Grele. "Movement without aim," 48.
[248] Luisa Passerini. "Work ideology and consensus under Italian fascism." En *The oral history reader*, ed. por Robert Perks y Alistair Thompson. (Londres: Routledge, 1998), 54.
[249] Dora Shwarzstein. "Historia oral y memoria del exilio. Reflexiones sobre los Republicanos Españoles en la Argentina." *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 3, No. 9 (1990): 152.
[250] Portelli. "What makes oral history different". 71.
[251] Passerini. "Work ideology and consensus under Italian fascism", 58.

Desarrollar una investigación de historia oral —y escribirla— implica un giro narrativo. De manera general, la escritura de la historia hace uso de la narración omnisciente:[252] el historiador es una tercera persona que no actúa en su relato. Además, la historia oral empuja al historiador hacia el relato que el mismo está escribiendo; el narrador en la historia oral es, entonces, un personaje del relato. Consecuencia de ello, el historiador sólo puede exponer y explicar los hechos siguiendo lo que ha visto y escuchado de los demás personajes, lo que brinda mayor autonomía al sujeto y a sus discursos.[253] Asimismo, la imparcialidad y la objetividad del historiador en esta narrativa es de mayor dificultad, puesto que debe confrontar su parcialidad y su subjetividad como investigador.

Otra de las especificidades de la historia oral se relaciona con la temporalidad y la caducidad de la información. La experiencia de los sujetos (singulares o colectivos) representa la materia prima de la interpretación histórica; cierta experiencia ha logrado ser transmitida a través de lo escrito (autobiografías), mas, la fuente oral permite un acercamiento de mayor profundidad[254] debido a las interrogantes del investigador. Sin embargo, a diferencia del documento de archivo, mucha información experiencial si no es retenida por la historia oral cae en el abismo del olvido. De acuerdo con lo anterior, es deber de la presente investigación documentar la experiencia musical de las personas adultas que participaron en la escena reggae.

Además, la historia oral logra relacionar la larga duración con la corta duración: el registro oral acerca el pasado al presente, relaciona la estructura con el sujeto, e interrelaciona lo sincrónico con lo diacrónico. Asimismo, permite que los sujetos y las comunidades presenten su perspectiva del pasado y de su presente en la identidad colectiva de una localidad, o sector social.[255] Este punto es de relevancia para la presente investigación, puesto que, metodológicamente, se debe procurar que los sujetos y la escena como colectivo expresen su narración social e histórica.

En cuanto a las fuentes, el principal método de construcción es la entrevista. Sin embargo, tal como lo advierte Barela y otros: el uso o la realización de una entrevista no

---

[252] Portelli. “What makes oral history different”, 73.
[253] Portelli. “What makes oral history different”, 73.
[254] Thompson. “The voice of the Past”, 24.
[255] Barela, “Introducción.”, 9.

significa que se hace historia oral si tan sólo se usa la técnica para corroborar o ampliar un dato, sino que la historia oral busca los relatos que brinden datos que solo pueden ser obtenido por la entrevista.[256] Asimismo, Barela y otros señalan que la fuente oral no se contrapone al documento escrito de archivo, sino que ambos métodos y fuentes son complementarios;[257] de ahí que lo que separa la historia oral de otras corrientes historiográficas es el principio epistemológico.

Barela y otros, igualmente, informan que existen diversos tipos y técnicas para realizar entrevistas, mas, en todas ellas existe una relación entre el investigador y el o los entrevistados, por lo tanto, el documento es colectivo.[258] No obstante, el investigador que realiza la entrevista debe definir los objetivos de la investigación y sus correspondientes hipótesis, así como incorporar un ordenamiento, selección e interpretación preestablecida del proceso o acontecimiento histórico a estudiar.[259] Además, al realizar una entrevista se debe ser consciente de que la relación entrevistador-informante influye en el informante, de manera que el investigador debe considerarse a sí mismo como una variable.[260]

En específico, la presente investigación hace uso de las entrevistas individuales (aproximadamente 16 informantes que se especifican en el Anexo 1); los sujetos entrevistados fueron escogidos por su posición central dentro de la escena, la trayectoria y el periodo de actividad, es decir, son actores clave. También, se entrevistó a personajes que si bien no forman parte de la escena *reggae* sí son relevantes en el quehacer musical del país (Manuel Monestel y Manuel Obregón), de manera que su experiencia musical forma parte de la explicación sobre las prácticas musicales recientes.

En particular se desarrolla la entrevista semiestructurada: las preguntas y su orden varían según la lectura que el entrevistador realiza *in situ*. Este formato de entrevistas permite enfocarse en un aspecto específico de la vida del informante, o de un área particular de conocimiento o experiencia.[261] Este es el tipo de entrevista

---

[256] Ibid., 7.
[257] Ibid., 7.
[258] Barela, "Introducción", 19.
[259] Ibid., 20.
[260] Ibid, 20.
[261] Hugo Slim, Paul Thompson, Olivia Benneth y Nigel Cross. "Ways of listening." En *The oral history reader*, ed. Robert Perks y Alistair Thompson. (Londres: Routledge, 1998), 117.

considerada para la presente investigación, ya que permite acercarse a la experiencia musical y social de los músicos que participaron de la escena del *reggae* a finales del siglo XX, inicios del siglo XXI. La estructura de las entrevistas y sus secciones se pueden observar de manera detallada en el Anexo 2.

En específico, se determinaron los diferentes procesos de conformación de la escena musical; en consecuencia, se entrevistó a los agentes musicales de mayor trascendencia o que pudieran caracterizar de mejor manera la escena según su propia cronología. De esa forma, se historian las practicas musicales y la experiencia social de los músicos según el contexto histórico. Al desagregar por periodos la historia oral de la escena translocal *reggae* se logra determinar los indicadores de las prácticas musicales, las transformaciones del ámbito musical y la conformación de espacios sociales de interacción musical.

IV.II.II Perspectiva aural

Esta sección denominada "perspectiva aural" refiere al análisis de la fuente discográfica. En específico, se recuperan las producciones discográficas del *reggae* en la translocalidad del Valle Central. Esto permite diferenciar los años de producción, los discos y las canciones. A partir de estos primeros criterios de producción se distingue el ritmo, es decir, entre *roots*, *dancehall* y *dub*, los tres principales subgéneros, a pesar de que el género que se analiza a profundidad es el *roots*, debido a que presenta un mayor contenido lírico. Seguido, se identifica al actante lírico, principalmente a lo que se refiere a la voz lírica. Finalmente, se analiza la categoría pragmática de la canción, es decir, la acción que enuncia el elemento lírico.

De esta forma, las producciones discográficas se analizan por medio de una base de datos que contiene información sobre: 1) agrupación musical; 2) año de producción; 3) nombre del disco; 4) nombre de la canción; 4) ritmo; 5) actitud lírica; 6) presencia de tropos; 7) temática de la canción; 8) y observaciones específicas. Ahora bien, esta base de datos es una herramienta para organizar la información y desagregar los datos de una fuente predominantemente cualitativa, de manera que el análisis de las canciones y los resultados de ese análisis es cualitativo

Por otra parte, la perspectiva aural se propone como una herramienta con la cual confrontar el fenómeno de lo musical, principalmente la experiencia musical, a manera de triangulación metodológica: relacionar el análisis aural con la historia oral y el análisis crítico del discurso. No obstante, esta perspectiva aural, más que una herramienta metodológica de análisis musical es un complemento que incorpora valoraciones musicales generales (géneros, ritmos, timbres, ensamblaje instrumental y tradiciones musicales) con el fin de contextualizar la práctica musical y enriquecer la historia oral y el análisis del discurso. Así, más que un abordaje metodológico independiente o autónomo, la perspectiva aural es una reflexión que complementa el análisis de las demás metodologías señaladas en este apartado.

El análisis aural descansa en la postura metodológica y epistemológica que define a la música como una tradición aural-oral,[262] la cual se experimenta por la práctica (instrumental y actos del habla) y la escucha; de manera que el análisis musical, basado en la fuente documental o escrita es parcial, ya que sólo indica los contenidos materiales del tono (melodía y armonía) y del ritmo,[263] y habría que añadir orquestación. Esta visión de la música que se propone se aleja de la musicología clásica del siglo XIX (y vigente en la actualidad), que busca la esencia o especificidad musical en la fuente documental escrita. No obstante, los medios digitales disponibles en la actualidad permiten generar grabaciones de la interpretación musical, así como el producto de distribución comercial de la música en formato electromagnético, óptico o digital; la presente investigación utiliza las versiones digitales de los discos y las canciones para su análisis.

Esta crítica a la musicología clásica supone, al igual que la etnomusicología, acercar lo musical a los sujetos sociales,[264] y así comprender y explicar las culturas musicales. No obstante, esta investigación no descansa en el método etnográfico, sino en la historia oral y el discurso de las canciones. En particular, se aborda el análisis musical desde el indicador de la experiencia: la música forma parte de la construcción intersubjetiva de la realidad histórica que contiene elementos perceptivos, emocionales

---

[262] Ismael Fernández de la Cuesta. "Música y tradición oral." *Revista de Musicología,* 32, No. 2 (julio 2009): 15.
[263] Fernández de la Cuesta. "Música y tradición oral", 15.
[264] Mario Solera. "La etnomusicología, una herramienta útil a las investigaciones históricas regionales." En *Teoría y métodos de los estudios regionales y locales*, ed. Susan Chen Mok, Ana Paulina Malavassi y Ronny Viales Hurtado (San José, Costa Rica: Sede del Pacífico, 2008), 68.

y de pensamiento. De manera que se concibe al fenómeno musical como una narrativa compuesta de elementos textuales (literarios e instrumentales-sonoros). No obstante, el elemento a analizar consiste en lo literario discursivo.

La música en tanto práctica es efímera: tiene una duración temporal específica que escapa a la gráfica. El sonido —objeto material y formal de la música— va más allá del tono y la armonía, puesto que implica sensaciones y experiencias del escuchante (impacto de las ondas sonoras, o las imágenes e ideas que inciden en el escuchante[265]) e interprete. Esto indica que, una vez finalizado el evento musical, lo musical se "archiva" en la experiencia del sujeto (individual o colectivo) que vivió la música. Por consiguiente, esta perspectiva debe ser considerada como una herramienta epistemológica de la historia oral, ya que facilita determinar la experiencia musical dentro de la narrativa creada por la entrevista. El giro metodológico radica en centrar el análisis no en las estructuras formales de la música, sino en la experiencia.[266] Esto permite pensar la música como proceso y como continuidad.

IV.II.III Análisis del discurso

La presente sección establece una metodología con la cual abordar los discursos y las narrativas desprendidas de las fuentes discográficas, orales y de prensa. Estos relatos tendrán un abordaje que privilegia el análisis literario marxista propio de Raymond Williams y una noción mínima del análisis del discurso. Ambas concepciones constituyen un abordaje cualitativo que prestará atención a las convenciones culturales y a los enunciados que conforman las figuras semánticas; concepciones que permiten acercarse al proceso de significación propuesto por la escena *reggae*.

Un primer punto es entender lo que es un discurso: uso lingüístico (oral o escrito) contextualizado. Un discurso es una práctica social que crea lo social y es creado por lo social, en otras palabras, el discurso es socialmente constitutivo y, a su vez, constituye pensamientos, representaciones, relaciones, conocimientos e

---

[265] Fernández de la Cuesta. "Música y tradición oral", 16.
[266] Lluís Bertrán. "Escuchando a la musicología urbana: balance y futuro de la disciplina." *Revista de Musicología*, 39, No. 1 (2016): 400.

identidades.[267] Ahora bien, es claro que el discurso no es ajeno al comportamiento lingüístico, por lo tanto, se parte la lengua. No obstante, sobre este aspecto, no interesa adentrarse en el conjunto de signos que conforman la lengua, sino entender las prácticas socioculturales que se desprenden del discurso. Así, de forma concreta, se toma como unidad básica de análisis los enunciados: acto comunicativo concreto (contextualizado, social, espacial y temporalmente) que, al combinarse, constituyen textos (orales o escritos); a su vez, el texto debe verse como un hecho comunicativo que articula prácticas sociales.

Si se analizan los enunciados, se logra determinar las convenciones culturales: relaciones discursivas que conllevan a prácticas específicas; y que, desde una visión metodológica, se establecen como indicadoras del cambio cultural, por lo tanto, estas convenciones son históricas e historizables.[268] Para analizarlas se propone, desde el análisis literario marxista de Raymond Williams, revisar los elementos de la composición narrativa: los personajes, la secuencia temporal, la acción, los lugares, y el discurso.[269]

Los personajes —en el caso de la entrevista son sujetos— presentes en la literatura (oral o textual) deben ser evaluados de acuerdo con la situación social, la agencia,[270] el género y la etnia. Esto es de gran importancia en la narrativa *reggae*, ya que gran parte de los personajes reflejan una posición social marginal y una agencia de resistencia, y en términos de etnia reflejan una posición afrocaribeña, además, predomina lo masculino. Por añadidura se debe reflexionar sobre la posición del narrador, es decir, el punto de vista del hablante lírico y los entrevistados.[271] Lo que lleva a preguntarse por la localización social del narrador en el relato, y sí este expone la totalidad de la información o si se guarda para sí cierta información. Esto es un indicador de la historia oral.

La secuencia temporal se vincula con los acontecimientos y el orden temporal de los acontecimientos. Prestar atención a la secuencia temporal permite percatarse de los

---

[267] Helena Calsamiglia y Amparo Tusón. L*as cosas del decir. Manual de análisis del discurso.* (Barcelona: Editorial Ariel, 1999), 15.
[268] Williams. *Marxismo y literatura*., 198.
[269] Ibid., 199- 205.
[270] Ibid., 200-202.
[271] Portelli. "What makes oral history different", 66.

criterios de importancia del enunciante y de los supuestos sociales (objetivos y subjetivos) fundamentales de causa y consecuencia,[272] que son relevantes para el análisis de las narraciones de la historia oral. Por parte de la descripción de acciones, estas se encuentran ancladas a la situación y al punto de vista social, en tanto reflejan una relación entre los acontecimientos y el orden social preponderante.[273] Al abordar las acciones, se debe considerar esta relación, así como los niveles de descripción. Lo cual permite abordar la descripción de las acciones en el *reggae* de acuerdo con las prácticas musicales y sus significados.

Al analizar la composición de las narrativas, se debe considerar la presentación del lugar, que más allá de ser un escenario o una elección estética, es un punto de vista social.[274] La descripción de lugar permite acercarse a las relaciones entre sociedad, pueblo, naturaleza y sujetos, puesto que revela la percepción de los sujetos y sectores sociales con respecto a esas categorías.

Estas variables y categorías del discurso contienen información desglosada sobre el narrador (informante) —al ser una fuente oral, el emisor de la información concuerda con la voz narrativa—, los sujetos presentes en el testimonio, así como los lugares y la periodización de las prácticas musicales enunciadas. De esta forma se logra operativizar el relato de la fuente oral y analizarlo.

Por otro lado, con el fin de analizar las canciones, se retoman las clasificaciones de Arcadio López Casanova sobre las actitudes líricas o lo que este crítico denomina figuras pragmáticas,[275] en específico la categoría de voz: "las 'señales' del hablante con respecto al enunciado lírico, los 'filtros' subjetivos que marcan sus grados o tonos de implicación o adhesión, los 'gestos', en fin, propios del sujeto modalizador".[276]

---

[272] Williams. *Marxismo y literatura*., 202.
[273] Ibid., 203.
[274] Ibid., 202-203.
[275] Arcadio López Casanova. *Texto poético. Teoría y metodología*. (Colegio de España.1994), 59-82.
[276] López Casanova. *Texto poético.* 75.

José Pablo Rojas González, quien utiliza las categorías de López Casanova para analizar las poesías de Jorge Debravo, Laureano Albán e Isaac Felipe Azofeifa, señala, remitiendo a López Casanova, que la voz ejerce tres funciones determinadas:[277]

1- Función patética: son actos de lenguaje que determinan formas líricas concretas, tales como la petición, ruego, invocación, pregunta, el grito o la imprecación.

2- Función modal: actitudes proposicionales que rigen el enunciado, principalmente los valores modales propios de los sistemas cognitivos, en particular los verbos "saber" y "creer".

3- Función ideológica: el hablante lírico, en su función de sujeto modalizador, se entromete mediante "gestos" ideológicos, que buscan orientar el mensaje: aclara, matiza, reflexiona; además, se incluye la ironía y la antífrasis.

Finalmente, el último aspecto metodológico que se aplicará, específicamente en el capítulo 5, es el análisis del tropo. Este es un elemento textual que se añade a las canciones. En el periodo medieval, se denominó tropo a una adición textual y musical al canto llano (práctica musical litúrgica). La composición de tropos fue frecuente en los monasterios durante los siglos X y XI y fue prohibida por el Concilio de Trento (1545-1563), con el objetivo de homologar y simplificar la liturgia [278] En ese periodo medieval, el tropo consistió en la adhesión de nuevas palabras y músicas a una canción preexistente, añadidos melódicos o lo que se denomina prosa, en otras palabras, la inclusión de texto sin acompañamiento musical.[279]

Ese aspecto prosaico es el que se analizará en el caso del *reggae* en Costa Rica. Esta práctica musical dista temporal y culturalmente del tropo medieval cristiano, pero permite conceptualizar una característica del *reggae roots.* De esa forma, se determinan las canciones que presentan ese elemento y el discurso que se enuncia por medio del tropo. Además, se relacionará la prosa con los procesos sociales pertinentes. Con esto,

---

[277] Jose Pablo Rojas. (2013). La relación entre el sujeto y el espacio: análisis de los esquemas actoriales de "Mala siembra", de Jorge Debravo; "Nocturno detenido", de Laureano Albán y "Esta es mi casa en ruinas", de Isaac F. Azofeifa. *Kañina*, 37, No.2, 2013: 45.
[278] J. Peter Burkholder, Donald J. Grout y Claude V. Palisca. *Historia de la música occidental*. (Madrid: Alianza Editorial, 2008), 88.
[279] Burkholder, Grout y Palisca. *Historia de la música occidental*. 87.

se pretende demostrar que los tropos prosaicos en las canciones de *reggae roots* introducen una visión social al objeto cultural.

IV.III Construcción de fuentes

La metodología de la investigación propuesta construye fuentes de las siguientes características: oral y base de datos. Estas fuentes son de orden cualitativo, respectivamente, y se triangulan, principalmente, al cuantificar los datos cualitativos. Con respecto a las bases de datos, se construyen 3 bases distintas: una que contiene las entradas referentes a las celebraciones del Día del Negro, otra sobre el *reggae* y, finalmente, sobre las producciones discográficas. La intención de las bases de datos es fijar mediante un código el material periodístico y discográfico. Asimismo, cuenta con una clasificación por fecha, autor, título, medio de comunicación y un descriptor cualitativo, que permite identificar el contenido y las características discursivas e históricas sobresalientes.

El siguiente tipo de construcción de fuentes se realiza por medio de la historia oral, ya que su especificidad consta de eso: construir la fuente que se va a interpretar o analizar por medio de una entrevista.[280] Así, la fuente es construida durante el proceso de investigación al involucrar una relación social entre informantes e investigador, la cual incluye un mutuo acercamiento que incluye aspectos afectivos.[281] Por otra parte, la fuente construida presenta como sesgo un proceso reflexivo,[282] es decir, la fuente, al constituirse mediante la relación entre investigador e informante, indica que los datos están mediados por la relación entre informante e investigador.

En una primera instancia, la investigación de historia oral, al indagar al sujeto histórico, obtiene información histórica oral-aural, que, al igual que la música, es un evento efímero. Este material en crudo se transforma en documentos (en su aspecto material) aurales, en un primer momento (la grabación de la conversación narrada) y posteriormente la transcripción escrita. Ambos formatos son transformados en documentos de archivo y, consecuentemente, transformados por el investigador

[280] Barela, "Introducción.", 12.
[281] Shwarzstein. "Historia oral y memoria del exilio," 152.
[282] Okihiro. "Oral history and the writing," 39.

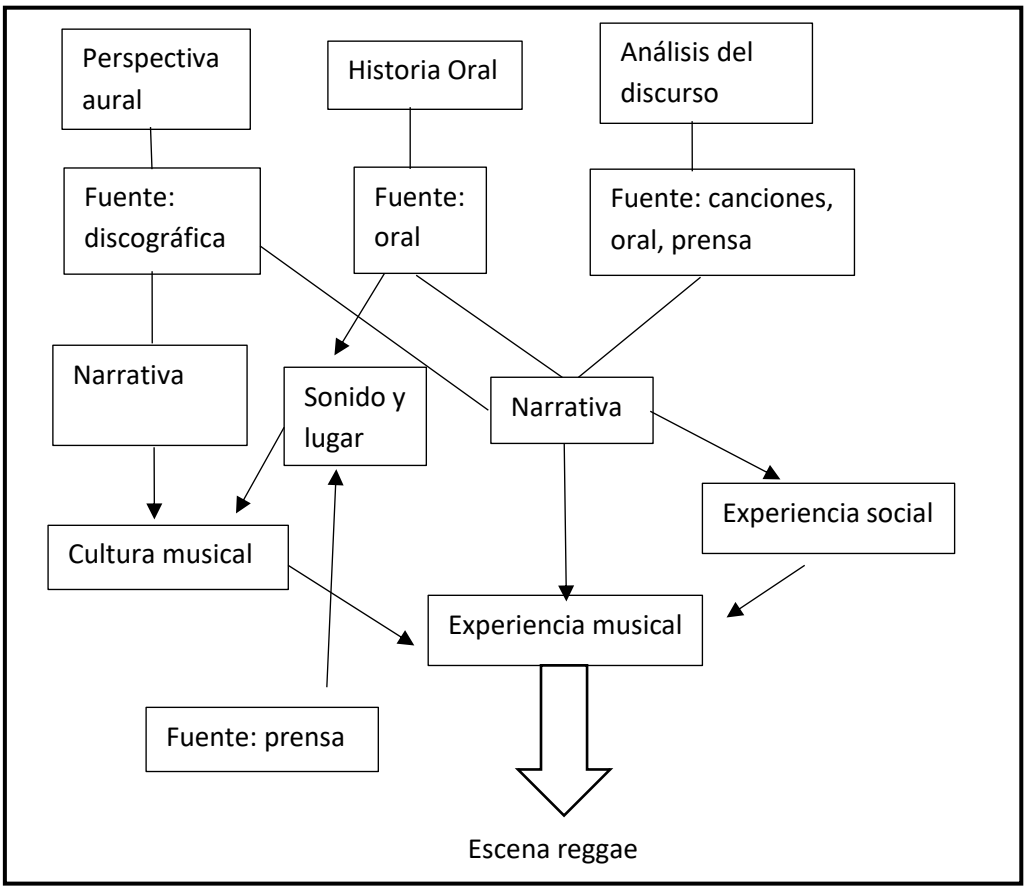
(presente y futuro) en fuentes históricas. La construcción de una fuente oral es un proceso complejo que transcurre de la información oral hacia la fuente histórica.

El producto oral grabado será desagregado de acuerdo con la propuesta de base de datos brindada en la sección anterior. Esta base será analizada en calidad de fuente, puesto que es objeto de consulta, y cuyo resultado son datos históricos. Por otra parte, el documento sonoro (discográfico) deriva hacia una fuente escrita, al ser su parte oral (cantado o narrada) trascrita en formato escrito. Se construye, entonces, un texto, el cual será analizado de acuerdo con los elementos narrativo-discursivos.

Lo expuesto en los párrafos anteriores faculta la triangulación de fuentes: oral, prensa y aural (ver figura 2). La fuente oral se conjuga y relaciona con la fuente de prensa con el fin de determinar acontecimientos y trayectorias musicales de acuerdo con las categorías sonido y lugar. Por su parte, la fuente oral se triangula con la fuente discográfica, vinculando el discurso presente en las canciones con las narraciones orales, conformando, a su vez, una unidad discursiva. De igual forma, la fuente discográfica se vincula con las narraciones orales formando una fuente aural-oral, la cual permite relacionar la categoría de sonido con la categoría de comunidad discursiva. De esta forma, las tres categorías analíticas se interrelacionan, de manera coherente y cohesionada, con los tres tipos de fuente.

Figura 2.

Triangulación metodológica y de fuentes



Fuente: Sergio Isaac, Hernández Parra. "La escena translocal reggae (Valle Central, Limón y Colón) en los albores del siglo XXI (1990-2008): jóvenes, sonido, comunidad y lugar." Tesis de Maestría en Historia, Universidad de Costa Rica, 2017.

V. Plan de capítulos

La tesis consta de cuatro capítulos, aparte de la sección introductoria. En el cuadro de concordancia (Anexo 1) se indica la correspondencia entre los capítulos, objetivos e hipótesis. El primer capítulo aborda la creación del Día del Negro y las diversas expresiones culturales asociadas a la celebración de esa efeméride. Este capítulo retoma cronológicamente los procesos de integración cultural de la población afrodescendiente al proyecto cultural costarricense. En específico, se analiza, en primer lugar, las intenciones iniciales de reconocimiento cultural; segundo, se exponen las primeras celebraciones del Día del Negro; tercero, se muestra que las celebraciones del

Día del Negro se adhieren al proceso cultural que tiende hacia el multiculturalismo y que proyecta las prácticas culturales afrodescendientes hacia la cultura dominante.

El segundo capítulo introduce las prácticas musicales en Costa Rica y el arribo del *reggae* al país. En primera instancia, se expone la incidencia de las políticas culturales en el desarrollo de la música en el Valle Central y Limón. En un segundo punto, se realiza un recorrido por los procesos musicales en el Caribe y el desarrollo del *reggae* en la región. En tercera instancia, se analiza las dinámicas espaciales translocales que explican el desarrollo del reggae en la década de 1990.

El tercer capítulo consta de dos secciones. La primera se titula "El auge musical del *reggae* (1996-2002)" y demuestra el proceso de consolidación de la escena durante la década de 1990 hasta el año 2002. La segunda sección está denominada como "*Hit me with music*: reconfiguración del sonido del *reggae* (2003-2010).

En la sección inicial, primero, se evidencia el rol de las discomóviles en la difusión del género. En un segundo momento, se presentan las prácticas musicales emergentes que dan forma al *reggae* y su inserción en el proceso social dominante. Tercero, se expone la presencia del *reggae* en las radios costarricenses.

La segunda gran sección, inicialmente, retoma el desarrollo del *reggae* en la radio, mas, ahora, se expone la inserción del roots como expresión de legitimidad cultural. Segundo, se analizan las prácticas musicales del roots que, al acercarse a la música *underground*, están lejos de lo comercial. Finalmente, se determina el vínculo del *roots* con el nicho comercial de la *world music*. El *reggae,* entonces, se adhiere a sensibilidades étnicas y ambientalistas.

Finalmente, el último capítulo aborda el discurso de las canciones de *reggae roots*. El capítulo plantea una periodización historiográfica del discurso. De manera que los apartados provienen de esa periodicidad. Primero, se aborda el discurso del reggae anterior a las producciones discográficas. Segundo, se explora el periodo entre 1988 y 1998. Tercero, entre 1999 y el 2006. Cuarto, los años del 2007 y el 2010.

Capítulo 1:

La enunciación de la diferencia cultural en las celebraciones del Día del Negro (1979 -2010)

"Soy negro del campo,

del Valle La Estrella

Soy una estrella negra

en el flamante blanco, azul y rojo

de nuestra bandera".

Eulalia Bernard, *Requiem a mi primo jamaiquino,* 1982.

La presencia afrodescendiente[1] en Costa Rica tiene más de cinco siglos, sin embargo, la aceptación e integración de sus manifestaciones culturales a la cultura dominante (vallecentralina) del país es reciente. A finales de la década de 1970, diversos grupos y personalidades fomentan la cultura y el aporte cultural afrodescendiente como parte del acervo cultural costarricense, contribución que incluye la música *reggae*. Este proceso de reconocimiento y reafirmación de la diferencia cultural afrodescendiente en Costa Rica por medio de las celebraciones del Día del Negro es el tema que aborda el presente capítulo.

[1] No existe un término unívoco con el cual denominar a estas poblaciones. Durante la Colonia se desplegó una gama de términos que han caído en desuso. Actualmente predomina el término afrodescendiente, el cual, desde inicios del siglo XXI, se establece como el más adecuado según los organismos internacionales y los movimientos políticos. No obstante, el término negro sigue vigente, principalmente para los jóvenes del Valle Central. De manera sucinta, se aclara que "afrodescendiente" contiene acepción diaspórica, y se apega a la defensa de los derechos y el combate al racismo. Por su parte, el término "negro" busca resaltar la dignidad y el orgullo de las poblaciones racializadas; también recibe el influjo del movimiento por los derechos civiles estadounidense. En el caso limonense, el apelativo "negro" incluye el pensamiento y la lucha por la dignidad de la Universal Negro Improvement Association (UNIA) liderada por Marcus Garvey. Afrodescendiente y negro son las denominaciones de mayor predominio; en esta investigación se opta por usar de forma predominante afrodescendiente por contar con una mayor aceptación académica. Carlos Agudelo. "Paradojas de la inclusión de los afrodescedientes y el giro multicultural en América Latina". *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, 16 (1) doi: https://doi.org/10.15517/c.a.v16i2.37746; Lara Putnam. "La población afrocostarricense según los datos del censo de 2000". En *Costa Rica a la luz del censo de 2000*. Ed. Luis Rosero-Bixby. (San José: Centro Centroamericano de Población de la Universidad de Costa Rica, 2004), 375-398.

Se toma como marco contextual las celebraciones del Día del Negro con el fin de comprender como se desarrolla la identidad musical del *reggae* y su función social y cultural. El proceso de construcción de las celebraciones de la cultura afrodescendiente permite entender la manera en que el *reggae* toma por referencia la producción cultural afrodescendiente. De acuerdo con Tia DeNora,[2] quien analizó el establecimiento de Beethoven como figura musical genial y la construcción del gusto por la música "seria" o erudita en Viena a finales del siglo XVIII, las prácticas culturales, entre ellas la música, se vinculan con otros aspectos sociales y procesos culturales. Esto implica que la aceptación popular del *reggae* se acompaña de un proceso sociocultural que valora y valida la cultura e identidad afrodescendiente.

De esa forma, entender la construcción de la valoración de la diferencia cultural afrodescendiente faculta comprender el desarrollo del *reggae* y cómo esa música se identifica como un producto cultual afrodescendiente, a pesar de que sus intérpretes y músicos no sean, necesariamente, miembros de esa comunidad étnica. Esto, a su vez, explica la proliferación del gusto, la escucha y la interpretación de ese género musical en el Valle Central, el tema de los próximos capítulos.

Para desarrollar la temática de este capítulo, se cuenta con la siguiente problemática: ¿Cómo se expresan, durante las celebraciones del Día del Negro, las manifestaciones culturales afrodescendientes (entre ellas el *reggae*), y cómo estas inciden en el proceso cultural de Costa Rica? De acuerdo con esta interrogante se plantea el siguiente objetivo: identificar los enunciados de diferencia cultural que se divulgan en las celebraciones del Día del Negro en Costa Rica con el fin de determinar las manifestaciones culturales afrodescendientes y sus vínculos con el *reggae* y cómo estas inciden en el proceso cultural costarricense de finales del siglo XX e inicio del siglo XXI.

Dado ese objetivo, ¿es pertinente analizar la cultura afrodescendiente para comprender el *reggae*? Respuesta simple: sí. El *reggae* es una expresión musical de origen afro-jamaicano, cuya apropiación costarricense no podría entenderse sin analizar la dinámica cultural afrolimonense y afrocostarricense; y para realizar esa labor investigativa, lo apropiado es concebir las expresiones culturales como enunciados

---

[2] Tia DeNora. *Beethoven and the construction of genius. Musical politics in Vienna, 1792-1803*. (University of California Press. 1995).

compuestos de marcadores de diferencia, que constantemente configuran un proceso de significación que se materializa en figuras semánticas. Entender este proceso en el periodo reciente y su vínculo con el *reggae* es una premisa fundamental para poder contextualizar la escena musical del *reggae* en Costa Rica.

Con la intención de cumplir con el objetivo y la premisa anterior, se planteó la siguiente hipótesis: Las transformaciones culturales que el país experimenta a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI se constatan en el avance hacia la multiculturalidad. Por consiguiente, sectores afrodescendientes impulsan el reconocimiento de sus manifestaciones culturales por medio de la celebración del Día del Negro, las cuales transitan desde enunciados culturales como la defensa de la persona negra hacia un multiculturalismo emergente que enuncia prácticas diaspóricas. Dentro de esta festividad, el *reggae* se reconoce como un producto cultural afrodescendiente, y al materializarse en prácticas musicales se establece como una figura semántica de la cultura afrodescendiente, puesto que logra articular un objeto cultural con el proceso de valoración sociocultural.

En congruencia, el presente capítulo se compone de tres secciones que abordan, cronológicamente, el proceso de reconocimiento e integración cultural de la población afrodescendiente al proyecto cultural costarricense. Primero, se analizan las intenciones iniciales de reconocimiento cultural por medio del proyecto de construcción del Monumento al Negro y del decreto de ley que establece el 31 de agosto como Día del Negro; segundo, se exponen las primeras celebraciones del Día del Negro y cómo estas luchan por legitimar el legado negro en un contexto de prejuicio racial; tercero, se determina cómo diversos proyectos de divulgación cultural revitalizan las celebraciones del Día del Negro dentro de un proceso cultural que tiende hacia el multiculturalismo, y que proyecta prácticas culturales afrodescendientes (incluido el *reggae*) hacia la cultura dominante.

El desarrollo de este capítulo retoma la información presente en la documentación de hemeroteca. La fuente principal es el periódico *La Nación*. Con el fin de rastrear las celebraciones del Día del Negro (31 de agosto) y las expresiones culturales de la población afrodescendiente, se revisaron las publicaciones de este periódico para los meses de agosto y setiembre de los años 1979-2010. No obstante, información complementaria del mismo periodo fue recuperada en los periódicos *Eco*

Católico, *Diario Extra* y *Semanario Universidad* y la fuente oral. Además, se analiza el expediente legislativo 8376 (Ley Monumento al Negro) y el decreto 11938-E (Día del Negro).

I. La valoración del legado cultural del negro (1978-1980)

La década de 1970 fue un periodo de intensa reflexión y lucha identitaria por parte de la población afrodescendiente, principalmente en la provincia de Limón.[3] Este apartado muestra las intenciones de valoración cultural de la comunidad afrodescendiente de Costa Rica, las cuales se desarrollan desde finales de la década de 1970 e inicios de la siguiente. En primera instancia, se revisan las iniciativas afrodescendientes que inciden en la identidad de la población de origen afrodescendiente en la década de 1970; de seguido, se revisa el proyecto legislativo que busca erigir un monumento al negro y los enunciados culturales que se producen a raíz del proyecto; y en tercera instancia, se aborda el decreto de Ley que instaura la celebración del Día del Negro y cómo a través de este se instaura una fecha importante para la identidad afro-limonense a nivel nacional.

I.I Los primeros esfuerzos

El año de 1972 representa una fecha importante en el devenir y la valoración cultural del negro, puesto que representa el centenario de la llegada de la población jamaicana y afrocaribeña al caribe costarricense. Un siglo antes, durante el último tercio del siglo XIX, Costa Rica vio florecer uno de los proyectos de mayor envergadura de la burguesía vallecentralina: el ferrocarril al Atlántico. Para esta ardua tarea de construcción, 150 kilómetros de línea férrea, el Estado recurrió al capital extranjero, por lo tanto, se realizaron contratos con el empresario norteamericano Minor Cooper Keith.[4] Y, debido a la estrategia empresarial de Keith de contratar trabajadores calificados a bajo costo, se promovió la llegada al país de contingentes de obreros afroantillanos.

---

[3] Reina Rosario. *Identidades de la población de origen jamaiquino en el Caribe costarricense (segunda mitad del siglo XX),* (República Dominicana: Cocolo Editorial, 2015).
[4] Para una revisión profunda de este proceso ver: Rodrigo Quesada Monge. *Keith en Centroamérica. Imperios y empresarios en el siglo XIX*, (San José, Costa Rica: EUNED, 2013).

Dada tal situación, para el año de 1872, desembarcaron en Puerto Limón los primeros inmigrantes caribeños, particularmente jamaicanos.[5] En consecuencia, el elemento cultural jamaicano fue determinante en la configuración social del Caribe costarricense en este periodo, principalmente el aspecto anglo que se aprecia en la lengua, la educación, la religión protestante y las actividades recreativas y deportivas; elementos que posteriormente se replegaron hacia el aspecto étnico negro.[6]

La celebración del centenario de la llegada de afrodescendientes jamaicanos y caribeños a Costa Rica fue promovida por la organización de jóvenes afro-limonenses denominada Afro-Tico Student Comité (AFROTSCO). Esta organización fue influenciada por la coyuntura internacional que atañe a la población negra, de ahí que Martin Luther King, Malcom X, las Panteras Negras, la Revolución Cubana o la lucha en el Congo liderada por Patricio Lumumba sean referencias políticas y culturales. En consecuencia, la organización adoptó un discurso cuyo eje principal fue la africanidad, y uno de sus objetivos principales fue desmitificar a la persona negra como ser inferior; los jóvenes que integraban esta organización lucían peinados afro y portaban amuletos, brazaletes y vestimentas africanas. [7] Aquí se encuentra un elemento importante de diferencia cultural: la africanidad.

La celebración del centenario debió realizarse el 20 de diciembre de 1972 (día en que llegó la primera embarcación de jamaicanos, 100 años antes), no obstante, la actividad se llevó a cabo a inicios del año 1973. Esta iniciativa de AFROTSCO, que rindió homenaje a algunas personalidades afrodescendientes destacadas como Quince Duncan (escritor), Sherman Thomas (doctor en Química y profesor universitario) y

---

[5] En este periodo llegaron a Limón trabajadores caribeños provenientes de Aruba, Barbados, Belice, Cartagena, Curazao, Guadalupe, Guatemala, Honduras, Martinica, Nicaragua, Nueva Orleáns, Panamá, Saint Kitts, Saint Thomas, Surinam y Trinidad. Carmen Chaverri Murillo, "Vaivén de arraigos y desarraigos: identidad afrocaribeña en Costa Rica, 1870-1940." *Revista de Historia*, No. 39 (1999): 190. Se debe resaltar que la categoría Jamaicanos, tal y como lo demuestra Elías-Caro para el caso de la región de Magdalena en Colombia, bajo la denominación "Yumeca", castellanización de "jamaican", se categorizó a los migrantes afrocaribeños. Enrique Elías-Caro. "'Yumecas'. West indies workers en el enclave bananero de la United Fruit Company en el Magdalena (Caribe colombiano), 1900-1940. En Migraciones antillanas: trabajo, desigualdad y xenofobia. Ed. Jorge Elías-Caro y Consuelo Naranjo. Santa Marta, Colombia: Editorial Unimagdalena), 105-138.

[6] Chaverri, "Vaivén de arraigos y desarraigos", 190-193.

[7] Rosario. *Identidades de la población de origen jamaiquino,* 328-347.

Francis Harrison (reverendo), sería la precursora de lo que a finales de la década de 1970 se convertiría en el Día del Negro.[8]

Por su parte, en el marco del centenario, AFROTSCO logró divulgar el libro *El negro en Costa Rica;* obra escrita por Carlos Meléndez y Quince Duncan[9], y publicada, precisamente, en el año de 1972. Este libro se convirtió en el más leído por la comunidad negra durante el periodo.[10] Esta obra pionera es un esfuerzo por posicionar al negro dentro de los actores sociales y culturales del país. Ahora, el negro (su historia y cultura) no está confinado en la región Caribe, sino que se inserta dentro del ámbito nacional. Este desplazamiento de lo local-regional hacia lo nacional es un eje clave para entender la valoración de la diferencia cultural en el último tercio del siglo XX.

Duncan y Meléndez, en las palabras introductorias de su obra, reconocen, en materia de valoración del negro, que: "en los últimos veinticinco años la situación ha venido a cambiar sustancialmente. Sin pretender decir que el Estado costarricense haya hecho mucho por conseguir esta variación, hay en todo caso que reconocer que ha surgido al menos una actitud que tiende a conseguir la integración del negro descendiente de jamaicanos a la cultura nacional".[11]

De acuerdo con la visión de Duncan y Meléndez, la problemática referente a la integración cultural e identitaria de la población entendida como de origen jamaicano debe resolverse sin que esta pierda sus elementos identitarios. "¿Debe el negro abandonar su peculiar idioma inglés y adoptar como lengua exclusiva el español? No parecer convenirle esta situación; en mucho, parte de su éxito anterior ha descansado en el bilingüismo"; "la incorporación del negro debe hacerse sin que ninguna de las dos partes [la cultura nacional y negro limonense] sufra menoscabo. Cada día parece más clara la definición cultural del negro limonense. Los carnavales de octubre tienden más y más a mostrarnos sus peculiaridades y sus actitudes positivas alrededor de un campo de interés que les está cautivando."[12] Duncan y Meléndez en el pasaje anterior dan a conocer que la cultura e identidad negra en Limón es un área de creciente interés y

---

[8] Rosario. *Identidades de la población de origen jamaiquino,* 336.
[9] El libro consta de dos partes: la primera, escrita por Meléndez, aborda la situación del negro durante la colonia; la segunda, escrita por Duncan, narra la situación de los inmigrantes afro jamaicanos. Carlos Meléndez y Quince Duncan. *El negro el Costa Rica*. (San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica, 1981).
[10] Rosario. *Identidades de la población de origen jamaiquino,* 346.
[11] Meléndez y Duncan, *El negro el Costa Rica,* 8.
[12] Meléndez y Duncan, *El negro el Costa Rica,* 9.

conflicto con la cultura dominante, y que se ve mediada por dos elementos de diferencia cultural: el idioma criollo limonense[13] y el carnaval.

En cuanto al primer elemento mencionado, el criollo limonense, se debe considerar que los jamaicanos que arribaron al Caribe costarricense eran diglósicos, es decir que utilizaban dos códigos lingüísticos: el inglés, en ámbitos formales (escuela, trabajo, iglesia, …); y el criollo, en ámbitos informales (familia, amigos, barrio).[14]

El carácter anglófono en Limón fue una característica lingüística y cultural fundamental hasta el año 1949, cuando la Junta de Gobierno promulgó la Constitución e impuso el idioma español como oficial; no obstante, la población afrodescendiente mantuvo la diglosia, ahora con un nuevo código formal, el español. El criollo limonense es un elemento de suma importancia en la identidad afro-limonense, a pesar de tener una carga social ambivalente (positiva y negativa), en gran parte motivada por la hispanización forzada de la región.[15] Con todo, se demuestra que la persistencia en el uso del criollo es una práctica de resistencia cultural, tal y como lo señaló Paola Ravasio en el análisis de las poetisas negras.[16]

Por su parte, el carnaval de Limón refiere a una expresión cultural de origen reciente. El carnaval en su forma actual data del año 1949, a pesar de existir información de principios del siglo XX que puede dar luz sobre el origen de esta expresión de cultura popular.[17] El carnaval[18] en la tradición occidental se remonta a la antigua Grecia, mas, fue el cristianismo el que revitalizó esta tradición relacionándola con la cuaresma y la pascua. Por otra parte, se registra una tradición carnavalesca derivada de la situación colonial del afrodescendiente en Argentina, la cual se vincula

---

[13] Una lengua criolla es el producto lingüístico originado por el contacto entre dos lenguas, en las cuales existe un desequilibrio social. El criollo limonense o Limón Kryol se origina en primera instancia cuando la población africana esclavizada en Jamaica mantuvo una relación de dominación por parte de los ingleses. En ese momento el inglés dotó léxicamente al criollo y las lenguas africanas aportaron la estructura de la lengua. En suelo costarricenses el criollo adoptó léxico del español del país, generando el Kryol Limonense. René Zúñiga y Gloria Thompson. *Mek wi rayt wi langwich: Limón Kryol alfabeth. Alfabeto ilustrado del criollo limonense*. (Heredia, Costa Rica, EUNA, 2017), 29-30.
[14] Zúñiga y Thompson, *Mek wi rayt wi langwich,* 25-26.
[15] Zúñiga y Thompson, *Mek wi rayt wi langwich,* 26-27.
[16] Paola Ravasio. *Black Costa Rica. Pluricentrical belonging in Afra-Costa Rican poetry*. (Wurzburgo: Würzburg University Press, 2020), 18.
[17] Rosario. *Identidades de la población de origen jamaiquino,* 289.
[18] El carnaval se caracteriza por los elementos: Inversión de roles sociales, la burla y la sátira, creatividad, recreación dramática y ritual, y la apropiación de espacios urbanos. Ibid., 289.

con el origen del tango.[19] No obstante, el carnaval limonense se aleja de la dinámica religiosa, puesto que se realiza el 12 de octubre (día en que se conmemora el descubrimiento de América) mediante un evento callejero popular con un matiz afroantillano.

El origen de esta actividad se encuentra en la propuesta de Alfred "King" Henry, quien, siguiendo la tradición panameña, motivó a los vecinos de Limón a organizar un carnaval. Para esta actividad se prepararon los bailes Sin Kit y el juego de "David y Goliat", elementos de marcado carácter afrodescendiente.[20] El Sin Kit es un baile protagonizado por los descendientes de los migrantes de la isla Saint Kitts,[21] los cuales llegaron a Limón junto con los trabajadores jamaicanos, y que se caracteriza por trajes que contienen reflectores de vidrio. El juego de "David y Goliat", por su parte, representa la lucha entre el bien y el mal. Esta actividad se complementa con comidas, bailes y música (*calypso* y, en tiempos recientes, *reggae*) propios de la comunidad de origen jamaicano. No obstante, un elemento importante del carnaval es su aceptación por parte de la población mestiza no negra.[22] En consecuencia, las expresiones de la cultura popular afrodescendiente dejan de pertenecer únicamente a la población negra y se proyectan a la población mestiza, de manera que negocian con la cultura dominante.

No obstante, lo anterior debe matizarse. Si se concuerda con Quince Duncan, quien menciona que el valor de la poesía de Eulalia Bernard es la de documentar mediante el lenguaje poético[23], se puede argumentar que el carnaval no es una forma de convivencia idílica. Bernard en el poema "El carnaval"[24] de 1982 da cuenta de la alegría compartida, la cual se constata en la primera estrofa: "¡Bailen, bailen!/ Niños negros/ mestizos, indios/ cobrizos". Empero, esta visión es contrastada con el poema "El carnaval en América Latina"[25], que pertenece al mismo poemario *Ritmohéroe.* La

---

[19] John Chasteen. "Black Kings, Blackface Carnival, and nineteenth-Century origins of the Tango." En *Latin American Popular Culture. An introduction.* Ed. William H. Beezley y Linda A. Curcio-Nagy. (Wilimgton, Delaware: Scholarly Resources, 2000), 201-212.
[20] Rosario. *Identidades de la población de origen jamaiquino,* 291.
[21] Para más información sobre los trabajadores provenientes de Saint Kitts ver: Carlos Hernández. "Los inmigrantes de Saint Kitts: 1910 un capítulo de la historia de los conflictos bananeros costarricenses", *Revista de Historia*, No. 23 (1991): 191-240.
[22] Rosario. *Identidades de la población de origen jamaiquino,* 293-294.
[23] Eulalia Bernard. *Ritmohéroe*. (San José: Editorial Costa Rica, 1996), 13.
[24] Bernard. *Ritmohéroe*. 31.
[25] Ibid., 33.

primera estrofa representa: “El carnaval,/ vamos, veamos los negros brincar,/ que trabajo no les vamos a dar.”[26]

Bernard aclara que las expresiones culturales afrodescendientes, situadas desde la realidad latinoamericana, pueden ser celebradas y compartidas, pero que eso no acarrea, necesariamente, una integración en el plano social. Incluso, esto puede ser interpretado desde el estereotipo “happy go lucky” mencionado por Carmen Hutchinson,[27] que refiere a una actitud de despreocupación y de interés por las festividades y las celebraciones por parte de los afrodescendientes.

Ahora bien, se puede enumerar que para inicios de la década de 1970 existen tres marcadores de diferencia cultural afrodescendiente: la africanidad, la lengua criolla y el carnaval. Estos tres elementos deben ser comprendidos como parte de la dinámica que se inicia en este periodo y que implica la negociación entre la cultura étnica negra y la cultura mestiza dominante; entre lo local y lo nacional.

Un indicador temprano de esa dinámica es mostrado por Reina Rosario: Chavelita, una mestiza de Guácimo, fue coronada reina del carnaval en 1952.[28] Por su parte, la presencia mestiza en espacios culturales negros es representada por Eulalia Bernard en el poema “Siquirres (pueblo mestizo)”[29] de 1982. Allí Bernard se identifica con esa amalgama étnica que compone el mestizaje, pero las características que componen lo caribeño se mantienen: el riel, el río, el cacao, el aire dulce y salado. En cuanto a la convivencia étnica, la poeta negra representa:

> Sube la torre de Babel,
> entre poligamia de Caín y Abel.
>
> Escucha el lenguaje criollo
> las hojas tecladas
> por la fervorosa lluvia.

[26] Ibid., 33.
[27] Carmen Hutchinson Miller. The province and Port of Limón. Metaphors for Afro-Costa Rican black identity. (Heredia: EUNA, 2015), 157.
[28] Rosario. *Identidades de la población de origen jamaiquino,* 293.
[29] Bernard. *Ritmohéroe*. 91-92.

Descubre que el mercado negro es chino
y que el campesino es negro
y que el indio es amigo

Esa dinámica de integración intercultural es constatada por el Dr. Asdrúbal Quesada Castro en su reflexión sobre la identidad cultural de Pococí[30] (cantón de la provincia de Limón). Según Quesada Castro:

> El blanco que nace y crece en Limón pronto se identifica con las tradiciones y costumbres del negro y se siente limonense. Blancos, negros y amarillos viven y se sienten como limonenses. Son hombres que han superado las barreras étnicas del pasado y que, por aportar lo más selecto de su cultura han recibido la feliz influencia negra.[31]

Esta integración, sin embargo, no es tan fácil de encontrar en el cantón de Pococí debido a las condiciones educativas y de acceso que afectan a las poblaciones que migran hacia la provincia de Limón. Esto erosiona la cultura limonense. En consecuencia, la reflexión critica de Quesada Castro gira sobre los nacidos en la provincia y los migrantes (blancos).

> La mayoría de los habitantes del cantón son blancos, provenientes de las distintas regiones del paí[s] y portadores de patrones culturales muy diferentes a los nuestros. La falta de vías de comunicación hacia el interior de la provincia les impidió el contacto directo con las costumbres y tradiciones de limón. Las escuelas y colegios en manos de maestros y profesores venidos de la Meseta Central le han arrebatado violentamente a la juventud de Pococí toda identidad con la cultura limonense.[32]

---

[30] Para un mayor conocimiento de la formación de este territorio ver: Dennis Arias. "Progreso o tristeza. Una historia, o no, del Caribe costarricense (Pococí, 1911-1990)". *Boletín de la AFEHC-Asociación para el Fomento de los Estudios Históricos en Centroamérica*, No. 48 (enero 2011) revisado el 16 de marzo del 2021 http://afehc-historia-centroamericana.org/index.php?action=fi_aff&id=2585
[31] *La Nación*, "Pococí: debe integrarse a la provincia", 3 de marzo de 1979; 2B.
[32] *La Nación*, "Pococí: debe integrarse a la provincia", 3 de marzo de 1979; 2B.

La reflexión sobre el problema cultural presente en el sistema educativo costarricense no es exclusiva de la provincia limonense, la cual es afectada por los educadores ajenos a la región, sino que atañe a todo el país, puesto que la historia y cultura afrolimonense no es reconocida por los programas educativos oficiales. Esta ausencia, como se verá adelante es uno de los argumentos que impulsan la promulgación del Día del Negro.

I.II Monumento al Negro

La valoración de la cultura y la historia del afrodescendiente dentro del acervo cultural costarricense se fortaleció con la propuesta, presentada a la Asamblea Legislativa el 12 de marzo de 1979 por el diputado de Liberación Nacional Rafael Barrientos Germé, de crear un Monumento al Negro. Proyecto que en palabras del diputado Barrientos: "es apenas un hito simbólico, en la pesada tarea de incorporar y valorar los aportes del negro al desarrollo histórico, económico y social de Costa Rica."[33] La motivación del diputado Barrientos Germé, a pesar de no estar explicitada, se puede retraer al centenario de la llegada de jamaicanos a Costa Rica, puesto que en el proyecto de ley se menciona a los primeros 123 trabajadores que arribaron en el barco Lizzie para trabajar en el ferrocarril.

En la justificación del proyecto los criterios culturales son secundarios, ya que predomina el aporte material de la población de origen jamaicano, lo que da cuenta de una visión productivista:

> El negro antillano no sólo dio su trabajo, que permitió el enriquecimiento del país, y por ende su desarrollo económico y social sino que, el mismo no puede explicarse sin el concurso de estos trabajadores; también el negro dio su sangre (en los primeros cuarenta kilómetros de construcción murieron más de cinco mil trabajadores, la inmensa mayoría de ellos de origen jamaicano) y luego, quedándose para el cultivo del banano, logró aportar una nueva fuente de riqueza; y después, en el trabajo de los muelles, ha llevado sobre su hombro la pesada tarea de exportación

[33] Expediente legislativo 8376, "Monumento al Negro", 1979; 002.

> e importación de los bienes que reportan divisas al país, o que favorecen el consumo; y, finalmente, los aportes culturales, ricos en tradición literaria oral y musical.[34]

Esta justificación permite dilucidar una primera figura semántica, que indica que la valoración del negro es producida por la economía política del enclave[35], es decir, se reivindica la figura de la persona negra no por sus aportes culturales, los cuales se consideran secundarios, sino por lo económico: el trabajo del negro permitió la floración de la economía agrícola de exportación, no solo del banano, también del café. Así, esta primera valoración de la persona afrodescendiente se da desde la opresión de clase en la economía agroexportadora.[36] También, se evidencia que la mentalidad de plantación —que también es una figura semántica, en este caso residual si se piensa en la tipología de Raymond Williams— pervive, puesto que lo que se valora es el cuerpo del "negro" y su sangre, que, al igual que en la esclavitud, permitió la acumulación capitalista y justificó el racismo.

Por otra parte, el proyecto de construcción del Monumento al Negro despertó algunas reacciones, tal como lo muestra el editorial del *Eco Católico* del día 18 de marzo de 1979, las cuales siguieron los argumentos materiales (en primer lugar) y culturales (en segundo lugar) del aporte del negro. Ahora, se agrega el valor democrático de la diferencia cultural e introduce un aporte étnico al proceso histórico, lo que demuestra que es con este monumento que se oficializa la revisión de la diferencia cultural, que posteriormente sentará las bases del Día del Negro, pero que también es un primer indicio de un desarrollo multicultural:

> No es la única deuda de Costa Rica con los negros de Jamaica, está también el auge y la riqueza de toda una era maravillosa de explotación agrícola y la presencia del banano y del cacao como riqueza nacional. Otra vez, es a la raza negra y a su capacidad de trabajo y resistencia, a quien le

---

[34] Expediente legislativo 8376, "Monumento al Negro", 2.
[35] Para un análisis a profundidad del concepto de enclave ver: Ronny Viales. *Después del enclave. Un estudio de la Región Atlántica Costarricense, 1927-1950*. (San José, Costa Rica: editorial UCR y Museo Nacional, 1998).
[36] Para un acercamiento a este proceso ver: Philippe Bourgois. *Banano, etnia y lucha social en Centro América*. (San José, Costa Rica: DEI, 1994).

> debemos la gracia y valor de nuestro puerto de Limón. Allí, para hacer de Limón lo que es hoy, el negro fue rústicamente imprescindible.
>
> Por último, es importante destacar el mejor logro del negro, su aporte étnico con valores positivos de pensamiento, coraje, sentido de grupo, flexibilidad para el deporte, ansia de cultura, que han sido para los costarricenses un elemento nuevo que fortalece nuestra vida democrática.[37]

Ese mismo día, *La Nación* reproduce un escrito del diputado Barrientos Germé, quien critica a ese periódico por oponerse a divulgar las culturas negras. Por su parte, Barrientos señala la historia del esclavo negro en Costa Rica durante la colonia, lo cual podría verse como un logro del trabajo histórico de Meléndez, además de una estrategia de colocar el negro no solamente como un poblador de Limón, sino como parte integral de la historia costarricense. Señala Barrientos:

> Es el recuerdo a la sangre derramada del negro lo que busca ese monumento. Es un monumento que ya existe en el corazón de cada hermano de Costa Rica y que nosotros queremos hacer realidad.
>
> El negro está impregnado en nuestra historia, en nuestra música, en nuestra tradición. Cuando nos cuentan de niños la historia de los animales animados, debemos de contar a esos niños que están escuchando los cuentos de África y que la cultura del negro ingresa también en esta tierra en sus leyendas, cantos y sueños antes que la del español.[38]

La estrategia discursiva de Barrientos busca colocar la historia del negro en Costa Rica como una experiencia de sufrimiento y sacrificio común a todos los habitantes del país. Historia que se reproduce y se manifiesta en la música y la literatura oral. Estos dos elementos de la cultura (música y literatura oral) afrodescendiente se presentan de igual forma en el proyecto de Ley, como se constató anteriormente. No obstante, lo que se debe recordar es el proceso de desplazamiento que la cultura afrodescendiente experimenta al tratar de colocarse como parte de la cultura dominante vallecentralina.

---

[37] *Eco Católico*, "Editorial. Monumento al Negro",18 de marzo de 1979, 2.
[38] *La Nación*, "'El negro vive aquí hace más de cien años'", 18 de marzo de 1979, 14A.

Este proceso de desplazamiento se manifiesta en la discusión de la Comisión Permanente de Gobierno y Administración, en donde se discute el proyecto sobre la construcción del Monumento al Negro. La valoración nacional que se busca desarrollar de la persona negra se refleja en la discusión sobre la ubicación del monumento, puesto que se pretende que se construya fuera de Limón. El diputado Jenkins Dobles señala a este respecto:

> Yo estoy plenamente de acuerdo con el proyecto, les decía que me parece que es importante de hacer este tipo de actos simbólicos que nos califican bien que nosotros tenemos diversos orígenes, y no porque sean minoritarios no dejan de ser importantes y significativas en el proceso nacional. Si hay una cosa que más que preguntar, la hago, [¿]entiendo que la localización del monumento es propiamente en Limón[?] Sin embargo, yo sí quiero opinar a ese respecto porque me parece que no debería de estar el monumento propiamente metido en Limón, sino un poco más para acá, porque analizándolo bien no debe de ser propiamente en la zona, sino que el monumento sea para todo el país. Porque lo que se quiera es hacer resaltar el aporte a la nación costarricense, no al aporte de Limón de que ahí existe la mayoría de la gente nuestra de raza africana, sino que el país sienta que se siente contento de ese aporte étnico que por circunstancias históricas y económicas se tuvo.[39]

De acuerdo con el decreto de Ley 6517, el Monumento al Negro se edificaría en el bulevar de Limón en el sitio denominado como "El cruce".[40] No obstante, y a pesar de existir un decreto, este monumento nunca fue edificado. Más de treinta años después, el ahora exdiputado Barrientos Germé aclara: "en mi gestión tuve la oportunidad de viajar a Cuba y me sorprendió los monumentos al negro que encontré por allá, por lo que al volver propuse la construcción de un monumento al negro en Costa Rica como una forma de celebrar el trabajo que han hecho a través de la historia, como las vías del ferrocarril. No tuve éxito pero la propuesta vive y ojalá se pueda hacer realidad".[41] Sin

[39] Expediente legislativo 8376, "Monumento al Negro", 17.
[40] Ibid., 65.
[41] *UCR,* noticias, "Figuras destacadas alzan la voz para que limonenses saquen adelante a su provincia" 6 de agosto del 2015; https://www.ucr.ac.cr/noticias/2015/08/06/figuras-destacadas-alzan-la-voz-para-que-limonenses-saquen-adelante-a-su-provincia.html

embargo, lo que debe ser recuperado de esta discusión es el valor nacional que la diferencia cultural afrodescendiente y la persona negra adquieren luego de más de medio siglo de lucha por la ciudadanía[42] y el acercamiento a la integración, la cual fue señalada anteriormente por Meléndez y Duncan.

I.III La creación del Día del Negro

El fomento a la valoración de la población afrodescendiente se revitaliza gracias a la iniciativa de la Asociación de estudiantes universitarios limonenses, la cual programó para el día 31 de agosto de 1980 una serie de actividades conmemorativas del Día Internacional del Negro en la sede principal de la Iglesia Episcopal de San José. El Día Internacional del Negro es una celebración festejada desde 1920 por la *Universal Negro Improvement Asociation* (UNIA).[43] De esta forma, la conmemoración del Día del Negro se inserta y origina en una tradición internacional de emancipación y dignificación de la persona negra. Esto demuestra que en este periodo se confrontan dos figuras semánticas que buscan valorar a la persona afrodescendiente y que rememoran el inicio del siglo XX: 1) el homenaje al sacrificio que el negro dio por el país; 2) la dignidad de la persona negra.

Quince Duncan, en el prólogo del poemario *Ritmohéroe* de Eulalaia Bernard (1982), indica las actitudes culturales de las diversas generaciones de afroantillanos radicados en el país, que después de 1949 adquieren la nacionalidad costarricense. Duncan afirma que la cuarta generación (la más joven a inicios de la década de 1980) presenta dos actitudes [44]: una rebelde y de confrontación, la cual podría vincularse con AFOTSCO; y otra que busca una nueva identidad mediante el sincretismo. Por su parte, Bernard estaría en un punto medio entre ambas actitudes. Con todo, la Asociación de estudiantes universitarios limonenses no entraría en ninguna de las categorías referidas

---

[42] Un trabajo que aborda en profundidad esta lucha por la ciudadanía política afrocostarricense es el trabajo de Diana Senior: Diana Senior. *Ciudadanía afrocostarricense. El gran escenario comprendido entre 1927 y 1963*. (San José, Costa Rica: EUNED, 2011).

[43] La UNIA es una organización fundada por Marcus Garvey (líder jamaicano que promovió el progreso del negro a través del continente americano). Garvey a inicios del siglo XX vivió y trabajó en el área de Limón. En esta provincia se fundaron diversos Liberty Halls (centros de reunión de la asociación). La UNIA es la organización con mayor permanencia e influencia cultural en Limón. Reina Rosario en su estudio sobre la identidad afro-limonense analiza la presencia de la UNIA desde 1950 hasta el año 2000. Rosario. *Identidades de la población de origen jamaiquino.*

[44] Bernard. *Ritmohéroe*. 13.

por Duncan, puesto que lo que busca es legitimar y valorar la diferencia cultural afrodescendiente dentro de la identidad cultural costarricense dominante. Esto implica una tercera vía que no es rebelión abierta ni tampoco sincretismo.

Uno de los jóvenes que organizó aquella actividad conmemorativa afirma que con esta iniciativa se busca crear una Asociación de Cultura Afro-Costarricense con el objetivo de: "propiciar el desarrollo organizativo de la comunidad [negra] con la finalidad de superar las condiciones de alienación y dominación cultural."[45] Esta asociación, tal como se demuestra en el año 1981, logró constituirse y propiciar actividades culturales.[46]

Esa actividad, además, buscó recoger firmas con el objetivo de presionar al gobierno a emitir un decreto, el cual entró a regir a partir del 8 de octubre de 1980, que estableciera oficialmente el día 31 de agosto como el Día del Negro Costarricense. Esta fecha tendría la finalidad de insertar por medio de actividades culturales y educativas la historia y la cultura del afro-costarricense en el currículum escolar del ministerio de Educación Pública.[47]

El periódico *La Nación* informó sobre las actividades realizadas en esta primera celebración -no oficial- del Día Negro. Tres elementos conformaron esta actividad: el papel de la mujer, la indumentaria (vestimenta, peinado y accesorios) y la africanidad.

> Ivone Cruckhand obtuvo el primer lugar en vestimenta con un atuendo típico del África, rico en color y collares, el rostro maquillado al estilo tribal y pañuelo anudado a la cabeza en forma de turbante.
>
> En la categoría de peinados, el estilo de Yolanda Hynes obtuvo el primer premio. Se trataba de una muestra típica de como jugar con trenzas de cabello a la hora de "tejer" un peinado en relieve.

[45] *La Nación*, "Hoy se celebra día internacional del negro", 31 de agosto de 1980; 8A.
[46] *La Nación*, "Mañana se celebra el Día Internacional del Negro", 30 de agosto de 1981; 8A.
[47] *La Nación*, "Hoy se celebra día internacional del negro", 31 de agosto de 1980; 8A.

> Las otras modelos se inclinaron por la forma de vestir en casa y cómo cargar al hijo mientras se cocina, o un modelo de calle, estilo túnica, acompañado de turbante. [48]

No está claro el papel o la influencia que los estudiantes limonenses tuvieron en la elaboración y la firma del decreto del 8 de octubre, puesto que en la promulgación de este decreto se afirma que fue el Sindicato de Educadores Costarricenses (SEC) quien propuso su elaboración luego de la asamblea anual de octubre de 1978; la firma del decreto se realizó en el onceavo congreso del sindicato.[49] No obstante, la preocupación educativa de los estudiantes universitarios limonenses sí fue tomada en cuenta, ya que en los artículos 2 y 3 del decreto se especifica que todas las instituciones educativas deben desarrollar actividades con el fin de dar a conocer la historia y los valores culturales del negro, asimismo, la historia del negro debe ser incorporada a los programas de Estudios Sociales del ministerio de Educación Pública.[50] Esta iniciativa, en una primera instancia, procuró insertar la cultura afrodescendiente en el proceso educativo, lo que se contrapone al desarrollo público de prácticas culturales que caracteriza a las celebraciones de finales del siglo XX e inicios del XXI.

La justificación enunciada por el SEC para celebrar este decreto concuerda con la aquella encontrada en el Monumento al Negro, puesto que alude a la experiencia de sacrificio y sufrimiento del negro durante la colonia y posteriormente en la construcción del ferrocarril y la plantación del banano. Esta experiencia, alegan estos proyectos de valoración cultural, debe ser reconocida por la comunidad costarricense, ya que es parte integral de su historia. No obstante, se afirma que la población africana esclavizada, por su condición social, perdió su identidad cultural. De ahí que los valores culturales negros vigentes en el país sean los de los migrantes caribeños. Este avance en la valoración del negro debe mucho a los estudios de Carlos Meléndez y a la publicación, junto a Quince Duncan, del libro *El negro en Costa Rica,* mencionado anteriormente. El decreto señala:

---

[48] *La Nación*, "Una muestra de folclor afrocaribeño", 6 de setiembre de 1980; portada Sección B.
[49] *La Nación*, "Ejecutivo se compromete a librar campaña contra el analfabetismo", 9 de octubre de 1980; 2A.
[50] *La Gaceta*, Decreto No. 11938-E, 24 de octubre de 1980, 2.

> Varios estudios científicos nos informan de las dificultades que enfrentó este segundo grupo y las generaciones que de él descendieron, las que se traducen en factores principales para la desarticulación y fragmentación de los valores culturales del negro. Esta realidad repercute negativamente en la integridad cultural de las generaciones actuales de los negros costarricenses, y en general, provoca un limitado conocimiento en la comunidad costarricense sobre los valores y la presencia de su población negra en la historia del país.[51]

El desconocimiento por parte de la población costarricense de la historia de la población negra es uno de los factores por el cual se desarrolló la conmemoración del Día del Negro. Este desconocimiento puede ser legitimado por las políticas asimilacionistas de la segunda mitad del siglo XX, como se expondrá en el apartado II de este capítulo, pero cuyo resultado es la invisibilidad histórica de las poblaciones afrodescendientes. Además, este desconocimiento, se argumenta, repercute negativamente en las generaciones actuales de afrodescendientes, así como en la población costarricense no negra, de ahí que sea "imperativo dentro del sistema educativo existente establecer los mecanismos pedagógicos e instituciones que garanticen el rescate y preservación de la cultura de la población negra costarricense."[52]

Es importante señalar que no toda la población estuvo de acuerdo con las medidas valorativas de la persona negra. El habitante de Tilarán, Richard Alfonso Broum, expresa su malestar por la actitud de rechazo hacia el negro por parte un estudiante universitario. Broum menciona: "en días pasados, un joven universitario se manifestó en contra del decreto que tomó el Presidente de la República en el que se establece el 3[1] de agosto de cada año como el 'Día Internacional del Negro'. Este muchacho debería retornar hacia atrás y darse cuenta de la importancia de los negros en la historia del país."[53]

En suma, se reconoce que la aprobación y celebración del Día del Negro es un hito en el proceso cultural costarricense, el cual es predominantemente blanco y vallecentralino. Con este decreto, la valoración de la cultura afrodescendiente se

---

[51] *La Gaceta*, Decreto No. 11938-E, 24 de octubre de 1980, 2.
[52] *La Nación*, "Centros educativos darán a conocer cultura del negro", 27 de octubre de 1980, 8A.
[53] *La Nación*, "Día del Negro", 27 de octubre de 1980, 2B.

instaura oficialmente dentro del proyecto dominante. Ahora bien, la efectividad de la valoración se determinará en los próximos capítulos. No obstante, sí se puede afirmar que el Día del Negro viene a fijar dentro del proceso de significación una práctica emergente: la celebración cultural de la afrodescendencia. Celebración que es, en sí misma, una figura semántica reciente, es decir, una práctica cultural específica que se materializa, en este caso institucionalmente, en un periodo reciente de la historia del país.

En conclusión, la década de 1970 marcó un periodo importante en la valoración cultural afrodescendiente. La inquietud que se generó por el centenario de la llegada de jamaicanos a Puerto Limón derivó hacia proyectos institucionales que celebran la historia y la cultura de la población negra. Un aspecto relevante de este proceso es el desplazamiento de la cultura negra o afro-limonense hacia el Valle Central y lo nacional. Un enunciado cultural fundamental en este desplazamiento es la experiencia de sacrificio y sufrimiento de la población negra colonial. En consecuencia, la persona negra, en tanto agente cultural, ya no está confinada en la localidad de Limón, sino que es parte integral de la historia costarricense.

II. Integración y rechazo: la lucha por la cultura afrodescendiente (1981-1996)

La efectiva valoración del negro es uno de los desafíos que enfrenta la comunidad afrodescendiente en las décadas de 1980 y 1990. La cultura negra, al desplazarse al Valle Central y luchar por el reconocimiento por parte de la cultura hegemónica, debió enfrentarse el racismo y la imagen peyorativa que la población del Valle Central tuvo sobre los afro-limonenses. Este apartado expone la articulación de la diferencia cultural afrodescendiente que se publica en la prensa a raíz de las celebraciones del Día del Negro en el periodo 1981-1996. En primera instancia, se revisan los enunciados culturales negros producidos en la década de 1980; en un segundo punto, se analiza la problemática relacionada a la imagen peyorativa de los afro-limonenses a inicios de la década de 1990; en tercera instancia, se muestra la valoración del legado negro africano que se produce a mediados de la década de 1990.

Antes de iniciar con el análisis, es importante señalar las tendencias en las políticas culturales provenientes del Estado costarricense. En la larga duración, el

proyecto cultural dominante en Costa Rica es, según Rafael Cuevas Molina, de consenso: el Estado (principalmente el sistema educativo) y la democracia (como valor) son mecanismos ideológicos que han brindado legitimidad al proyecto nacional de cultura.[54] Es preciso aclarar que este proceso hegemónico —reforzado por la invención liberal de la nación (1870-1940)— tuvo como prototipo humano y geográfico al Valle Central; el costarricense se definió como campesino, pacífico y blanco.[55]

Sin embargo, es hasta mediados del siglo XX cuando se formulan políticas culturales claras. Cuevas Molina ofrece una periodización de estas políticas.[56] a) En las décadas anteriores a 1940, la cultura era reconocida, de manera restringida, como arte. b) En el periodo 1950-1960, el proyecto cultural social demócrata se enfoca en promover el consumo cultural de la clase media, por lo tanto, se adoptan medidas que favorecen a los productores especializados; estrategia que cooptó a los artistas y escritores críticos. c) En los años de 1970, la época dorada de la cultura social demócrata ve florecer una institucionalidad cultural (Orquesta Sinfónica Nacional, Compañía Nacional de Teatro, Museo de Arte Costarricense, Centro Costarricense de Producción Cinematográfica, entre otras) dirigida por el recién creado ministerio de Cultura, el cual tiene el objetivo de elevar el nivel cultural del país mediante la divulgación de la cultura oficial. d) Hacia la década de 1980, el agotamiento político del Partido Liberación Nacional (PLN) se refleja en la cultura; el gobierno de Carazo promueve una política de promoción humana: énfasis en la construcción de estructuras no gubernamentales de participación cultural y política.[57] Esta medida debe ser vista como una propuesta de descentralización promulgada por los sectores oligárquicos desplazados por el PLN.

Ahora bien, ¿cómo afectan estas políticas a las culturas no hegemónicas, entre ellas la afrodescendiente? Antes de ofrecer una respuesta adecuada, se debe señalar que ciertas de las políticas culturales provienen de las políticas sociales. De ahí que el PLN favoreciera la asimilación de la cultura afrodescendiente como política social: la constitución de 1949 permitió que la población de origen jamaicano y afrocaribeño,

---

[54] Rafael Cuevas Molina. *Identidad y cultura en Centroamérica*. (San José, Costa Rica: Editorial UCR, 2006), 14-15.
[55] Cuevas Molina. *Identidad y cultura en Centroamérica*, 76.
[56] Ibid., 85-98.
[57] Rafael Cuevas Molina. *El punto sobre la i. políticas culturales en Costa Rica (1948-1990)*. (San José, Costa Rica: Editorial del ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1995), 203-204.

luego de estar al margen del proyecto nacional debido al sistema de enclave y al racismo institucionalizado (leyes discriminatorias emitidas en el periodo 1862-1942), accediera a la ciudadanía a cambio de una asimilación cultural.[58] Por consiguiente, la población afro-costarricense al incorporarse al proyecto nacional debió renunciar a su herencia negra (particularmente la lengua inglesa y criollo en el sistema educativo).

El desgaste liberacionista dio paso a las transformaciones neoliberales que tibiamente se impulsaron bajo la administración Carazo Odio. En cuanto a las directrices que inciden en la cultura dominante, el gobierno de unidad de Carazo promovió el valor conservador de familia como eje del progreso social.[59] No obstante, la aproximación hacia las culturas no hegemónicas ofreció matices de integración: interdependencia entre grupos culturales con igualdad de participación. Un acercamiento anterior se demuestra en la denominada Ley Indígena (Ley 6172) de 1977. Por su parte, el gobierno de Carazo reconoció la cultura afrodescendiente por medio del decreto que oficializa el Día del Negro.[60]

Otro aspecto importante en la política cultural que se inaugura con el gobierno de Carazo y se proyecta hasta finales del siglo XX es la concepción antropológica de la cultura promovida por la UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization): visión holística (no elitista) que comprende los modos de vida, las actitudes y los sistemas de valores de las poblaciones.[61] Esto replantea la relación del Estado con la cultura popular y subalterna; y prepara el terreno a las visiones multiculturales de fines del siglo XX e inicios del siglo XXI.

Con lo anterior, no se afirma que la valoración de la cultura afrodescendiente se originó desde la cultura oficial del Estado costarricense, puesto que, tal como se mostró en el apartado anterior, la población afro-costarricense ejerció una presión determinante. A continuación, se exponen los enunciados culturales publicados en la prensa con el motivo de la celebración del Día del Negro.

---

[58] Senior. *Ciudadanía afrocostarricense.* 150-158.
[59] David Díaz. *Chicago Boys del trópico: Historia del Neoliberalismo en Costa Rica (1965-2000)* (San José, Costa Rica: Editorial UCR, 2021), 25.
[60] Rosario. *Identidades de la población de origen jamaiquino,* 367.
[61] Cuevas Molina. *El punto sobre la i,* 209.

II.I La década de 1980 y el Día del Negro

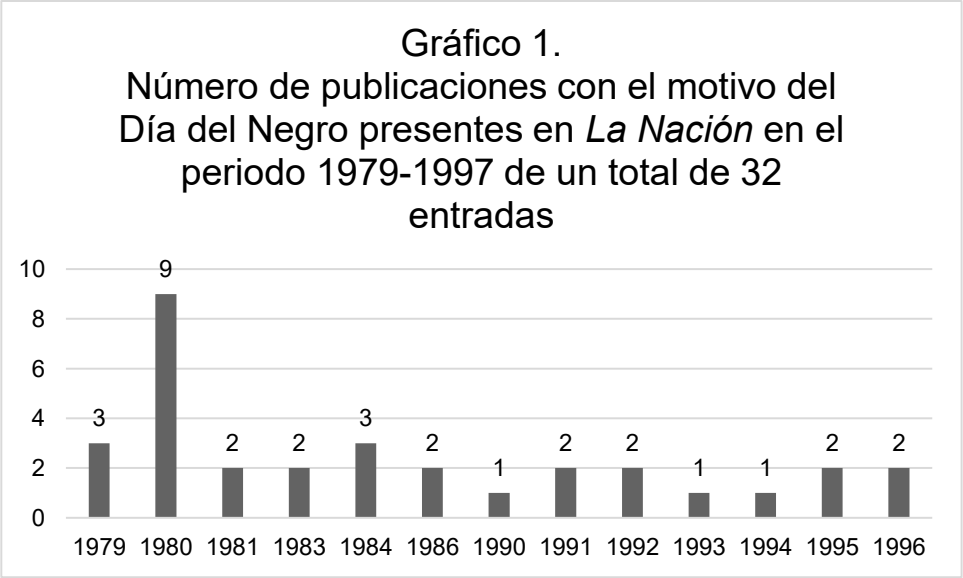
El 30 de agosto de 1981, *La Nación* reporta la celebración del Día del Negro que se desarrollará el día siguiente. Esta festividad promovida por la Asociación de Cultura Afro Costarricense prosigue con aquella del año 1980, puesto que mantiene el objetivo de superar las condiciones de alienación y dominación cultural; asimismo, la justificación para el acto se retrae a la trayectoria de la UNIA —marcador cultural de suma importancia para la comunidad afro-costarricense—:

> Después de 60 años de que la Asociación Universal para el Mejoramiento del Negro, hizo una declaratoria del 31 de agosto como Día Internacional del Negro, se estimó que aquí se debían realizar actividades que den a conocer la cultura y problemas que a lo largo de los años han vivido los grupos étnicos que la conforman.[62]

De esta manera, la primera celebración del Día del Negro se mantuvo en la tradición internacional de la UNIA; no obstante, se sumó a la celebración la actividad educativa por parte del ministerio de Educación Pública, el cual informó que: "en los centros educativos los docentes impartieron algunas pláticas sobre la historia y el aporte cultural y económico de dicho grupo étnico al país."[63]

Hasta el año 1998, las referencias en prensa sobre la cultura afrodescendiente con el motivo del Día del Negro son relativamente escasas. Esto se demuestra en el Gráfico 1. para el caso del periódico *La Nación.*

[62] *La Nación*, "Mañana se celebra el Día Internacional del Negro", 30 de agosto de 1981, 8A.
[63] *La Nación*, "Mensajes culturales en el Día Internacional del Negro", 1 de setiembre de 1981, 15A.



Fuente: Base de datos *Día del Negro* de Sergio Isaac Hernández Parra, 2020.

De acuerdo con el gráfico anterior, se evidencia que en el año de 1980 (año de oficialización del Día del Negro) se realizó el mayor número de publicaciones; además, se prueba que durante la segunda mitad de la década de 1980 solo se produjeron dos publicaciones. Esto indica que el interés por la diferencia cultural afro-costarricense en prensa disminuyó hacia el final de la década de 1980 y que se retoma, tímidamente, durante la primera mitad de la década de 1990.

Para el año de 1983, se constató una diferencia en la naturaleza de los reportajes periodísticos, ya que se da un giro hacia la divulgación de lo negro africano como marcador de diferencia cultural. Esto debe ser visto como un esfuerzo pedagógico por parte de la prensa, lo cual se debe a que la nota se publica en el segmento *Zurquí* de *La Nación*, cuyo público es infantil. En este caso particular, se hace una descripción del negro en término de raza y evolución según la biología, y no da cuenta de que el concepto de raza es una construcción social:

> Las características de esta raza hacen suponer que todos ellos descienden de una sola familia, que, según las investigaciones nació hace unos 200 mil años. […] Es muy probable que la raza negroide, surgiera en un periodo posterior, si partimos de la demostrada edad de la humanidad africana, cuya aparición se produjo hace medio millón de años. […] La diversidad de rasgos de los negroides no proviene, como entre los "európidas" y los mongoloides, de la diversidad de ámbitos de vida, sino

de los cruces, de efectos más o menos duraderos, efectuados entre los antiguos pueblos extinguidos.[64]

Por otro lado, el 31 de agosto de 1983, *La Nación* presenta en la nota "El día histórico" una breve biografía de Marcus Garvey en donde se relaciona el Día del Negro con los congresos panafricanistas de la UNIA.[65] Se hace énfasis en su estadía en Limón y su ideal de emancipación negra. Finalmente, se menciona su enjuiciamiento y su muerte en una prisión inglesa (1940). En esta ocasión el enunciado de diferencia cultural se realiza de acuerdo con la tradición limonense de la UNIA, tal como lo promueve la Asociación de Cultura Afro Costarricense.

Al año siguiente (1984), el protagonismo lo retoma la Asociación de estudiantes limonenses de la Universidad de Costa Rica (UCR), la cual organiza actividades vinculadas con la Semana Universitaria. La diferencia cultural afrodescendiente, en esta oportunidad, es presentada como una tradición limonense: "esos jóvenes presentaron el espectáculo de danzas y tradiciones limonenses […] alrededor de 60 niños cantaron, bailaron y dramatizaron piezas autóctonas caribeñas […] y fue la segunda ocasión en que las danzas y tradiciones se presentan en el campus de San Pedro […] y para hoy han organizado un encuentro con el escritor Dr. Abel Pacheco, quien asistirá a la presentación de la película 'Skelitan', obra basada en un cuento suyo."[66]

El año de 1986 fue la última publicación de la década por parte *La Nación*. Esta vez se evidencia una continuidad en los reportajes de divulgación, puesto que se realiza una descripción geográfica de la provincia de Limón, la cual fue publicada en "*Zurquí*" el día 20 de agosto de 1986. El título de este reportaje, "Limón: nuestro paraíso tropical", es relevante puesto que valora la provincia y la incorpora a lo nacional; no obstante, esto se realiza desde una geografía (clima, ríos, recursos naturales, elementos productivos) que no privilegia lo humano o cultural: las menciones a los afrodescendientes se vinculan con el proyecto nacional del ferrocarril y la importancia económica del puerto. Esta publicación es paradójica, ya que el objetivo del Día del

[64] *La Nación*, "Día Internacional del Negro", 17 de agosto de 1983, Portada Zurquí.
[65] *La Nación*, "El día histórico" 31 de agosto de 1983, 3B.
[66] *La Nación*, "Limonenses se unen a la fiesta universitaria", 30 de agosto de 1984, 2A.

Negro es contrarrestar esta visión y fomentar la valoración histórica y cultural de la población afro-costarricense.

Vale decir —en vista de las escasas menciones a la cultura afrodescendiente entre los años de 1984 y 1989— que la valoración de la diferencia cultural no fue un aspecto importante. Si se compara lo dicho anteriormente con la presencia de minorías culturales en los discursos presidenciales del periodo,[67] se puede afirmar que la integración no fue un aspecto relevante en las políticas culturales. No obstante, esto no es del todo cierto, si se revisan las leyes y decretos que tratan la discriminación (como se verá en el apartado siguiente de la presente sección capitular). Lo que sí se afirma es la persistencia entre las dos figuras semánticas enunciadas en los años finales de la década de 1970, el sacrificio patriótico no reconocido y la dignidad negra, materializada en la UNIA.

En este mismo año (1986), *La Nación* ofrece la reflexión de Quince Duncan sobre el Día del Negro. El escritor afro-limonense reitera la importancia de la herencia de la UNIA como motivo de celebración negra y el papel de la convención de esta organización en agosto de 1920, cuando se eligió el 31 de agosto como día internacional del negro. Para este autor, hablar de la UNIA y su dirigente Marcus Garvey es hablar "del proceso de liberación del negro, y del proceso de descolonización del África".[68] Con esta declaración, Duncan vincula el homenaje del 31 de agosto con el fenómeno transnacional de liberación negra y africana y dota a este día con un trasfondo de lucha.

Las palabras que Quince Duncan brinda a la prensa permiten entrever que el homenaje al negro no se desarrolla sin controversia, y que el reconocimiento del negro tiene implicaciones sociales. Por un lado, da cuenta de los argumentos detractores: el Día del Negro divide. No obstante, el escritor debate que "nadie se quejó del Día del Indígena [instaurado el 19 de abril de 1971], ni del Día de la Hispanidad", y considera innecesario el día del blanco, puesto que, en tanto cultura dominante, su valoración se da durante todo el año en las escuelas y en la prensa.[69] Por otra parte, el pensador afrodescendiente demanda soluciones a los problemas sociales y económicos de

[67] Rosario. *Identidades de la población de origen jamaiquino,* 307-308.
[68] *La Nación*, "Día Internacional del Negro", 29 de agosto de 1986, Portada Sección B.
[69] *La Nación*, "Día Internacional del Negro", 29 de agosto de 1986, Portada Sección B.

Limón[70]: titulación de tierras, empleo y preferencia para las personas locales en los puestos de trabajo.

A finales en la década de 1980, en setiembre de 1988, el *Semanario Universidad* publica una reseña sobre el Día del Negro. La publicación no difiere en gran medida de aquellas que fueron presentadas en años anteriores por periódicos como *La Nación,* puesto que se realiza una referencia al papel del SEC en el establecimiento de esta celebración, y, asimismo se relaciona esta festividad con el ideal de Marcus Garvey y la UNIA. De igual forma, se mencionan los argumentos que generan debate en torno a este homenaje al negro: "los que se oponen a la fecha por ser un indicador del grado de racismo existente en el país y los defensores de ella como un día para analizar los aportes de ese grupo étnico".[71] Esta cita, además, introduce un elemento de discusión reciente: el racismo. Esta problemática racial no es nueva en el país; empero, la discusión abierta y de carácter nacional es un rasgo novedoso en la historia cultural de Costa Rica.

Por otra parte, el reportaje del *Semanario Universidad* enuncia, de la mano de los escritores Quince Duncan y Lorrein Powell, diferencias culturales de reciente valoración: el sufrimiento y la resistencia —estos valores culturales estarán presentes en el discurso del *reggae*, como se demostrará en el capítulo 5—. En un documento de la Asociación de Cultura Afro-Costarricense (ACULAC) estos escritores afrodescendientes argumentan que los negros sacrificaron sus vidas en la construcción del ferrocarril y en la habilitación agrícola de la región atlántica, y que su agencia social nunca fue pasiva, sino, por el contrario, combativa, ya que "la resistencia comenzó en el África Negra, continuó en los barcos y en las fincas de esclavos del Caribe".[72] Esta afirmación debe ser matizada, puesto que, tal y como lo expresa el antropólogo Philippe Bourgois, existió un discurso popular que afirma que los trabajadores antillanos aceptaron, debido a la brutal experiencia de esclavitud, la rígida disciplina de trabajo en

[70] El desarrollo social y económico de Costa Rica ha sido desigual, esto en términos geográficos produce desigualdades regionales: en Limón el ingreso económico es inferior a la media nacional y la tasa de desocupación es mayor. Para un análisis de las políticas estatales que afectan la provincia de Limón ver Rosario. *Identidades de la población de origen jamaiquino,* 154-186.
[71] *Semanario Universidad*, "Día el Negro. Encuentro con el pasado para asumir el presente como costarricense", 2 de setiembre de 1988, 19.
[72] *Semanario Universidad*, "Día el Negro. Encuentro con el pasado para asumir el presente como costarricense", 2 de setiembre de 1988, 19.

la plantación bananera. No obstante, el mismo Bourgois demuestra que los antillanos fueron laboralmente combativos.[73]

Este reportaje, en conclusión, menciona el surgir de una nueva generación —que concuerda con la generación que desarrolló el *reggae* en Costa Rica— con una sensibilidad cultural distinta: lo negro es bello. Esta generación, que de la mano de la poeta Shirley Campbell[74] enuncia: "estoy aquí armada con mi gente que como la tuya sueña y grita y a veces olvidamos vivir para arrinconarnos a descansar llorando y llorando porque aquí nosotros aunque de un dolor distinto también estamos amando.[75]

El *Semanario Universidad*, en agosto de 1990, publica, nuevamente, un reportaje sobre el Día del Negro. En esta ocasión, la justificación de la festividad corrió de la mano de Shirley Campbell, aunque esto no se puede asegurar, puesto que a lo largo de la reseña solamente se menciona el apellido Campbell. El artículo, al igual que los anteriores —tanto del *Semanario Universidad* como de *La Nación*— relaciona el Día del Negro con la UNIA y la convención de 1920; asimismo, se retoma el aspecto de la discriminación: "se trata de acabar con algunos estereotipos sobre la cultura negra, a la vez lograr una mayor difusión e interés, no sólo para evitar la discriminación, sino para el enriquecimiento del resto de la cultura nacional."[76]

Un segundo elemento importante en esta publicación y que representa un cambio con respecto a las celebraciones de la década de 1980 es el énfasis puesto en el aspecto turístico de la celebración del negro. Lo afro-costarricense y sus expresiones culturales (baile, comida, música y paisaje humano) es visto como atractivo turístico y de consumo cultural. Esto último, además, demuestra un cambio en el proceso cultural dominante que considera la cultura como mercado. En consecuencia, la diferencia cultural se enmarca en la economía política del turismo.

> En los últimos meses ha crecido el interés por desarrollar turísticamente la provincia de Limón, donde se ubica la mayor parte de la

---

[73] Phillipe Bourgois. *Banano, etnia y lucha social en Centroamérica*. (San José, Costa Rica: DEI, 1994) 94-101.
[74] Un análisis de la obra de Campbell se encuentra en: Ravasio. *Black Costa Rica*, 127-181.
[75] *Semanario Universidad*, "Día el Negro. Encuentro con el pasado para asumir el presente como costarricense", 2 de setiembre de 1988, 19.
[76] *Semanario Universidad*, "Día del Negro busca despertar la memoria", 24 de agosto de 1990, 15.

> cultura negra, de ahí que se planean actividades en ese sentido […] el viernes 31 de agosto se realizará en el Hotel Matama en Limón a las 8 p.m., una actividad cultural en la que participarán los grupos Brasileiros, Calipso, La Patrulla Tres y el Charro Limonense; además de Danza Teatro Cariari y Ritmos Afrocaribeños […] el sábado 1º de setiembre habrá una excursión a los canales del Tortuguero.[77]

El interés por impulsar el turismo en la región caribeña se demuestra el 10 de agosto en la Portada del segmento 'Viva' de *La Nación*; Limón es presentado como un lugar de descanso y diversión, cuyos rasgos son "como dice el poeta William Zúñiga, Limón es 'Son, sol y sal' o lo que es lo mismo 'ritmo, color y sabor' y ofrece mucho más que palmeras y cocos."[78] Esta publicación, por medio de una reseña de las facilidades de transporte y de hospedaje, promueve la localidad de Limón y los centros costeros: "y si se va a quedar, al día siguiente las opciones también son muchas: Tortuguero, Cahuita, Puerto Viejo, Puerto Vargas, Manzanillo…"[79]

Para concluir este primer segmento del capítulo, se afirma que la diferencia cultural enunciada en prensa con el motivo del Día del Negro durante la década de 1980 no fue abundante, no obstante, permitió ver continuidades y transformaciones. Por una parte, las referencias a la trayectoria de la UNIA se mantuvieron, y posteriormente se vincularon con acontecimientos de liberación negra y africana. Esto dio paso a la formulación de valores relacionados con el sufrimiento y la resistencia de la experiencia afrodescendiente, ya no desde el sacrificio patriótico, sino de la resistencia a la experiencia social de la esclavitud. Por otro lado, al iniciar la década de 1990, se busca no solo promover el reconocimiento social y cultural de la persona negra, también resaltar el potencial turístico de la región caribeña asociada con lo negro. Este viraje, no solo, demuestra el auge del turismo como actividad económica, sino que, incluso, señala la importancia del mercado en el proceso cultural.

---

[77] *Semanario Universidad*, "Día del Negro busca despertar la memoria", 24 de agosto de 1990, 15.
[78] *La Nación*, "Son, sol y sal…Limón", 10 de agosto de 1990, Portada Viva.
[79] *La Nación*, "Son, sol y sal…Limón", 10 de agosto de 1990, Portada Viva.

II.II Los primeros años de la década de 1990

Es importante, a manera de iniciar el segundo segmento de análisis del presente capítulo, recordar que la localidad de Limón, en abril del año 1991, sufrió un evento telúrico de gran magnitud. Este evento cambió la dinámica provincial durante ese año y puso en relieve las problemáticas de la población limonense. Las organizaciones comunales de desarrollo y laborales señalan que las áreas que requieren acciones prioritarias son: "salud, vivienda, educación, desarrollo e infraestructura y agua potable."[80]

A raíz de esta gran problemática, el redactor de *La Nación*, Francisco Ulibarri, publica un artículo de opinión (el único artículo de ese año alusivo al Día del Negro) el 31 de agosto de 1991. La reflexión de Ulibarri gira en torno a cómo propiciar la mano de obra necesaria para la actividad bananera luego del deterioro de la región. La argumentación del articulista, si bien se centra en problemas estructurales sugiere que superar el prejuicio racial es crucial para el desarrollo de la región.

> La razón, aunque inaceptable, es simple: mientras los verdaderos factores son difíciles de identificar, porque su desarrolló sólo se descubre mediante investigaciones sistemáticas, observación aguda y análisis intensos y sensatos, la raza es para todos visible. ¿qué otra cosa podría superarla, si se refleja en el color de la piel? ¿Y qué más fácil para elidir culpas que atribuir a los otros responsabilidades que son más amplias? Por ello, cualquier estrategia de soluciones debe pasar por la destrucción del prejuicio, para entonces introducirnos con seriedad en los otros elementos.[81]

El racismo, el prejuicio y la discriminación son rasgos que se observan en este periodo de inicios de la década de 1990. El 4 de agosto de 1991, Ricardo Scott Tad denuncia el trato racista de un oficial de seguridad pública: "Salí del Centro Comercial del Sur el 13 de julio, a la 1 a.m. con mi esposa, cuando nos detuvieron unos guardias civiles. Solicitaron mi cédula y al responderle que la había olvidado, uno de ellos me amenazó de muerte. Aseguró que deseaba matar a un negro y lanzó mi dinero al

---

[80] *La Nación*, "Limón busca respuestas a sus necesidades", 1 de setiembre de 1990, 5A.
[81] *La Nación*, "Limón en la mira", 31 de agosto de 1991, 14A.

suelo."[82] Una denuncia similar la realizó la poeta Delia McDonald[83] en agosto de 1995. En esta ocasión, la escritora afrodescendiente presentó una queja ante la Defensoría de los Habitantes por maltrato físico y discriminación en contra de dos policías de la Primera Comisaría de San José. La poetisa asegura que sufrió abuso policial cuando, en un operativo de la Dirección General de Migración, oficiales le pidieron la cédula de identidad. McDonald, costarricense y estudiante universitaria, no portaba su identificación, lo que causó que el policía, en palabras de la poeta: "me arrancó parte del cabello de un tirón y me golpeó contra el piso del cajón de la patrulla 457 en el que era transportada"[84]

De regreso al año 1991, el 29 de agosto, el *Diario La Extra* presenta junto con los escritores Alfonso Portocarrero y Quince Duncan una reflexión en torno a la problemática afro-limonense de la migración hacia los Estados Unidos. La presencia de ambos no es fortuita; Portocarrero, quien fue diputado y gobernador de Limón a mediados del siglo XX publicó en el año 1990 la obra *Negro Desgraciado,* la cual fue criticada por Duncan por usar y reproducir estereotipos raciales: la obra fue calificada de racista.[85] En cuanto al racismo en Costa Rica, Portocarrero señala que: "pese a lo que la gente diga, considero que en nuestro país no existe un racismo real y bien marcado, pues, actualmente, la población es consciente de que todos los habitantes del país son iguales, ya sean éstos blancos, negros, indios o chinos."[86] Por el contrario, el autor de *El negro en Costa Rica* argumenta que: "el racismo tico se nota en otras cosas; por ejemplo, en la invisibilidad que existe tanto para negros como para los morenos en los programas de televisión, folletos de atracción turística, libros de cuentos, entre otros, en los que se da prioridad a la gente rubia y de ojos azules."[87]

En términos culturales, se presenta Limón como una pequeña Jamaica, puesto que los afro-jamaicanos lograron mantener sus costumbres. La defensa de la herencia cultural jamaicana, argumenta Portocarrero, confunde a la población no negra, ya que no es una expresión de la marginación (no integración), sino que "lo que sucede es que el hombre negro, por naturaleza, es muy dado a conservar al máximo sus tradiciones

---

[82] *La Nación*, "Guardia racista", 4 de agosto de 1991, 18A.
[83] Un análisis de la obra poética de McDonald se encuentra en: Ravasio. *Black Costa Rica*, 89-126.
[84] *La Nación*, "Negra denuncia maltrato policial", 6 de agosto de 1995, 16A.
[85] *Semanario Universidad*, "Negro desgraciado… ¿racismo?", 28 de junio de 1991, 4.
[86] *Diario La Extra*, "Alarmante emigración negra", 29 de agosto de 1991, 16.
[87] *Diario La Extra*, "Alarmante emigración negra", 29 de agosto de 1991, 16.

ancestrales."[88] De acuerdo con estas declaraciones, se afirma que la defensa de la herencia jamaicana es un marcador de diferencia cultural de la población afro-limonense.

Con respecto a la problemática de la emigración, a pesar de que no se mencionan datos estadísticos, se reconoce que se trata de un proceso extendido. La mayoría de las personas afro-limonenses migran hacia Nueva York, en donde han conformado una comunidad organizada; otras localidades estadounidenses que reciben migrantes limonenses son Miami y Los Ángeles. De igual forma, Quince Duncan señala que existe un "'Limón muy grande' en el mar, pues muchos negros costarricenses están embarcados y visitan nuestro país dos o tres veces por año."[89] Esta visión identitaria transnacional y translocal es, asimismo, evidenciada por Paola Ravasio[90] al analizar la poesía afrodescendiente, ya que las expresiones culturales de estas poblaciones configuran espacios de pertenencia pluricéntricos, que entrelazan pertenencias étnicas, locales, caribeñas y globales.

En cuanto a las causas de la emigración, la principal, según Duncan, es la falta de desarrollo de la localidad limonense; el modelo vallecentralino de desarrollo explota las regiones periféricas. "Esta explotación se puede palpar en todos los campos; por ejemplo, vemos cómo la carretera a Limón se abre cuando es necesario para el Valle Central, para sacar las riquezas de la provincia, y el desarrollo turístico también avanza según las necesidades del Valle Central."[91] Por su parte, Portocarrero observa en la provincia abandono por parte del Estado y de los habitantes, de manera que se culpabiliza al mismo pueblo por la falta de desarrollo: "cuando los limonenses se organizan y luchan con tenacidad, logran sus objetivos, pero cuando estas personas se descuidan vuelve a la provincia el clima de abandono."[92]

En lo referente a la relación entre migración y cambio cultural, Rafael Cuevas Molina señala que, a partir de la década de 1980, Centroamérica ha visto partir hacia Estados Unidos contingentes masivos de población, los cuales son impulsados por motivos políticos y económicos; si bien esto afecta a toda la región, el impacto es mayor

---

[88] *Diario La Extra*, "Alarmante emigración negra", 29 de agosto de 1991, 16.
[89] *Diario La Extra*, "Alarmante emigración negra", 29 de agosto de 1991, 16.
[90] Ravasio. *Black Costa Rica.*
[91] *Diario La Extra*, "Alarmante emigración negra", 29 de agosto de 1991, 16.
[92] *Diario La Extra*, "Alarmante emigración negra", 29 de agosto de 1991, 16.

en El Salvador y Guatemala. En términos culturales, Cuevas Molina subraya que las consecuencias de este desplazamiento poblacional se observan en el consumo y en el surgimiento de identidades étnicas (motivadas, entre otras cosas, por el Movimiento Zapatista de Liberación de Liberación en Chiapas) que reclaman respeto a la diversidad cultural y al plurilingüismo.[93]

Un ejemplo de las migraciones que afecta a la población afro-costarricense se observa en octubre del año 1980; *La Nación* da cuenta de esta dinámica:

> Desde los años sesenta, forzadas por los problemas sociales que tradicionalmente ha padecido la región atlántica, las madres limonenses emigraron en forma masiva hacia Nueva York. Primero se emplearon en casa, luego tuvieron acceso a fábricas y hospitales. Con desesperación, estas valientes madres costarricenses lucharon por llevarse a sus maridos y a sus hijos, pero restricciones impuestas por la Embajada de Estados Unidos, en la mayoría de los casos, frustraron estos loables intentos, quedando las familias divididas. […] De esta lamentable situación ha nacido una tradición: en el mes de julio, por medio de agencias de viaje, se contratan modernos aviones, mediante los cuales centenares de limonenses se trasladan a la ciudad de los rascacielos. Durante un mes visitan a sus familiares y conviven en una sociedad cosmopolita a donde llegan, como eco de lejanas palpitaciones, costumbres y tradiciones de culturas de los cuatro cabos del globo terráqueo.[94]

Esta práctica familiar concuerda con lo expresado en 1991 por Duncan y Portocarrero: "el negro es muy aferrado a sus costumbres y tradiciones, lo cual los obliga a mantener una comunicación constante con sus familias en Costa Rica, e incluso muchos de ellos regresan al país a pasar aquí su vejez."[95] Así, esta dinámica migratoria transnacional concuerda con lo expresado por Nina Glick (ver el enfoque teórico), de manera que las expresiones culturales afro-costarricenses deben ser vistas desde una

---

[93] Cuevas Molina. *Identidad y cultura en Centroamérica*. 16-20.
[94] *La Nación,* "El arco iris del cabello", 10 de octubre de 1980, 14C.
[95] *Diario La Extra*, "Alarmante emigración negra", 29 de agosto de 1991, 16.

óptica transnacional; esto afecta, igualmente, la práctica musical del *reggae,* como se demostrará en el capítulo 2.

La dinámica cultural transnacional se demuestra, asimismo, en el reportaje de octubre de 1980, ya que trata sobre la moda en los peinados de las mujeres de la diáspora afrodescendiente. En este caso se constata como una expresión cultural afrodescendiente se expande y apropia gracias al circuito migratorio. Es importante señalar que los marcadores culturales en esa ocasión se manifiestan en el cabello (caracterizado por sus trenzas) de la mujer negra y en el uso multicolor.

> Los limonenses se dirigen especialmente a Brooklyn, Manhattan, Bronx y Queens. Como es de esperarse son influidos por la moda del momento en los lugares que visitan. Esta vez se encontraron con las sortijas multicolores, que los países africanos habían desparramado sobre Nueva York, popularizadas por cantantes de gran popularidad, como Donna Sommer (sic), Amie Stewart y la actriz Bo Derek.
>
> De la noche a la mañana, en la mujer de la población negra de la región atlántica, que tradicionalmente ha usado peinados de innumerables trenzas y de refinado diseño, esta nueva modalidad, causó furor. Desde niñas de brazos hasta adultas; madres e hijas; dedicadas a las más diversas actividades y de diferente condición social, se entregaron con innumerables cuentecillas multicolores, en una fantástica gama de hermosos estilos y combinaciones de gran imaginación.[96]

Por otra parte, nuevamente en la década de 1990, el prejuicio hacia la región limonense y sus pobladores se observa en una encuesta del Instituto Costarricense de Turismo (ICT) publicada el 18 de enero de 1993 por *Diario La Extra*. El estudio encargado a la empresa UNIMER dio como resultado[97]:

a) La región limonense no es atractiva para los vacacionistas del Valle Central.
b) Se reconoce el potencial turístico de la zona, y se considera positiva la promoción turística de la región.

---

[96] *La Nación,* "El arco iris del cabello", 10 de octubre de 1980, 14C.
[97] *Diario La Extra*, "Pésimo concepto sobre limonenses", 18 de enero de 1993, 4.

c) Existe un desconocimiento sobre las poblaciones limonenses y sus culturas.

Los resultados del estudio de UNIMER reflejó, tal como se aprecia en el punto c), el prejuicio racial que los habitantes vallecentralinos tienen sobre los afro-limonenses. Un primer indicio de este prejuicio es el imaginario geográfico racializado, es decir, la relación directa entre Limón y los negros (obviando los demás grupos culturales de la región). Un segundo punto es la preconcepción que se tiene del negro: "el negro es definido como vago, drogadicto, agresivo y peligroso […] también se considera al negro cochino, y de costumbres 'raras', con valores distintos 'a los nuestros'".[98] Y un tercer elemento es el desconocimiento histórico y cultural de la población afrodescendiente. Esto concuerda con el estudio de María Teresa Ruiz publicado en 1988 sobre el racismo[99] y la discriminación en adolescentes, el cual muestra que existe un estereotipo sobre la persona negra como vagabunda; no obstante, esta percepción no es predominante.[100] Además, la mujer negra muestra una mayor aceptación social.

El prejuicio racial expuesto por el estudio de UNIMER generó un debate durante los meses de enero y febrero del año 1993, el cual fue publicado por el *Diario La Extra.* Reinaldo Lewis, afro-limonense y redactor del mencionado diario, fue el encargado de divulgar la encuesta de UNIMER y uno de los primeros en reaccionar a esta demostración de prejuicio racial. El malestar de Lewis se origina en el desconocimiento sobre Limón y sus pobladores, lo cual se constata en el imaginario geográfico racializado[101]:

---

[98] *Diario La Extra*, "Pésimo concepto sobre limonenses", 18 de enero de 1993, 4.
[99] Diversos trabajos abordan el racismo en Costa Rica, no obstante, ellos procuran realizar una importante conceptualización y analizar los procesos históricos, de ahí que las investigaciones cuantitativamente sean escasas. Quince Duncan. *Contra el silencio: afrodescendientes y racismo en el Caribe continental hispánico*. (San José, Costa Rica: EUNED, 2001). Lara Putnam. "La población afrocostarricenses según los datos del censo de 2000". En Costa Rica a la luz del Censo del 2000. Ed. Luis Rosero Bixby. (San José, Costa Rica: Centro Centroamericano de Población de la Universidad de Costa Rica, 2004) 375-398; Mónica Pérez Granados. *La construcción jurídica de la población afrocaribeña costarricense (1940-2014)*. (San José, Costa Rica: Editorial UCR, 2018).
[100] María Teresa Ruiz. *Racismo, algo más que discriminación*. (San José, Costa Rica: DEI, 1989), 169.
[101] Una visión de la geografía racializada se observa en: Karl H. Offen. "La geografía de la raza en la Mosquitia colonial". En *La negritud en Centroamérica, entre raza y raíces*, ed. Lowell Gudmundson y Justin Wolfe, (San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 2012), 121-170; Juliet Hooker. "La raza y el espacio de la ciudadanía: La Costa de la Mosquitia y el lugar de lo negro y lo indígena en Nicaragua". En *La negritud en Centroamérica, entre raza y raíces*, ed. Lowell Gudmundson y Justin Wolfe, (San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 2012), 325-366.

> Le echan la culpa a los limonenses por el problema de la carretera Braulio Carrillo, por los males del ferrocarril, y hasta por la presencia de culebras y mosquitos. Esto ya no es desconocimiento, sino desprecio y, sobre todo, falta de inteligencia. A nadie en su sano juicio se le puede ocurrir que la gente tenga la culpa de que llueva, de que se interrumpa el paso en una vía por un deslizamiento, o de que la naturaleza le dé vida a los animales y los insectos.[102]

Esta visión de un caribe negro "salvaje" tiene diversos orígenes.[103] Alain Musset[104] demuestra que la planificación de los asentamientos coloniales españoles descansó en una percepción heredada del pensamiento médico-filosófico griego, el cual alegaba que el clima cálido y húmedo era perjudicial para la salud. En consecuencia, la vertiente atlántica del istmo centroamericano fue considerado como un asentamiento malsano. Por una parte, durante la colonia, la población negra esclavizada se concentró en las plantaciones de cacao en Matina;[105] por otra parte, a inicios de la vida independiente, la región se describió como una zona peligrosa, inhóspita y desolada[106]; y, en una tercera instancia, se encuentra la narrativa relacionada con la construcción del ferrocarril, infraestructura que por el clima y las condiciones geográficas exigió la mano de obra negra, tal como se comprueba en lo expuesto a inicios de este capítulo.

Adicionalmente, de acuerdo con el historiador Dennis Arias, la región fue construida como una metáfora de lo monstruoso, como un espacio de selvas y soledades, insalubre y triste, y, desde la mirada comunista, plagada de una zoomorfía monstruosa representada por las empresas agroexportadoras.[107] Encima, y a pesar de los

---

[102] *Diario La Extra*, "¡Decepcionante!", 19 de enero de 1993, 2.
[103] Ronald Soto demuestra que la región caribe costarricense ha sido percibida como marginalizada y periférica, para ello realiza un recorrido por la relación estatal hacia la región 1935-1967. Ronald Soto-Quiros. "Desarrollo, etnia y marginalización: imágenes del puerto caribeño de Limón Costa Rica (1838-1967)", *Études caribéennes,* (abril 2012), consultado el 18 marzo 2021. DOI: https://doi.org/10.4000/etudescaribeennes.5715
[104] Alain Musset. "Lo sano y lo malsano en las ciudades españolas de América (siglos XVI-XVII). En *Estudios sobre historia y ambiente en América*. Comp. Bernardo García y Alba González. (México: Colegio de México, 1999), 1-22.
[105] Russell Lohse. "Cacao y esclavitud en Matina, Costa Rica, 1650-1750." En *La negritud en Centroamérica, entre raza y raíces*, ed. Lowell Gudmundson y Justin Wolfe, (San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 2012), 75-120.
[106] Henrique Cooper. *Informe sobre el camino a Matina y la costa del norte presentado al gobierno por don Enrique Cooper en el año 1838*. (San José, Costa Rica: Tipografía Nacional, 1896).
[107] Dennis Arias. "Criaturas de lo heroico y lo monstruoso. Metáforas del saber biopolítico y sus cuerpos (Costa Rica, 1900-1949)". Tesis de doctorado en Historia, Universidad Libre de Berlín, 2013; 370- 397.

esfuerzos institucionales de la segunda mitad del siglo XX por distribuir tierras y carreteras de acceso, regiones limonenses como Pococí siguieron siendo consideradas como tristes y feas: "sólo ganado y montaña".[108]

La situación anterior se corresponde con dos procesos interrelacionados: por una parte, la queja por la presencia de la montaña se corresponde con la visión productivista del desarrollo, que no reconoce los beneficios ecológicos y sociales de los bosques;[109] por otra parte, existe una percepción limonense de ser discriminados por el poder central y que se refleja en los planes de desarrollo. Sobre este último punto, Zapata y Blanco[110] señalan que la infraestructura de la región privilegia los intereses del Valle Central. Asimismo, Zeev Rosenhek[111] demuestra que el desarrollo de Limón está vinculado con una política económica denominada "desarrollo controlado" que impide la autonomía regional.

Por su parte, la reacción de los limonenses reconoce que la ciudad de Limón no presenta condiciones de infraestructura y sanitarias propicias para el desarrollo turístico,[112] y se señala al Estado como el culpable del precario desarrollo de la región, ya que los proyectos de desarrollo no ven la región como prioritaria. Este último punto es considerado por el Movimiento "Un nuevo Limón" como desarrollo desigual:

> El desigual proceso histórico que ha moldeado el país y el sentido de rapiña con que se han explotado los recursos naturales de la región del Caribe en beneficio casi exclusivo del progreso y bienestar del Gran Área Metropolitana del país; unido a la incapacidad de los gobiernos locales así como de las instituciones llamadas a impulsar el desarrollo local, para alcanzar sus objetivos y cumplir sus metas integrales; la responsabilidad

---

[108] Arias. "Progreso o tristeza.", 18.
[109] Anthony Goebel-McDermott. "*Exportando bosques, importando insustentabilidad*. Comercio forestal y transformaciones socio-ambientales en Centroamérica: una aproximación desde la historia global, siglos XVIII al XX". *Diálogos*, 23, No.1: 40.
[110] Enrique Zapata y Edgar Blanco. "La región Atlántico/Caribe de Costa Rica. Las políticas de desarrollo *desde el gobierno central y desde la región: su planteamiento inicial y los resultados finales. 1950-2009. En La conformación histórica de la región Atlántico/Caribe costarricense: (Re)interpretaciones sobre su trayectoria entre el siglo XVI y el siglo XXI.* Ed. Ronny Viales. (San José, Costa Rica: Editorial Nuevas Perspectivas, 2013), 439-474.
[111] Zev Rosenhek. "'Desarrollo controlado': la *economía política del* desarrollo en la Región Atlántica de Costa Rica". *Iberoamericana, Nordic Journal of Latin American Studies*, XXIII, No. 2, 1992: 21-46.
[112] *Diario La Extra*, "Malestar impera en Limón por encuesta", 19 de enero de 1993; 5. Y *Diario La Extra*, "'Limón ha cambiado mucho'", 20 de enero de 1993, 3.

> del Estado de no integrar las necesidades específicas de la región atlántica a sus planes globales de desarrollo, provocando con ello un modelo de desarrollo de afuera hacia adentro e impidiendo la incorporación regional a ellos.[113]

El movimiento "Un nuevo Limón" considera que el prejuicio racial se debe al pensamiento ideológico producido por: deficiencias del sistema educativo, la divulgación por los medios de comunicación de una imagen negativa de la región y el hecho de que la intelectualidad limonense no ha dado a conocer los valores de la provincia a nivel nacional.[114] Por su parte, también, se esgrimen argumentos que señalan la autopercepción "blanca"[115] de los mestizos como un elemento discriminatorio; prejuicio que es reforzado por los medios de comunicación estadounidenses: "se evidencia la tradición europeizada del costarricense blanco y del mestizo que también se considera blanco, como imagen de superioridad, y se suma a esa mala herencia histórica la ideología 'gringa' en materia de indios y negros."

Por el contrario, también, se evidencia la enunciación cultural positiva. Sonia Zúñiga Elizondo, limonense por convencimiento, declara: "el conjunto de razas y costumbres de nuestro exuberante Limón es motivo de orgullo de sus habitantes ante el mundo […]la variedad de la cocina limonense es un exquisito deleite al paladar […] la cadencia de los ritmos con que se identifica la zona son un halago al oído. En nuestro país la gente baila la música del negro caribeño"[116]. De igual forma, Daisy María Chacón Cordero, vecina de Heredia, menciona que Limón "es el 'feeling', el espíritu latente en el ritmo que llega con olor a salitre y leyenda, arrullado en el mágico oleaje, en los pliegues de sinceras sonrisas o expresiones fuertes, intensas, pero leales."[117]

De manera similar, Jorge Sancho, en un artículo titulado "Man, Limón es otra vara" y publicado en febrero de 1993, rescata el cosmopolitismo de la región, que contrasta con el centro del país y que se vincula con la imperante globalización de finales del siglo XX; ello se expresa también en la música (incluido el *reggae*), puesto

---

[113] *Diario La Extra*, "Campo pagado", 25 de enero de 1993, 11.
[114] *Diario La Extra*, "Campo pagado", 25 de enero de 1993, 11.
[115] Par aun mayor conocimiento de la construcción blanca de la identidad costarricense ver: David Díaz y Ronald Soto-Quirós. *Mestizaje, indígenas e identidad nacional en Centroamérica: de la Colonia a las Repúblicas Liberales. Cuadernos de Ciencias Sociales*, no. 143, San José, Costa Rica: FLACSO (2007).
[116] *Diario La Extra*, "Comprensión para Limón", 23 de enero de 1993, 2.
[117] *Diario La Extra*, "Limón en el corazón", 27 de enero de 1993, 2.

que en la zona convergen diversos estilos y géneros que tienen en común el carácter afrodescendiente. Sancho aclara que Limón:

> Es Costa Rica porque está dentro de su territorio; pero podría no serlo por lo cosmopolita, y la manera de ver la vida […] la alegría del negro es contagiosa, su humor fino pone a reír hasta a la famosa esfinge egipcia y su amabilidad a la hora de tratar con los demás denota una cultura propia muy rica. La conocida adoración por la música de la raza negra se refleja en las calles de la ciudad cuando se camina por ellas. No existen cien metros donde usted no escuche alguna tonada alegre, sea de rap, reggae o cualquiera de los muchos ritmos propios del afroamericano.[118]

Este debate sobre el atractivo turístico limonense y los prejuicios raciales finalizó con el anuncio del ICT sobre el inicio de una campaña promocional de la provincia. El ministro de Turismo del periodo, Luis Manuel Chacón, aseguró que los resultados, lamentables, fueron una llamada de atención para generar el cambio[119]. Una estrategia de gran importancia para el presente estudio es el cambio de término que el ICT promovió, ya que se buscó identificar a la región como "Caribe". Este desplazamiento —desde arriba— es importante, puesto que la región se adscribe a una tradición cultural transregional y se obvia el elemento negro, adaptándose al gusto turístico internacional y vallecentralino. Esta vinculación cultural tomará fuerza hacia finales del siglo XX e inicios del siglo XXI como se demostrará en el último apartado del presente capítulo.

II.III El legado africano

Para finalizar este aparatado capitular, se analizará la enunciación del legado negro y africano durante la primera mitad de la década de 1990. Con este fin, se expondrán tres publicaciones en prensa realizadas entre los años de 1993 y 1996. Gracias a estas referencias periodísticas, se identifica un desplazamiento del valor

[118] *Diario La Extra*, "Man, Limón es otra vara", 8 de febrero de 1993; portada Suplemento Juegos Limón 93, 11.
[119] *Diario La Extra,* "Preparan campaña promocional sobre Limón", 15 de febrero de 1993, 2.

cultural negro hacia lo africano; lo que representa un cambio con respecto a la década de 1980 y los primeros años de la década de 1990.

En un primer punto, la herencia cultural es reseñada por el suplemento infantil *Zurquí*, a inicios de setiembre de 1993. Aquí, se retoma, en un esfuerzo de divulgación, una expresión cultural de gran importancia para la población afrodescendiente: el cuento oral del hermano araña o Anancy.[120] De esta forma, se menciona que las narrativas orales: "constituyen un legado más de la tradición oral africana, llegaron a las islas del Caribe y de ahí a Limón, por lo cual es lógico que hayan sufrido una serie de modificaciones para ajustarlos a la nueva realidad que este pueblo vivía en nuestras latitudes; porque estas narraciones son sin duda la forma en que ellos […] trataban de explicar fenómenos naturales, situaciones del diario vivir, conducta de la gente y hasta la manera de inculcar valores morales."[121]

En una segunda instancia, las tradiciones africanas son mencionadas por la escritora y periodista Yasmín Ross el primero de setiembre de 1995. En esta ocasión se reseñaron las vestimentas, los ornamentos y las referencias culturales afro-céntricas; esto demuestra un desplazamiento de los enunciados culturales de la tradición garveísta —aunque esta siempre está presente— a lo africano: "las túnicas, las camisas y motivos africanos se hicieron presentes en una colorida jornada que sirvió para recordar algunos de los aportes más importantes de la cultura negra a Costa Rica y el mundo. Se trató de un amplio espectro que iba desde las referencias a Egipto como el origen de la civilización y el encuentro del rey Salomón con la reina de Saba."[122]

La tercera publicación es presentada, igualmente, por Yasmín Ross en un reportaje del año 1996.[123] Este escrito se publica en el marco de la celebración del Día del Negro, que convocó por medio de la Universidad de Costa Rica[124] a egiptólogos, historiadores y antropólogos estadounidenses, centroamericanos y sudafricanos con el objetivo de divulgar el legado africano, particularmente a maestros y profesores (de

---

[120] Joice Anglin Edwards. *Anancy en Limón: cuentos afro-costarricenses*. (San José, Costa Rica: Editorial UCR, 2002).
[121] *La Nación* "Cuentos tradicionales afrolimonenses", 1 de setiembre 1993, suplemento Zurquí, 3C.
[122] *La Nación* "Del rey Salomón a Limón", 1 de setiembre de 1995, 2A.
[123] *La Nación* "Todos somos africanos", 25 de agosto de 1996, Revista Dominical, 10- 12.
[124] La Universidad de Costa Rica junto con el Centro de Investigaciones Históricas de América Central realizaron esfuerzos didácticos con el fin de integrar aspectos culturales afrodescendientes en la educación secundaria. Elizabeth Fonseca, Ana María Botey. Mercedes Muñoz, Héctor Pérez y Ronny Viales. Actividades 6. Estudios Sociales. (San José, Costa Rica: Ministerio de Educación Pública, 1996).

secundaria y universitarios). Esta celebración, tal como se afirma en el reportaje, es el primer encuentro a gran escala que se produce en el marco del Día del Negro —lo cual marca el inicio de una nueva dinámica—, ya que reúne a diversas organizaciones que estudian la cultura y la herencia africana (Asociación para el estudio de las civilizaciones Clásicas Africanas, Proyecto Caribe, Organización de Africanos en las Américas).

"África es el origen de la civilización, pero no tiene memoria" escribe Ross, y por esta razón es importante elevar el conocimiento que se tiene de esta historia. El reportaje de la periodista realiza un recorrido por el "legado desconocido" del continente; con el fin de valorizar la cultura africana y defenderla de la hegemonía europea: Primero, se mencionan los preceptos filosóficos de Egipto, que posteriormente alimentaron el pensamiento griego clásico; segundo, se argumenta que el pensamiento y las invenciones tecnológicas de los afrodescendiente fueron europeizadas: "nuestra reputación como africanos o descendientes de africanos es continuamente puesta en entredicho; no corresponde rectificar todas esas ideas equivocadas y corregirlas."[125] Tercero, se defiende la influencia negra en el arte, la cultura y la lengua, desde la música jazz hasta el arte plástico cubista, y la lengua swahili; finalmente, se esgrime que según la ciencia genética la raza no existe, pero sí los prejuicios de la supremacía blanca.

Para resumir, entre los años de 1993 y 1996, se enuncia el legado o la herencia africana como una valoración de la cultura negra. Marcadores de diferencia cultural como la literatura oral, las vestimentas, el pensamiento y el arte son defendidos y presentados como elementos culturales dignos de orgullo y admiración. Esta enunciación de la diferencia cultural demuestra, por otra parte, que existe un desplazamiento de lo negro como símbolo de lucha y resistencia hacia lo africano y lo afrodescendiente como linaje cultural, el cual se insertará dentro de una narrativa multicultural que tomará fuerza hacia finales del siglo XX e inicios del siglo XXI, como se verá en el próximo apartado capitular.

Antes, se examinarán los cuadros 1. y 2., los cuales presentan el tipo de contenido y los marcadores de diferencia cultural, respectivamente. Ambos cuadros

---

[125] *La Nación* "Todos somos africanos", 25 de agosto de 1996, Revista Dominical, 11.

abarcan el mismo periodo (1979-1996), y permiten comprender, de forma general, la cultura afro-costarricense y las celebraciones del Día del Negro en prensa.

Cuadro 1.
Tipos de contenido publicados con el motivo del Día del Negro encontrados en *La Nación* en los meses de agosto y setiembre del periodo 1979-1996, de un total de 32 entradas

Fecha	Actividad	%	Análisis	%	Denuncia	%	Divulgación	%	Identidad	%	Total	%
1979									3	50	3	8,8
1980	3	30	2	50	1	33	3	27,3			9	27
1981	2	20									2	5,9
1983							1	9	1	16.6	2	5,9
1984	2	20					1	9			3	8,8
1986	1	10					2	18,2	1	16.6	4	12
1990	1	10									1	3
1991			1	25	1	33					2	5,9
1992							2	18,2			2	5,9
1993							1	9			1	3
1994			1	25							1	3
1995	1	10			1	33					2	5,9
1996							1	9	1	16.6	2	5,9
Total	10	100	4	100	3	100	11	100	6	100	34	100

Fuente: Base de datos *Día del Negro* de Sergio Isaac Hernández Parra, 2020.

El cuadro 1. demuestra que las primeras celebraciones del Día del Negro fueron las que más generaron publicaciones en prensa, en particular el año 1980. Dicho esto, se constata, igualmente, que el contenido de divulgación cultural fue el predominante con presencia en 11 publicaciones, seguido de la nota que menciona actividades. En una tercera instancia, se encuentra el contenido de identidad, el cual es de gran importancia para la enunciación de la diferencia cultural, tal como se ha comprobado en el presente capítulo.

Cuadro 2.
Marcadores de diferencia cultural publicados con el motivo del Día del Negro encontradas en La Nación en los meses de agosto y setiembre del periodo 1979-1996, de un total de 32 entradas

Fecha	Baile	%	Gastronomía	%	Música	%	Literatura	%	Oralidad	%
1979	1	14,3	1	11,1	3	42,8	1	50	1	25
1980	1	14,3	1	11,1	2	28,6	1	50	1	25
1981	2	28,6	2							
1983										
1984	1	14,3	1	11,1						
1986										
1990			1	11,1						
1991			2	22,1						
1992										
1993									1	25
1994										
1995	1	14,3	1	11,1	1	14,3				
1996	1	14,3			1	14,3			1	25
Total	7	100	9	100	7	100	2	100	4	100

Fecha	Religión	%	Carnaval	%	Indumentaria	%	Otros: arte gráfico y manual, cine, folklore, deporte, pensamiento	%	Total	%
1979	1	100	1	33					9	17,3
1980					3	75	2	13	11	21,1
1981							2	13	6	11,5
1983							2	13	2	3,8
1984			1	33			2	13	5	9,6
1986							1	6,6	1	1,9
1990							1	6,6	2	3,8
1991							1	6,6	3	5,7
1992							1	6,6	1	1,9
1993									1	1,9
1994							1	6,6	1	1,9
1995					1	25	1	6,6	5	9,6
1996			1	33			1	6,6	5	9,6
Total	1	100	3		4	100	15	100	52	100

Fuente: Base de datos *Día del Negro* de Sergio Isaac Hernández Parra, 2020.

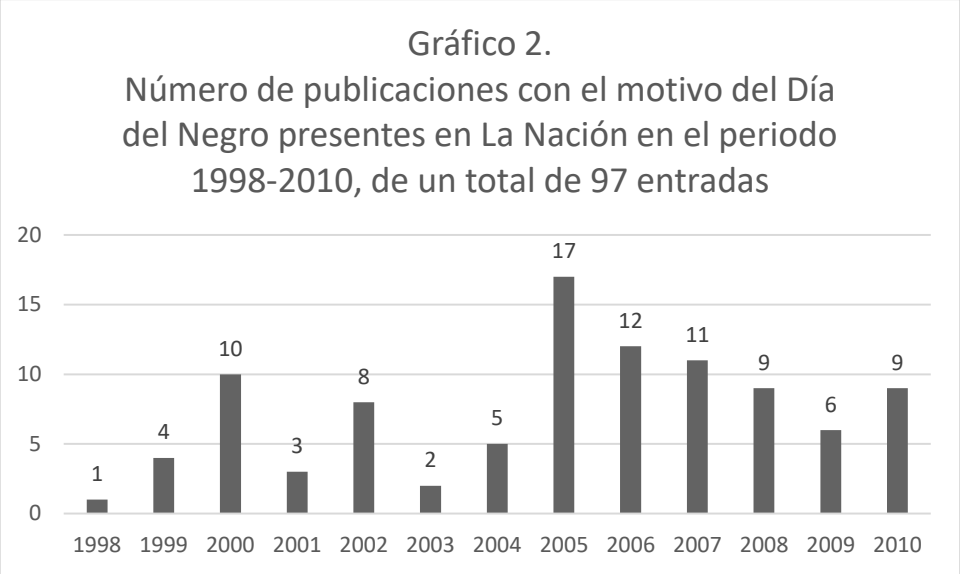
Por su parte, el cuadro 2. señala, en un primer momento, que los marcadores de diferencia cultural que entran en la categoría de otros (arte gráfico y manual, cine, folklore, deporte, pensamiento) son los de mayor frecuencia; esto no sorprende, puesto que engloba diversas prácticas culturales de importancia para la población afro-costarricense como el pensamiento y el arte gráfico y manual. Un segundo aspecto relevante que se aprecia en este cuadro es la presencia de las categorías de baile, gastronomía y música como prácticas culturales que se identifican con la población negra. Tercero, se constata que los periodos en que los marcadores de diferencia cultural tienen mayor predominancia son: los años que siguen al decreto que instaura la celebración afrodescendiente y hacia el final del periodo de estudio del presente apartado (1995-1996). Los periodos mencionados son relevantes, ya que permiten entrever que, tal como se demostrará en el apartado capitular siguiente, hacia la mitad de la década de 1990 se inicia un periodo que marca una nueva dinámica en las celebraciones del Día del Negro.

III. Multiculturalidad y proyectos culturales afrodescendientes (1998-2010)

Para concluir el capítulo, este tercer apartado explora el último periodo propuesto: 1998-2010. Esta fase se delimita por la consolidación de proyectos culturales motivados por el Día del Negro, los cuales no solo dinamizan la celebración afrocostarricense, sino que se apegan a las transformaciones culturales que se desarrollan a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI, tales como: la multiculturalidad y la transnacionalización de las expresiones culturales. El presente apartado se compone de tres secciones, las cuales abordan los aspectos que constituyen los enunciados y prácticas culturales del periodo: primero, se analiza la multiculturalidad y los enunciados de identidad afrodescendiente; segundo, se examina el surgimiento de San José como espacio de celebración y se le compara con las prácticas limonenses; tercero, se revisan las expresiones culturales con mayor presencia durante el Día del Negro, en particular la indumentaria y la música. Dentro de la música, el último aspecto por resaltar es la presencia del *reggae*.

III.I La multiculturalidad y los enunciados de identidad afrodescendiente

El año 1998 es un referente temporal en la dinamización de las celebraciones del Día del Negro, ya que, tal como se aprecia en el gráfico 2., a partir de ese año la presencia en prensa de las celebraciones crece considerablemente.



Fuente: Base de datos *Día del Negro* de Sergio Isaac Hernández Parra, 2020.

El gráfico 2, señala que, como se demostrará más adelante, el año de 1998 marca un nuevo periodo en las celebraciones del Día del Negro. Esto se demuestra al comparar el gráfico 2 con el gráfico 1, ya que se evidencia un incremento en el número de publicaciones: el gráfico 1 tuvo 32 entradas; el gráfico 2, 97. Por otra parte, se constata que el año con mayor número de publicaciones es el 2005 con 17; asimismo, se comprueba la existencia de subperiodos, ya que hacia finales de la década del 2000 el número es mayor, con una concentración en el periodo 2005-2007.

La revitalización de las celebraciones del Día del Negro es multicausal. Por una parte se debe a la propuesta de la Comisión Nacional Afrodescendiente[126]; Walter Robinson, presidente de esta organización, declara en el año 2014 que: "en 1996 este decreto [Día del Negro] se amplió, es decir, lo variamos, e involucramos a dos

[126] La Comisión Nacional Afrodescendiente fue creada en el año 2011 gracias a la Ley 8938, la cual establece que esta Comisión debe coordinar las actividades y los programas específicos para la celebración del año internacional de la Afrodescendencia (2011) y los años posteriores. Mónica Pérez Granados. *La construcción jurídica de la población afrocaribeña costarricense (1940-2014)*. (San José, Costa Rica: Editorial UCR, 2018), 32.

ministerios más en la celebración, y le metimos lo de la cultura afrocostarricense, de manera que se modificó para ampliarse como 'Día del Negro y la Cultura afrocostarricense', que es la expresión que se recoge en el 2011, ya como Ley de la República". Por otro lado, se constata que en Limón el espacio que la UNIA[127] dejó fue tomado por el Comité Cívico Cultural Étnico Negro. Esta última organización, creada en 1999, respondió a una necesidad percibida por la población limonense, ya que el decaimiento de la UNIA se reflejó en la perdida de la cultura negra de tradición garveísta; Marcel Taylor, presidenta del Comité señala que era necesario concientizar a la población sobre la necesidad de rescatar y valorizar la identidad cultural negra que se estaba perdiendo.[128]

En suma, se demuestra que hacia fines del siglo XX una nueva visión de la cultura negra y afrocostarricense estaba en marcha, la cual se consolida hacia inicios de la segunda década del siglo XXI, como se comprueba en la Ley del 2011. Además, este proceso se enmarca en las corrientes multiculturalistas de finales del siglo XX e inicio del siglo XXI, las cuales logran una modificación constitucional. Este proyecto de reforma constitucional se inició en el año de 1998 gracias a la diputada limonense Jocelyn Sawyers y fue firmado, luego de una espera de 15 años, por el presidente Luis Guillermo Solís Rivera (Partido Acción Ciudadana) el día 24 de agosto del año 2015.

La reforma constitucional, tal como lo demuestra Marianela Muñoz[129], fue un esfuerzo de las mujeres afrocostarricenses, quienes desde las curules legislativas y las organizaciones civiles lucharon por una propuesta constitucional acorde con la justicia social y los derechos humanos. No obstante, la investigadora afirma que, debido al anquilosado eurocentrismo 'blanco', que fue incapaz de comprender la magnitud del proyecto, la reforma aprobada que indica que "Costa Rica es una República democrática, libre, independiente, multiétnica y pluricultural" [130] obvió la propuesta que incluía las demandas históricas de reconocimiento.[131] Por consiguiente, se trata de una

---

[127] Reina Rosario señala que la UNIA experimentó un desgaste debido a la ausencia de un relevo generacional y a una pérdida de liderazgo por parte de sus dirigentes. Rosario. *Identidades de la población de origen jamaiquino,* 347-354.
[128] Ibid., 353.
[129] Marianela Muñoz. "Mujeres afrocostarricenses y multiculturalismo tardío: reforma de la constitución de la República (blanca) de Costa Rica", *América Latina Hoy* 77 (2017): 67-92.
[130] Presidencia de la República, comunicado. https://www.presidencia.go.cr/comunicados/2015/08/costa-rica-se-declara-multietnica-y-pluricultura/
[131] Existen distinciones entre multiculturalismo, pluriculturalismo e interculturalismo. Según Jorge Ramírez Caro, el pluriculturalismo es el reconocimiento de la diversidad cultural; el multiculturalismo

reforma a la medida. Este proceso constitucional es de interés, no solo por ser liderado por mujeres afrodescendientes, sino porque evidencia el tipo de multiculturalismo promulgado por la comunidad afrodescendiente y aquel promovido por los sectores dominantes.

Una muestra temprana de la visión multicultural dominante se evidencia en el artículo de opinión que el expresidente Oscar Arias Sánchez (1986-1990) publicó en *La Nación* en diciembre de 1994.[132] En esa ocasión, Arias presuponía que la caída del bloque soviético crearía un ambiente social de paz y prosperidad global; sin embargo, el exmandatario percibe una violencia y discriminación creciente. Sin referirse directamente a otros eventos coyunturales de importancia cultural y geopolítica como la crisis en los Balcanes o el levantamiento del Ejercito Zapatista de Liberación Nacional a inicios del año 1994, el Nobel de la paz critica la educación discriminatoria en California, pero no la relaciona con los disturbios generados por el acto de violencia policial en contra de Rodney King en marzo de 1991.

Arias reflexiona sobre los problemas de lo que posteriormente se denominaría política identitaria, es decir, las demandas sociales, políticas y culturales de base identitaria y la reacción en contra de estas. Con todo, Arias concluye su artículo con una apelación a la excepcionalidad democrática costarricense:

> Costa Rica no sería la misma sin los aportes recibidos, a lo largo de su historia, de las inmigraciones alemana, china, cubana, española, italiana, jamaiquina, judía, libanesa, nicaragüense, siria y tantas otras que han enriquecido nuestra nacionalidad. Esos aportes en la base de la tolerancia y la democracia costarricenses (sic)...Costa Rica es grande porque ha sabido conservar siempre sus tradiciones de convivencia.[133]

Oscar Arias introduce el multiculturalismo como parte de la esencia pacífica costarricense, a pesar del racismo, la discriminación y la exclusión que han sufrido sectores étnicos en el país y que se han demostrado en este capítulo para el caso

---

refiere a la convivencia de diversas culturas en un mismo territorio; e, interculturalismo a la relación entre las culturas. Jorge Ramírez Caro. *El racismo entra y sale de la escuela*. (Heredia, Costa Rica: EUNA, 2018), 42-43.

[132] *La Nación*."La diversidad cultural nos enriquecer", 21 diciembre de 1994, 15A.

[133] *La Nación*."La diversidad cultural nos enriquecer", 21 diciembre de 1994, 15A.

afrodescendiente. En todo caso, el discurso del expresidente, tal y como lo señala la investigación del Centro de Investigación en Cultura y Desarrollo de la Universidad Estatal a Distancia para el caso de la cedulación indígena, se enmarca en el contexto de los Acuerdo de Paz en Centroamérica y la imagen de la democracia costarricense centenaria.

Las palabras de Oscar Arias, de igual forma, permiten establecer una temporalidad sobre el surgimiento de las inquietudes multiculturalistas. A finales de la década de 1980 e inicios de la década de 1990 surge un clima de debate cultural propiciado por el *Quinto Centenario* del descubrimiento de América. El historiador Rodrigo Quesada Monge en enero de 1992 publica un artículo en la *Revista de Historia,* en donde plantea que Costa Rica ha invisibilizado la diversidad cultural:

> Porque en Costa Rica, otra vez, reflexionar sobre la 'indianidad' o la 'negritud' es una rareza 'snob' para la gran mayoría. Es decir, el indio y el negro sólo existen para aquel individuo raro que tiene intereses fuera de lo común. Y lo común es que el indio y el negro sólo existen cada cierto tiempo: nos daremos cuenta de que también en Costa Rica hay indios hasta que celebremos, tal vez, el Sexto Centenario del Descubrimiento de América; y nos damos cuenta de que también tenemos negros, cada vez que hay levantamientos en el Atlántico costarricense.[134]

Quesada también critica la ausencia de cedulación a la población indígena, lo que demuestra, en palabras del historiador, que para la "civilización" los indios no son personas, sino un símbolo del pasado.[135] Lo señalado por Quesada se enmarca en el proyecto de cedulación de las personas ngäbe, que incluía una lucha por los derechos ciudadanos. Ese proyecto fue promovido por el pueblo ngäbe, que por su condición transfronteriza no recibían el derecho a la ciudadanía.

Ahora bien, el apoyo político a ese proyecto fue dado por el adalid del neoliberalismo costarricense Miguel Ángel Rodríguez[136] en su condición de diputado (1990-1994). Rodríguez, sin embargo, solo atendió a ese pedido de las poblaciones

---

[134] Rodrigo Quesada Monge. "Quinto Centenario y Ciencias Sociales". *Revista de Historia*, No. 25: 222.
[135] Quesada Monge. "Quinto Centenario y Ciencias Sociales, 222.
[136] Díaz. *Chicago Boys del trópico:* 118-120.

indígenas, ya que ellos demandaban mayor autonomía en la organización social de sus comunidades y un fortalecimiento de su cultura y lengua. En consecuencia, la cedulación no facilitó el reclamo a la autonomía de las poblaciones indígenas. No obstante, impulsó la imagen política de Rodríguez, puesto que fue visto como un defensor de los derechos humanos, lo que fortalecía, a su vez, la imagen democrática del país.[137]

Otro aspecto contextual en pro del multiculturalismo fue la aprobación del Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo (OIT). Este Convenio fue desarrollado en 1989 y busca superar el convenio de 1957. Ahora, se pretende que los pueblos indígenas y tribales asuman una mayor autonomía en términos de control institucional propio, forma de vida y desarrollo económico.[138] Además, este Convenio cimienta las bases del multiculturalismo, puesto que establece que ningún Estado o grupo social puede negar la identidad de un pueblo,[139] con esto se pretende frenar las políticas de asimilación. El Convenio 169 fue ratificado por Costa Rica en noviembre de 1992 y en vigencia desde diciembre de ese mismo año.[140] De esa forma, el país se compromete a fortalecer las identidades culturales.

Una última característica del multiculturalismo en este periodo es que se vislumbra como la nueva etapa histórica después de la Guerra Fría en donde caen los dos bloques antiguos, cuando, bajo la égida del triunfo capitalista, el multiculturalismo engloba el universo de las identidades culturales. Sin embargo, Oscar Arias advierte que se debe realizar una labor educativa para fortalecer la memoria y evitar que el siglo XXI sea "otro siglo de opresión, hambre y de masacres". Arias, entonces, acerca la memoria a la diversidad cultural. Por su parte, para Rodrigo Quesada el *Quinto Centenario* se desarrolla con la caída del *Socialismo real* como telón de fondo;[141] de esa forma, el multiculturalismo invita a la burguesía a reflexionar sobre sus condiciones históricas y sobre el "viejo concepto de 'progreso' capitalista". Estas dos posiciones invitan a una

---

[137] Xinia Zúñiga Muñoz. *La lucha por la cedulación del pueblo Ngäbe en Costa Rica: alcances y significados político-culturales en la década del noventa*. (San José, Costa Rica: CICDE-UNED, 2014), 318-319.
[138] OIT. *Convenio No. 169 sobre pueblos indígenas y tribales en países independientes*. (Lima, Perú: Oficina Regional para América Latina y el Caribe. 2005), 8.
[139] Oit, 9.
[140] http://www.pgrweb.go.cr/scij/Busqueda/Normativa/Normas/nrm_norma.aspx?param1=NRM&nValor1=1&nValor2=53168&nValor3=57889&strTipM=FN
[141] Quesada Monge. "Quinto Centenario y Ciencias Sociales, 225.

lectura pormenorizada de los discursos (que escapa de los objetivos de esta investigación) sobre la percepción del multiculturalismo como etapa histórica.

Hacia finales de la década de 1990, se evidencia un multiculturalismo dominante en el artículo de opinión de Amalia Chaverri (directora del Museo de Arte Costarricense —1998-2002— y viceministra de Cultura —2002-2006—) en agosto de 1998. La autora enmarca la multiculturalidad en el proceso globalizador que, gracias a la migración y a las comunicaciones transnacionales, permite el contacto entre diferentes grupos culturales. La articulista reflexiona y se cuestiona el papel de la identidad en la dicotomía local/global:

> Muchos, a la defensiva, creen que repensar la identidad es una profanación; otros asumen el desafío, tratando de 'desatanizar' esta arista de la globalización y plantean que repensar la noción [de] la identidad, si se asume con actitud crítica, puede atraer beneficios, generar posiciones creadoras, propiciar aperturas al intercambio, ampliar la oferta cultural y rentabilizar las constantes fuentes de información.[142]

Como se demuestra en ese pasaje, la visión que se tiene a finales del siglo XX de la multiculturalidad es de características mercantiles y globalizantes, lo que contrasta con la visión de los grupos afrodescendientes que defienden un multiculturalismo apegado a la justicia social y los derechos humanos.

Lo anterior permite identificar tres concepciones de lo multicultural que circulan en las políticas culturales a finales del siglo XX: la convivencia pacífica entre culturas (Oscar Arias); justicia social y derechos humanos (propuesta afrodescendiente); y una visión global que busca mercantilizar la diferencia cultural. Esta última es representada por la viceministra de Cultura Amelia Chaverri.

Desde lo teórico, el término multiculturalismo es amplio y genérico, ya que engloba diversas perspectivas. Investigadores como Jesús Martín Barbero y Ana María Gautier Ochoa plantean que hay dos posibilidades multiculturales: una densa, que

---

[142] *La Nación*, "Identidad y multiculturalidad", 7 de agosto de 1998, 15A.

articula los conflictos culturales hacia demandas políticas; y otra que obvia las causas de la desigualdad a través de una narrativa de diversidad.[143]

Por su parte, Rodolfo Stavenhagen considera que la multiculturalidad es una realidad social y cultural que puede dirigirse hacia proyectos de nación, en tanto reordena relaciones políticas que pueden institucionalizarse mediante normativas políticas y jurídicas, así como en programas y proyectos educativos y culturales. Además, Stavenhagen señala que la multiculturalidad es una lucha de resistencia contra las políticas asimilacionistas; por último, señala que es, igualmente, una forma de integrarse a la globalización, y por consiguiente, tal como lo propone Néstor García Canclini, es una manera de participar en la acumulación multicultural del capital.[144] Este último punto lo comparte Charles Hale, quien expone que las políticas culturales del neoliberalismo se adecúan al mercado global y organizan una gobernanza que reproduce, en nombre de la diversidad, las jerarquías étnico raciales.[145] En suma, el multiculturalismo puede ser visto como una economía política del neoliberalismo, la cual acumula capital gracias a la diversidad cultural.

De acuerdo con la visión institucional de Stavenhagen, Costa Rica, a pesar de entrar de forma tardía al multiculturalismo oficial,[146] ha propuesto leyes y proyectos culturales que reconocen la diversidad cultural[147] y le acercan al multiculturalismo: 1) octubre de 1980, instauración del Día del Negro; 2) setiembre de 1994, se reconfigura el Día de la Raza en el Día de las Culturas, en donde se acepta el carácter multiétnico del país; 3) Ley de 1997 que prohíbe la discriminación en los programas educativos y los medios de comunicación; 4) año 2000, Ley de la diversidad étnica y lingüística; 5) 2005, se decreta la creación de la Comisión Nacional de Estudios Afrocostarricenses; 6) 2011, Ley que declara el 31 de agosto como Día de la persona negra y la cultura

---

[143] Jesús Martín Barbero y Ana María Ochoa. "Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular", en *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. (Buenos Aires: CLACSO, 2001), 113.
[144] Rodolfo Stavenhagen. *Los pueblos originarios: el debate necesario*. (Buenos Aires: CLACSO, 2010), 85-86.
[145] Charles Hale. "Does multiculturalism menace? Governance, cultural rights and the politics of identity in Guatemala", Journal of Latin American Studies 34, No. 3 (2002): 485-524.
[146] Desde la década de 1990, diversos países en Latinoamérica crearon reformas constitucionales para incluir cláusulas que reconocen las minorías étnicas. Ver: Peter Wade. "Etnicidad, multiculturalismo y políticas sociales en Latinoamérica: poblaciones afrolatinas (e indígenas)", *Tabula Rasa*, No.4 (2006): 59-81.
[147] Pérez Granados. *La construcción jurídica de la población afrocaribeña,* 27-35.

afrocostarricense; 7) agosto 2014, se decreta que la Puebla de los Pardos es un asiento histórico de los afrodescendientes; 8) 2019, se establece, como consta en el expediente legislativo 20935,[148] agosto como el mes histórico de la afrodescendencia.

Por su parte, el multiculturalismo promovido por los afrodescendientes refleja la impronta de la globalización y la transnacionalización de las prácticas culturales. Marianela Muñoz corrobora la integración a la globalización gracias a la participación en la conferencia de Durban (Sudáfrica) en el año 2001.[149] Con la meta de participar en esta conferencia, una delegación gubernamental encabezada por la afrodescendiente y –en ese momento- vicecanciller Elayne White fue enviada con el objetivo de proponer y discutir una política en contra del racismo, la discriminación, la xenofobia y la intolerancia. Este aspecto formó uno de los ejes del tercer Festival Flores de la Diáspora que se realizó en el 2001 para celebrar el Día del Negro.[150]

Un resultado importante de la conferencia de Durban y sus eventos preparatorios fue la universalización del término afrodescendiente; esto da cuenta de la aceptación de una identidad global autoasignada.[151] El término 'afrodescendiente' no es nuevo dentro de la comunidad negra en Costa Rica, como se ha expuesto en el presente trabajo, ya que fue enarbolado por los jóvenes de AFROTSCO en la década de 1970. No obstante, en ese momento preciso (1996), el término fue propuesto por la brasileña Sueli Carneiro luego de un taller sobre etnicidad e identidad realizado en Río de Janeiro.[152] Esta identidad global de la diáspora africana tomó relevancia, específicamente, en el año 2000 en Santiago de Chile, previo a la cumbre sudafricana; ahora la afrodescendencia es vista como el estandarte que reivindica la herencia africana y representa la lucha de resistencia cultural y política de las comunidades negras en América y el Caribe. Esta denominación, institucionalmente, es relevante ya que permite identificar a los afrodescendientes en los censos. Esto se aplicó en Costa Rica en el censo del año 2011.[153]

---

[148] Asamblea Legislativa. *Expediente legislativo* 20935, 2019.
[149] Muñoz. "Mujeres afrocostarricenses y multiculturalismo tardío", 76-77.
[150] *La Nación,* "Espíritu Negro", 30 de agosto del 2001, 4-5.
[151] Rosario. *Identidades de la población de origen jamaiquino,* 386.
[152] Pérez Granados. *La construcción jurídica de la población afrocaribeña,* 172.
[153] Ibid., 174.

Al respecto, el activista y defensor de los derechos afrocostarricenses, Carlos Minott, señala que: "el uso del término afrodescendiente es fundamental, debido a que representa una bandera de lucha en la defensa de los derechos de un pueblo que se ha tratado de invisibilizar por la existencia de un racismo estructural y que permite agrupar a miles de seres humanos que se consideran como descendientes de africano y africana".[154] Por su parte, Quince Duncan acepta el término por su universalidad y su validez como identidad global: "ser afrodescendiente, es ser parte de un pueblo con los derechos que nos asisten como pueblo, es ser parte de una consciencia negra universal, de una cultura y una forma de ver el mundo… que nos caracteriza más allá de que estemos en Costa Rica, Puerto Rico o Francia."[155] No obstante, hay quienes no aceptan esta identidad; Marcel Taylor, exdiputada y presidenta del Comité Étnico Cívico Negro, expresa: "con ese nuevo término se quiere esconder nuestra identidad de comunidad negra, yo no uso ese término. Yo soy orgullosamente negra."[156]

Con todo, la aceptación del término afrodescendiente es mayoría, puesto que, tal como lo muestra el análisis de Reina Rosario con base en su trabajo de campo, representa un 77%, contra un 16% que se identifica como negra, y un 7% que no aprueba ni rechaza las anteriores.[157] Ahora bien, aquellos que asumen la identidad negra, principalmente jóvenes que crecieron en el Valle Central, lo hacen de manera activa. Por último, existe un factor educativo en la auto adscripción identitaria. No obstante, el análisis de la investigadora Rosario no permite inferir si son las personas con mayor nivel educativo quienes se identifican con el termino afro, de ser así se podría deducir que, en este proceso identitario, la clase juega un papel importante: la identidad negra, encima de la actitud militante, responde a una exclusión cultural y socioeconómica. En suma, lo demostrado anteriormente evidencia que la afrodescendencia es una figura semántica propia del multiculturalismo y la economía política de la globalización.

El análisis mostrado hasta ahora permite establecer que, durante la segunda mitad de la década de 1990, y, particularmente, después del año de 1998, la comunidad afrodescendiente atraviesa un proceso de intenso activismo y redefinición identitaria, lo

---

[154] Pérez Granados. *La construcción jurídica de la población afrocaribeña,* 175.
[155] Ibid., 176.
[156] Rosario. *Identidades de la población de origen jamaiquino,* 388.
[157] Ibid., 393.

cual es patente en las celebraciones del Día del Negro. Es de particular interés para la presente investigación determinar cómo estos procesos se plasman en las actividades vinculadas al 31 de agosto y como la enunciación de la diferencia cultural se realiza desde un discurso de multiculturalidad, lo cual se evidencia a continuación.

El 3 de agosto del año 2000, el pueblo limonense se congregó en el edificio de la Black Star Line con el fin de presenciar el estreno del documental "El barco prometido"[158]. Esta producción cinematográfica, dirigida por Luciano Capelli y escrita por Yasmín Ross, retoma la figura mítica de Marcus Garvey y los periplos de su compañía naviera. En este caso, el multiculturalismo se plasma en el cine; y, es que, tal como lo menciona María Lourdes Cortés, el cine documental costarricense y centroamericano realiza un giro en cuanto a sus temáticas durante las últimas décadas; el tema de 'la gran revolución' deja espacio a la incorporación a nuevas luchas y nuevos actores como los movimientos feministas, ambientalistas, indígenas y negros.[159] De ahí que la cultura afrodescendiente sea capturada por el lente con el cambio de siglo, pues, en el año 1999 se produjo el film "El trovador de Cahuita" que expone al calypsonian Walter Ferguson, y en el 2000 se produjo este documental sobre Garvey. Esto da cuenta de una introducción de las temáticas multiculturales y afrodescendientes en la producción cultural audiovisual.

Una muestra de lo afrodescendiente, en términos de riqueza y diversidad cultural, se corrobora el 31 de agosto del año 2001. *La Nación* divulgó los resultados de un estudio genético realizado por la Universidad de Costa Rica que evidencia que entre un 13 y 15 por ciento de los genes del país provienen de África (Congo, Angola, Nigeria, Benín y Ghana)[160]. Según este artículo, el aporte africano no es solo genético, sino que tiene una impronta cultural importante, lo que refleja la construcción multicultural de lo costarricense. El músico, Manuel Monestel, menciona que la música *chiqui-chiqui* popularizada en Costa Rica en la década de 1980 tomó del calypso su estructura y sentimiento.[161] Por su parte, la bailarina Shoreé Hadden agrega que: "todos

[158] *La Nación,* "El pasado atracó", 4 de agosto del 2000, 16 Viva.
[159] María Lourdes Cortés. *La pantalla rota*. (México: Taurus, 2005), 401.
[160] *La Nación,* "El negro en todos", 31 de agosto del 2001, portada Viva – 2 Viva.
[161] *La Nación,* "El negro en todos", 31 de agosto del 2001, portada Viva – 2 Viva.

los ticos somos iguales y nacimos para ser felices. A los negros y los blancos solo nos diferencia el color de la piel, ya que al final de cuentas todos somos costarricenses."[162]

La diversidad cultural es uno de los aspectos que el Festival Flores de la Diáspora busca promover en las celebraciones del Día del Negro. A raíz de la edición del año 2002, la coordinadora del festival, Carol Britton, afirma que la diversidad, en el marco del Día del Negro, significa el reconocimiento del aporte afrodescendiente a la Costa Rica actual; asimismo, agrega que el objetivo del festival es "rescatar y promover los valores de la cultura afrocostarricense y caribeña, pero también estimular el dialogo intercultural, es decir entre distintas etnias"[163]. Es de interés resaltar que el proceso cultural no se da desde la integración, sino desde el diálogo intercultural.

Ese mismo año, la escritora Ana Cristina Rossi, publica en *La Nación* un artículo conmemoratorio del 80 aniversario del Liberty Hall de Limón[164]. La autora de *Limón Blues* y *Limón Reggae,* aprovecha la ocasión para evidenciar el desarrollo cultural —silenciado por la cultura oficial— de la ciudad de Limón y preguntarse ¿por qué la historia de Limón no forma parte del corpus oficial? Esta interrogante sigue sin respuesta, a pesar de que la situación identitaria negra y afrodescendiente y su relación con la cultura dominante es diferente. Por otro lado, Rossi señala, de manera acertada, que la historia reciente de la cultura afrolimonense está dirigida por su riqueza identitaria y por la agresión que sufre desde la cultura dominante. La reflexión de la escritora permite inferir que, en términos de diferencia cultural, los marcadores identitarios limonenses (el inglés, el origen jamaicano y herencia africana), a pesar del discurso de diversidad, se insertan en esta dialéctica de riqueza y agresión. En este caso, la multiculturalidad es vista como la economía política del neoliberalismo que reproduce las jerarquías étnicas y culturales y que se apega a lo expuesto por Charles Hale y que fue mencionado anteriormente.

La multiculturalidad se confirma, igualmente, en la edición del año 2006 del Festival Flores de la Diáspora. En esta ocasión, la inauguración de las celebraciones, realizada el 31 de agosto en la Plazoleta de La Soledad en San José, tuvo como título "Costa Rica, un país pluricultural y multiétnico", ya que el festival busca reflejar la

---

[162] *La Nación,* "El negro en todos", 31 de agosto del 2001, portada Viva – 2 Viva.
[163] *La Nación,* "Diversos olores, sabores, sonidos"; 18 de agosto del 2002, 3 Áncora.
[164] *La Nación,* "Los 80 años del Blacks", 30 de agosto del 2002, 17A.

diversidad cultural costarricense. Con este motivo en mente, la directora de Flores de la Diáspora, Carol Britton, declara que: "en vez de crear guetos y separaciones y hablar solo de negros, he querido fomentar el concepto de integración que nos caracteriza e intentar que este festival sea una influencia positiva para dar a conocer más nuestra cultura".[165] Un punto de vista diferente al de Rossi, pero el proyecto de Britton es de mayor calado.

Esta visión multicultural se constata, nuevamente, en la exposición "Desde el principio fue la mezcla" presentada en la novena edición del Festival Flores de la Diáspora (2007). La obra recoge tres expresiones culturales de tres autores: Shirley Campbell, poesía; Rodolfo Meoño, prosa; y, Garret Britton, fotografía. Estos autores reflexionan sobre la mezcla cultural desde una visión que se aleja de la cultura homogénea dominante, por el contrario, consideran la mezcla como un mosaico donde cada cultura realiza aportes sin perder sus características. La poeta Campbell expone que "todos nosotros somo producto de esa mezcla, solo que en nuestro caso se evidencia más la influencia africana."[166] Lo que demuestra que la visión integradora no es absoluta.

Un último aspecto de la expresión de la multiculturalidad que acompaña a las celebraciones del Día del Negro se aprecia en el año 2010 con la fiesta del Día del Artista Nacional (el decreto de Ley 8014 del año 1999 establece el 20 de agosto como fecha celebratoria). Este año la multiculturalidad se expresa en términos de patrimonio, ya que se dedicó esta fecha para fomentar el patrimonio afrocostarricense, en particular el Calypso limonense. El departamento del ministerio de Cultura, Dirección de Cultura, señala que "esta fiesta forma parte de la política del Ministerio, de fomentar y fortalecer los aportes culturales de las etnias que conforman nuestra sociedad"[167]. Cabe destacar que este ministerio da cuenta de la formación multicultural y pluriétnica de la sociedad costarricense, ahora expresada dentro del discurso de patrimonio el cual se amplía para cubrir las expresiones afrocostarricenses.

Esa constatación debe acompañarse de una investigación de mayor alcance; empero, ello supera los objetivos de este capítulo. Sin embargo, se menciona que desde

---

[165] *La Nación,* "Afro. Un día para celebrar", 31 de agosto del 2006, Portada Viva- 2 Viva.
[166] *La Nación,* "Arte y poesía revelan riqueza de la cultura afrocostarricense", 21 de agosto del 2007, 20A.
[167] *La Nación*, "Hoy está de fiesta el artista nacional", 22 de agosto del 2010, 8 Viva.

el año 2006[168] Costa Rica implementa la *Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial* de la UNESCO del año 2003. En consecuencia, el Estado se compromete en proteger y promover, en el caso del calypso, un arte de espectáculo vinculado con una identidad cultural. Ahora bien, las declaraciones del ministerio de Cultura no dejan claro si se fortalecerá, desde la óptica del patrimonio, las poblaciones étnicas o solo los aportes culturales de esas poblaciones. En conclusión, se reitera que esta arista del discurso y las políticas del patrimonio merecen una investigación en sus propios términos.

III.II Los espacios de celebración

Las celebraciones del Día del Negro en este periodo se caracterizan por la apertura de nuevos espacios, principalmente, en San José, y la renovación de las celebraciones en Limón. Para analizar este aspecto, se examinará: en primer lugar, los espacios josefinos que participan de las celebraciones; en segundo término, la promoción turística; y en un tercer momento, la dinámica limonense.

Las instituciones estatales formaron parte de esta celebración capitalina, en el año 1998 la Asamblea Legislativa celebró la primera semana cultural afrocostarricense, en la cual se conmemoró al primer diputado negro: Alex Curling.[169] Esta semana tuvo una segunda edición en 1999, cuando se sumó el Tribunal Supremo de Elecciones, quien presentó una exhibición de pinturas de artistas limonenses.[170] A su vez, el 22 de agosto del año 2001, el Centro Nacional de Cultura (CENAC) acogió el Encuentro con la Cultura Negra, que formó parte del Festival de Cultura Negra organizado por el Comité Cívico Cultural Étnico Negro.[171]

En agosto del 2002, las festividades del Día del Negro recibieron el apoyo del ministerio de Cultura, el cual buscaba expandir el impacto de estos homenajes en

---

[168] UNESCO. *Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmateri*al. París. 2003.
[169] *La Nación,* "Un espacio para reflexionar", 1 de setiembre de 1998; 2A. Alex Curling fue el primer diputado afrodescendiente (1953-1958). Además, fue el impulsor de lo que se denomina Ley Curling, que establece que toda persona nacida en Costa Rica de padres jamaicanos es ciudadana costarricense. Carmen Hutchinson Miller. *The province and port of Limon. Metaphors for afro-costa rican black identity*. (Heredia, Costa Rica: EUNA, 2015), 151.
[170] *La Nación,* "Negros festejaron su día", 1 de setiembre de 1999, 2A.
[171] *La Nación,* "Fiesta con sabor a caribe" 23 de agosto del 2001, 14A.

comunidades más allá de Limón. Amalia Chaverri, viceministra de Cultura, declaró: "en otras partes del país hay afrocostarricenses, pienso que lo importante es enriquecerlos en su espacio y que ellos transmitan este esfuerzo en sus comunidades".[172] En agosto de ese mismo año, el Museo Nacional organizó la exposición pictórica "Divas afrolatinas" de Ana Cecilia Woodbridge, cuyo tema fue la mujer negra.[173] Seguido de una muestra fotográfica sobre la historia del banano y los afroantillanos. El museo fue, asimismo, escenario de actividades en el año 2003, en donde se rindió homenaje a la poeta afrocostarricense Eulalia Bernard.[174] Y, en el año 2004, el museo festejó con una muestra gastronómica.[175]

Las festividades en San José continuaron en el año 2005 con conciertos en el Parque Central y homenajes a periodistas afrolimonenses en el Teatro Eugene O´Neil.[176] En el año 2006, localidades como Alajuela (Museo Juan Santamaría), Cartago y Heredia (Universidad Nacional) se suman a las actividades. Uno de los promotores de estas celebraciones es el *Festival Afrocultural Limón Roots*, una celebración que nació en Limón pero que buscó llegar a todo el país; Ramiro Crawford, coordinador del festival declaró: "nuestra idea es promover la conciencia entre la población costarricense del aporte que ha dado la población negra en las diferentes esferas a la conformación de la sociedad".[177]

Nuevos espacios josefinos fueron escenario de los festejos afrocostarricenses en el año 2007, puesto que El Museo de los Niños y el Centro Cultural Español (El Farolito) exhibieron exposiciones pictóricas, y el Teatro Nacional presentó actos musicales.[178] Por otro lado, el Festival Flores de la Diáspora, en agosto del 2009, presentó actividades musicales y deportivas en San José y Heredia; la productora del festival, Carol Britton, mencionó sobre el crecimiento de las celebraciones lo siguiente: "me parece fundamental que otros grupos quieran desde su visión exponer su cultura. En nuestro caso, nosotros tratamos el sector educativo desde la primaria a la universidad. Nuestro interés es que el festejo sea motivo para conocer de una forma más

---

[172] *La Nación,* "A saborear el Caribe", 16 de agosto del 2002, 2 Viva.
[173] *La Nación,* "Entre divas negras", 16 de agosto del 2002, 4Viva.
[174] *La Nación,* "Diáspora en el Museo", 21 de agosto del 2003, 11 Viva.
[175] *La Nación,* "Negros placeres", 27 de agosto del 2004, 5 Tiempo Libre.
[176] *La Nación,* "Sabooor", 26 de agosto del 2006, 6 Viva.
[177] *La Nación,* "Festival Limón Roots: 'fiesta de negro'", 25 de agosto del 2006, 5 Tiempo Libre.
[178] *La Nación,* "La negritud se tomará Tiquicia con su Festival", 6 de agosto del 2007, 8 Viva.

íntima de conocer (sic) nuestra cultura"[179]. Finalmente, la Casa del Cuño (Antigua Aduana) fue la sede de la despedida del Festival Flores de la Diáspora del año 2010 en donde se realizaron actos musicales, poéticos y de *performance*.[180]

Un aspecto que se introduce en la dinámica de las celebraciones del Día del Negro es la promoción turística de Limón. El fomento al turismo no es un esfuerzo nuevo, ya que, como se vio en el apartado capitular anterior, se remonta a inicios de la década de 1990[181], no obstante, a finales del siglo XX e inicios del XXI, el esfuerzo se suma a la renovada actividad festiva afrodescendiente. El interés se origina en una encuesta de 1999 sobre visitación turística, donde se menciona que, en temporada alta, el 27,5 de los turistas se dirigen a Limón.[182]

"El Caribe te llama, vívelo hoy" es un esfuerzo interinstitucional del Instituto Costarricense de Turismo (ICT), la Junta de Administración Portuaria y de Desarrollo de la Vertiente Atlántica (JAPDEVA) y la municipalidad de Limón que busca fomentar el interés de la población por la provincia de Limón, y, según Juan Ramón Rivera, presidente ejecutivo de JAPDEVA, se pretende revertir la —recurrente— imagen desprestigiada "por el daño que le han causado a Limón las noticias sobre violencia, huelgas y paros".[183] Por su parte la municipalidad reordenó las ventas ambulantes y organizó un plan de limpieza y recolección de basura.

El 19 de agosto del año 2000, Armando Mayorga, columnista de *La Nación*, señala el atractivo gastronómico del turismo limonense. Mayorga realiza un recorrido por los platillos y los lugares de Limón: "¡rice and beans con pollo! Si no lo ha probado, cuando vaya a Limón pregunte dónde se come el mejor. Lo hay muy bueno en el Black Star Line, en el Springfield o donde muchas 'misses' que tienen su negocito en la casa."[184] Por su parte, el 30 de agosto del 2000, el, igualmente, columnista de *La Nación,* Juan Fernando Cordero, da cuenta de los marcadores de diferencia cultural al

---

[179] *La Nación,* "Costa Rica celebra el legado afro", 25 de agosto del 2009, 4-5 Viva.
[180] *La Nación,* "Las flores de despiden", 3 de setiembre del 2010, 12 Viva.
[181] El turismo en las regiones bananeras del Caribe fue estimulado por la UFCO en los años de 1880-1940 como un medio de atracción de vacacionistas, pero también como un medio de atracción de empleados, de ahí que se construyera el encalve como una ciudad bananera ideal. Luis Conejo. "Una historia de la conquista de la selva: aproximación a las representaciones sociales de la naturaleza por la United Fuit Company en la División Golfito (1938-1962). (Tesis de Maestría en Historia, Universidad de Costa Rica, 2015), 197-201.
[182] *La Nación,* "Limón relanza su sabor", 19 de agosto del 2000, 8A.
[183] *La Nación,* "Limón relanza su sabor", 19 de agosto del 2000, 8A.
[184] *La Nación,* "Rice and beans…", 19 de agosto del 2000, 13A.

mencionar los atractivos ritmos de calipso y el sabor del rice and beans como motivos de visitación turística. Para Cordero el esfuerzo de promoción limonense: "es meritorio y oportuno porque llama la atención sobre lo mucho que tiene que ofrecer el Caribe costarricense, principalmente en la región costera, tanto en belleza natural como en riqueza de costumbres. Y viene a contrarrestar bastantes falsas percepciones que existen acerca de ese territorio, derivadas de hechos aislados que son la excepción y no la regla."[185]

En agosto del año 2001, la periodista Marcela Arias, en un artículo de opinión, resalta el rol de los habitantes no limonenses en la promoción de la provincia con el fin de captar una porción de los extranjeros que visitan al país (261 892 durante el primer trimestre del 2001). La periodista, con esto, evidencia que Limón sigue siendo el espacio de la otredad y en particular una otredad violenta:[186] "Hoy Limón se encuentra en una etapa de importantes cambios, toda vez que su imagen debe ser positiva ante los ojos de todos los costarricenses para, de esta manera, cambiarla ante los ojos del mundo. Ningún cruel asesinato puede borrar el brillo de las arenas blancas de Cahuita no menos los maravillosos corales de Manzanillo."[187]

El esfuerzo turístico se comprueba en el año 2007, cuando se organizó, por parte del ICT y la municipalidad, el festival "Caribbean Lights"; un festival de la luz al estilo caribeño que buscó fortalecer el turismo y la ciudad como un espacio de atracción familiar. A este respecto, el alcalde de Limón Eduardo Barboza declaró: "queremos que nuestra sociedad recupere un espacio que hasta ahora estaba perdido (…) este festival se encuentra dirigido a la familia".[188] El festival se anunció para el 1 de setiembre, un día después del Día del Negro y la cultura afrocostarricense, y estaría dedicado al ministro de Turismo Carlos Ricardo Benavides (Partido Liberación Nacional) y a la educadora Pellamy Richards. El festival constaría de un desfile nocturno acompañado de bandas,

---

[185] *La Nación,* "Melodía caribeña", 30 de agosto del 2000, 13A.
[186] Juan José Marín demuestra que la delincuencia forma parte de representaciones y proyectos sociales. Así, en el periodo 1880-1940, Marín evidencia que las clases dominantes utilizaron la policía, el castigo y la vigilancia con el fin de imponer normas de conducta y la moral de las elites. En ese sentido, un dato esclarecedor es el alto porcentaje de mujeres castigadas en Limón por el hecho de ser solteras. Juan José Marín. "Las faltas y las felonías en Costa Rica, por regiones durante 1880 y 1940. En *Delito, poder y control en Costa Rica 1821-2000*. Ed Juan José Marín y José Daniel Gil. (San José, Costa Rica: Sociedad Editora Alquimia 2000, 2011), 57.
[187] *La Nación,* "Limón: sociedad hacia el cambio", 14 de agosto del 2001, 16A.
[188] *La Nación,* "¡qué desfile!", 31 de agosto del 2007, 15 Tiempo Libre.

carrozas y grupos de porrismo, y la ruta a seguir sería la misma que toman los carnavales: del parque Asís Esna, Jamaica Town, hasta el Parque Vargas.[189]

Por otra parte, las celebraciones del Día del Negro en Limón adquieren nueva energía hacia finales del siglo XX. En el año 1999 se evidencia que una serie de actividades se realizaron en el Black Star Line y en el Museo Etnohistórico con el fin de rendir homenaje a personalidades afrocostarricenses como las exlegisladoras Thelma Curling, Marcelle Taylor y Jocelyn Sawyers. Asimismo, se da cuenta del desfile y el baile de gala.[190] Con respecto a esta actividad, el joven limonense Gilberto Brown menciona: "estoy aquí porque esta actividad representa el resurgir de nuestra raza, de nuestra gente y para compartir las tradiciones que habíamos perdido, hemos vuelto a una época muy linda de antaño."[191] Las declaraciones de Brown demuestran el brío que toma el Día del Negro en Limón.

La expansión de las celebraciones afrodescendientes en la provincia de Limón se hace notar en localidades costeras como Cahuita y Puerto Viejo, así como en Siquirres. En este último espacio, el 20 de agosto del 2000, se realizó el primer sorteo de la lotería desde la provincia de Limón de la Junta de Protección Social, asimismo, para el 31 de agosto se organizó un desfile de carrozas con la participación de bandas, grupos culturales y demostraciones gastronómicas.[192] Por su parte, ese mismo año, Limón, encabezado por el Comité Cívico Cultural Étnico Negro y su dirigente Marcelle Taylor, fue el escenario en donde confluyeron esfuerzos deportivos, culturales, educativos y religiosos con el motivo de celebrar la cultura afrodescendiente.[193] No obstante, uno de los principales eventos fue el desfile, el cual realiza un recorrido desde el Parque Vargas hasta las instalaciones del Black Star Line.[194]

El Día del Negro del año 2000 tuvo la particularidad de contar entre sus participantes a Julius Garvey, hijo de Marcus Garvey. "Me siento comprometido en estar aquí para apoyar esta actividad. Trato de divulgar la filosofía de mi padre en todas partes del mundo, para mantener su vigencia"[195], declaró el hijo del fundador de la

---

[189] *La Nación,* "Limón brillará más", 23 de agosto del 2007, 10 Viva.
[190] *La Nación,* "Negros festejaron su día", 1 de setiembre de 1999, 2A.
[191] *La Nación,* "Limón se vistió de gala", 3 de setiembre de 1999, 2 Viva.
[192] *La Nación,* "La fiesta está en Limón", 8 de agosto del 2000, 2 Viva.
[193] *La Nación,* "Limón festeja sus raíces", 14 de agosto del 2000, 20A.
[194] *La Nación,* "Limón celebró a Negros", 1 de setiembre del 2000, 16A.
[195] *La Nación,* "Limón celebró a Negros", 1 de setiembre del 2000, 16A.

UNIA. La llegada de Julius Garvey al país concordó con el 80 aniversario de la UNIA y con el estreno del documental "El barco prometido". El Día del Negro, nuevamente, refuerza el vínculo con el movimiento garveísta. El invitado especial de las celebraciones afrodescendientes declaró que: "Limón fue la primera salida que realizó mi padre. Allí conoció la cultura latinoamericana y las condiciones de la población negra que trabajaba en las plantaciones bananeras y en la construcción del ferrocarril."[196]

El resurgir de las festividades negras se generó con la conformación del Comité Cívico Cultural Étnico Negro en 1999, el cual nació debido a la preocupación de algunos sectores afrolimonenses por la pérdida de valores culturales negros. Desde que se oficializó el Día del Negro hasta el año 1999, las celebraciones habían estado a cargo de la UNIA, no obstante, la debilidad asociativa de esta organización se percibió como una pérdida de valores.[197] Marcelle Taylor, presidenta del Comité declaró que: "no soy miembro de la UNIA, esta ha tenido un perfil bajo, por eso mucha gente piensa que el Comité Cívico tomó el lugar de la UNIA".[198] A pesar de esto, la organización fundada por Marcus Garvey siguió teniendo un papel relevante en el imaginario limonense como se demostró con la llegada al país del hijo de Garvey, Julius.

El objetivo del Comité Cívico Cultural Étnico Negro era rescatar los valores de la comunidad negra, una meta que ha llegado hasta la comunidad limonense en Nueva York.[199] De acuerdo con las palabras de Marcelle Taylor el Comité "fue creado para permear en la sociedad costarricense la importancia de rescatar, fortalecer, y mantener nuestros valores afrocaribeños", asimismo, agrega: "hemos trabajado sin descanso, día a día, cada semana del año, nuestros valores, nuestra cultura juega un papel importante, nos propusimos una meta y creo que la estamos logrando porque en Costa Rica ya saben de nuestra labor […] los resultados han sido positivos, sobre todo en los grupos organizados, con el apoyo de las iglesias, sin importar el credo, hemos llegado a más personas, y hoy los negros estamos orgullosos de serlo".[200]

---

[196] *La Nación,* "El que ancló en Limón", 1 de setiembre del 2000, 5-6 Viva.
[197] Rosario. *Identidades de la población de origen jamaiquino,* 348.
[198] Ibid., 353.
[199] *La Nación,* "Orgullo negro", 7 de agosto del 2002, 4 Viva.
[200] *La Nación,* "Orgullo negro", 7 de agosto del 2002, 4 Viva.

El impacto internacional de las celebraciones afrodescendientes se demuestra en las declaraciones que Gloria Porter y Reid Abil, limonenses que vivieron en Nueva York, realizaron en el 2003; ellos señalan: "soy médico. Me fui hace muchos años y ahora vengo a quedarme con mi gente. Con mucho orgullo nos unimos a la fiesta de los negros. Somos un grupo representativo que hemos contribuido a Costa Rica […] debemos recordar todo el esfuerzo, los dolores y el trabajo de nuestros ancestros; por esta razón estamos aquí".[201]

La actividad de mayor importancia organizada por el Comité Cívico para las celebraciones del Día del Negro fue el desfile, en el cual los participantes visten prendas africanas y afrolimonenses. En el año 2005, se celebró el 25 aniversario del Día del Negro; en esta ocasión, el desfile contó con la representación de la Fuerza Pública, la banda cantonal, así como grupos de calipso, asociaciones religiosas afrocostarricenses y la carroza de la reina de belleza negra. Asimismo, se realizó un homenaje a la periodista Mischelle Mitchell que expresó: "yo tengo mi corazón en Limón, porque vengo de Barrio Roosvelt por parte de mi madre, y otra parte de mi corazón está en Cieneguita, por parte de mi padre. Este homenaje no es para mí, sino para toda mi familia".[202]

En el año 2009, las celebraciones del Festival Afrocultural se inauguraron en Siquirres. Esta localidad se une nuevamente al programa de actividades del Día del Negro gracias a un concierto de *gospel* y *reggae gospel* que se realizó el 21 de agosto en la Iglesia Católica. El evento fue organizado por el Comité de Rescate de Valores de Siquirres, cuyos integrantes portaron atuendos propios de la cultura negra. El objetivo de la organización era la cooperación entre iglesias (católica, evangélica, metodista y Maranata).[203] Por otra parte, el 5 de setiembre, hubo una actividad infantil de cuentacuentos en el salón de la iglesia episcopal de Santa María de Siquirres.

III.III Las expresiones culturales del Día del Negro

Se ha podido constatar que a partir del año 1998 las celebraciones del Día del Negro ampliaron la dinámica espacial al incluir localidades del Valle Central y de la

---

[201] *La Nación,* "Limón se vistió ayer de pura fiesta", 1 de setiembre del 2003, 14A.
[202] *La Nación,* "Limón", 2 de setiembre del 2005, 14 Viva.
[203] *La Nación,* "Siquirres alabó entre órganos y cantos", 24 de agosto del 2009, 12 Viva.

provincia de Limón. Además, como se demostrará a continuación, hubo una mayor diversidad de actividades relacionadas con las festividades afrocostarricenses. No obstante, antes de examinar estas actividades, se mostrará el Cuadro 3., el cual evidencia el tipo de contenidos publicados en prensa, esto con el objetivo de visualizar la información conexa al Día del Negro.

Cuadro 3
Tipos de contenido publicados con el motivo del Día del Negro encontrados en *La Nación* en los meses de agosto y setiembre del periodo 1998-2010, de un total de 97 entradas

Fecha	Actividad	%	Análisis	%	Denuncia	%	Divulgación	%	Identidad	%	Total	%
1998	1	1,2					1	4,5			2	1,8
1999	4	4,8									4	3,6
2000	7	8,5	1	50			2	9			10	9
2001	2	2,4					2	9			4	3,6
2002	5	6					7	32	1	20	13	12
2003	1	1,2							1	20	2	1,8
2004	4	4,8	1	50			1	4,5			6	5,4
2005	14	17					4	18	1	20	19	17
2006	12	15					1	4,5	1	20	14	13
2007	8	9,7					2	9	1	20	11	9,9
2008	9	11					2	9			11	9,9
2009	6	7,3									6	5,4
2010	9	11									9	8,1
Total	82	100	2	100	0	0	22	100	5	100	111	100

Fuente: Base de datos *Día del Negro* de Sergio Isaac Hernández Parra, 2020.

De acuerdo con el cuadro anterior, el reporte de actividades es el subtipo de contenido con mayor presencia en prensa durante el periodo 1998-2010; la divulgación y la identidad son las categorías que siguen con 22 y 5 publicaciones respectivamente. Esto contrasta con el periodo anterior, expuesto en el cuadro 2, que presenta como categoría predominante la divulgación, seguido de la actividad y la identidad. No obstante, se constata que estas tres categorías mencionadas son las de mayor presencia a lo largo del periodo de estudio. El aumento en los reportes de actividades se debe al dinamismo de los festivales relacionados con el Día del Negro después de 1998. Las actividades están vinculadas con las expresiones culturales afrodescendientes, las cuales contienen marcadores de diferencia cultural, tal como se observa en el Cuadro 4 presentado a continuación.

Cuadro 4
Marcadores de diferencia cultural publicados con el motivo del Día del Negro encontradas en La Nación en los meses de agosto y setiembre del periodo 1998-2010, de un total de 97 entradas

Fecha	Baile	%	Gastronomía	%	Música	%	Literatura	%	Oralidad	%
1998			1	3	1	1,3				
1999	2	6,8	2	6	4	5,3				
2000	1	3,4	4	12,1	5	6,6				
2001	1	3,4	3	9,1	3	4	1	14,3	1	
2002	2	6,8	3	9,1	5	6,6			2	
2003	1	3,4			2	2,6	1	14,3		
2004	2	6,8	2	6	3	4	1	14,3	1	
2005	4	13,8	7	21,2	14	18,6				
2006	2	6,8	4	12,1	11	14,6			2	
2007	6	20,7	2	6	7	9,3	2	28,6		
2008	3	10,3	1	3	8	10,6	1	14,3	2	
2009	3	10,3	2	6	5	6,6				
2010	2	6,8	2	6	7	9,3	1	14,3	1	
Total	29	100	33	100	75	100	7	100	9	100

Fecha	Religión	%	Carnaval	%	Indumentaria	%	Otros: arte gráfico y manual, cine, folklore, deporte, pensamiento	%	Total	%
1998			1	33,3	1	5	1	2,7	5	2,3
1999					2	10	2	5,4	12	5,4
2000					1	5	5	13,5	16	7,3
2001					2	10	2	5,4	13	5,9
2002	1		1	33,3	3	15	8	21,6	25	11
2003					1	5			5	2,3
2004					1	5			10	4,5
2005	1		1	33,3	7	35	1	2,7	35	16
2006	2				1	5	5	13,5	27	12
2007	1						4	10,8	22	10
2008	1						2	5,4	18	8,2
2009	1				1	5	2	5,4	14	6,3
2010							5	13,5	18	8,2
Total	7	100	3	100	20	100	37	100	220	100

Fuente: Base de datos *Día del Negro* de Sergio Isaac Hernández Parra, 2020.

El cuadro anterior demuestra que el marcador de diferencia cultural de mayor presencia es la música, con 75 publicaciones, seguido se encuentra la gastronomía, el

baile y la indumentaria. Estos mismos marcadores fueron los predominantes en el periodo anterior, reflejados en el Cuadro 2, aunque en este periodo la indumentaria adquiere una presencia relevante. Estos datos reflejan que la cultura afrocostarricense se percibe desde estas expresiones y estos marcadores. Por ser la música el marcador de diferencia cultural predominante —y el tema principal de esta investigación— será la expresión cultural que se examinará en detalle en el último segmento del presente capítulo, empero, antes se revisará, brevemente, la indumentaria, ya que es un elemento que no solo vincula el cuerpo con la diferencia cultural, sino que se ha plasmado en actividades concretas.

Una de las expresiones culturales de mayor presencia en las festividades afrodescendientes es la indumentaria (vestimenta y accesorios). En el año 1998, *La Nación* publica: "Un grupo de niñas de las (sic) escuela de la localidad modeló sus cabelleras en un desfile de tradiciones, también aprovecharon para lucir trajes típicos de África o de Jamaica".[204] Se observa, entonces, que la marca de diferencia cultural se establece con el lugar de origen y la tradición afrodescendiente. De igual forma, en el año 1999, una actividad realizada en el bar josefino *El cuartel de la boca del monte* presentó un desfile de trajes africanos. "Estos atuendos de uso diario, y varios más, forman parte de los trajes africanos genuinos que se exhibirán esta noche en la fiesta *De regreso a nuestras raíces."*[205]

Ese mismo año, los habitantes de Limón vistieron acorde con la tradición afrodescendiente: "Hortensia Smith -experta en cocina limonense y profesora de danza afrocaribeña- se encajó la vestimenta tradicional de la mujer negra rural, con el pelo arreglado como tiempo atrás se hacía: con papel de pan y alambre"[206]; por su parte, la líder juvenil, Ana Grace McClean Charles, portaba "un traje africano mientras se hacía cargo de una tienda de camisetas confeccionadas para la ocasión."[207] En esta ocasión, se constata el papel que la vestimenta cumple en las celebraciones, principalmente, para la mujer afrodescendiente. No obstante, la vestimenta no identifica a la mujer negra, únicamente, ya que, como se reporta en el desfile limonense del 31 de agosto del 2000, Ernesto Sinclair, limonense, y Mario James, el cual vivó en Ghana, portaron trajes

[204] *La Nación,* "Un espacio para reflexionar", 1 de setiembre de 1998, 2A.
[205] *La Nación,* "Magia negra", 26 de agosto de 1999, 6-7 Tiempo Libre.
[206] *La Nación,* "Limón se vistió de gala", 3 de setiembre de 1999, 2 Viva.
[207] *La Nación,* "Limón se vistió de gala", 3 de setiembre de 1999, 2 Viva.

africanos: “Sinclair se vistió con el traje ceremonial ‘dachiquí’ de la tribu Zulú (Sic). ‘Somos de África y nos sentimos orgullosos de nuestras raíces’. James expresó: ‘Hoy (sic) (ayer) vengo vestido de Ashanti de Ghana y con sombrero de Mozambique de los Mampula”.[208]

Una actividad que se vincula con la indumentaria es el concurso de belleza negra o *black beauty.* Este certamen, que se inauguró oficialmente en el año 2002, contó con 11 candidatas que vistieron trajes de baño, vestimentas afrocaribeñas y bandas que representan países afrocaribeños; la ganadora de la primera edición, Esther Spencer de 14 años, desfiló con la banda de Senegal.[209] En el 2005, el concurso no solo evaluó la belleza física de la mujer negra, sino que se examinaron las habilidades en baile afrocaribeño y el conocimiento cultural.[210]

Miss black beauty 2005 fue la joven Josuhuey Edwards, cuya coronación se realizó en el Liberty Hall, y contó con la presencia de trajes afrolimonenses: “este fue el caso de Victoria McKenzie, funcionaria de la aduana de Limón, quien llegó muy ataviada con un hermoso y muy colorido vestido.”[211] Edwards, asimismo, participó el día 31 de agosto en el desfile limonense portando una vestimenta tradicional. “En horas de la tarde, los limonenses se volcaron a las calles de Limón centro, en el bulevar de la ciudad, para apreciar las vestimentas afrocaribeñas tradicionales”.[212]

Este mismo año, de igual forma, se realizó como parte del Festival Flores de la Diáspora, en el bar *El observatorio* en San José, el desfile *Belleza Negra,* el cual presentó los diseños caribeños y africanos de Tracee Joy Akent, y la pintura corporal de temática africana de la artista Laura Sáenz.[213] Por su parte, Jerylin Akent presentó peinados “característicos de la belleza negra, como lo son las hileras, ya sean en rizo o pelo liso, en trensas *Yaky Pony y Corm Row”*.[214] Por otra parte, en el año 2006, el concurso *black beauty* celebró en esta ocasión la belleza de la señora negra, a diferencia de las otras ediciones donde se coronó a la señorita negra. En este certamen la ganadora fue Trudy Poyser, la cual expuso un trabajo de investigación sobre la isla caribeña de

---

[208] *La Nación,* “Limón celebró a negros”, 1 de setiembre del 2000, 16A.
[209] *La Nación,* “De vuelta a las raíces”, 31 de agosto del 2002, 4 Viva.
[210] *La Nación,* “Los limonenses tienen a la negra más bella”, 2 de agosto del 2005, 8 Viva.
[211] *La Nación,* “Limonenses con reina”, 29 de agosto del 2005, 12 Viva.
[212] *La Nación,* “Limón: celebran Día del Negro”, 1 de setiembre 2005, 8 Viva.
[213] *La Nación,* “Ébano, una cuestión de piel”, 9 de setiembre del 2005, 10 Tiempo Libre.
[214] *La Nación,* “Moda y belleza con un matiz negro”, 11 de setiembre del 2005, 16 Viva.

Cuba. Esto demuestra, nuevamente, que la intención del concurso no es presentar la belleza física de la mujer negra, sino divulgar la cultura afrocaribeña.

A continuación, se presentan las actividades musicales vinculadas con el Día del Negro. La música, tal como se pudo apreciar en el cuadro 4, es el marcador de diferencia cultural afrocostarricense de mayor presencia en prensa, esto indica que, asimismo, la música es la expresión cultural de mayor circulación y aceptación. Esta sección tratará la actividad musical de la siguiente forma: primero, se indagarán los discursos que definen la música afrocaribeña; segundo, se presentarán los festivales de *góspel*; tercero, se revisarán las participaciones internacionales; y, cuarto, se examinara la presencia del *reggae*.

En el 2001 se da una primera aproximación a la música afrodescendiente gracias a la descripción de la diáspora, la cual se concibe como la dispersión de semillas dentro de un área de cultivo; esta analogía busca explicar las migraciones forzadas de africanos (siglos XVI-XIX) que dieron origen a prácticas culturales de gran riqueza: "fuerte y sensible, alegre y triste, mágica y humana, la música afroamericana es una de las mayores expresiones de ese legado cultural".[215] Esto se concibe como una tendencia, puesto que se mantiene hasta finales del periodo de estudio; la cantante Sasha Campbell al hablar, en agosto 2006, sobre la música afrodescendiente indica: "es como un reflejo de la diáspora, tiene mucho de la carga cultural africana, gringa, negra y jamaiquina, de todo lo que nos forma culturalmente".[216] Asimismo, en el 2007, el periodista de *La Nación*, Sergio Arce, hace referencia a la diáspora y a la multiculturalidad:

> Diáspora, dispersión, salida y asentamiento…la palabra es lo de menos, lo realmente valioso es que nuestro país se haya enriquecido en campos muy diversos gracias a la inmigración de africanos, allá por el siglo XVI, y cuyas raíces hoy se preservan con orgullo, entereza y colorido gracias a sus descendientes. Sin ellos, el llamado ser costarricense estaría incompleto.[217]

---

[215] *La Nación,* "Espíritu negro", 30 de agosto del 2001, 4-5 Tiempo Libre.
[216] *La Nación*, "Sasha convoca sonidos caribeños", 30 de agosto del 2006, 6 Viva.
[217] *La Nación*, "Costa Rica disfruta con sabor afro", 22 de agosto del 2007, 4 Viva.

En otro orden, en agosto del 2001, Paul Shaw, pianista jamaicano y doctor en artes musicales que participó en el *Festival Internacional de Música,* buscó dar a conocer la música caribeña. El pianista expresó que: "la parte del Caribe, la angloparlante, no tenía la tradición de escribir la música; en cambio, la parte en español y, sobre todo, aquella con una gran influencia de la iglesia católica, sí".[218] Esto es importante ya que evidencia que la reproducción musical caribeña angloparlante se desarrolló gracias al contacto no mediado entre el intérprete y la música, lo cual se constata en la experiencia de los músicos costarricenses de *reggae*, como se verá en el próximo capitulo. Asimismo, Shaw señala un patrón en la música caribeña: "normalmente, nuestra música está ligada a la tristeza y la nostalgia, pero aun así se baila. Es una extraña dicotomía: el cuerpo, nuestro exterior, baila, mientras en (sic) nuestro interior llora".[219] Característica que se expresa en el *reggae*, principalmente en el uso de las escalas menores. Esto se abordará en el capítulo que aborda las prácticas musicales *reggae*.

Las enunciaciones de diferencia cultural presentes en el discurso sobre la música se aprecian en el año 2005. Vanessa Bravo, en la sección de entretenimiento de *La Nación* menciona: "la música afroamericana, además de ser la 'mamá' de un montón de géneros en todo el mundo, tiene la esencia del ritmo, es el sonido hecho alma, llega al fondo del corazón."[220] Bravo, en esta ocasión, no solo vincula la expresión musical con el ritmo como principal característica, también, al igual que Shaw, la considera como un discurso del interior, del alma. De igual interés es la percepción de que la música afrodescendiente es el origen de la música contemporánea. Esa visión es compartida por Carol Britton, quien afirma: "la gente no se da cuenta de que todos los ritmos modernos son afrodescendientes, por eso quisimos unirlos y mostrar la música como un instrumento para armonizar la sociedad y lograr una mejor convivencia".[221] Un año después, en setiembre del 2006, Britton delimitó el margen de lo afro: "la idea en el momento de seleccionar a los artistas nacionales fue buscar a aquellos que se dediquen a los ritmos afrodescendientes: el jazz, la salsa, el calipso y el reggae"[222].

---

[218] *La Nación,* "Con los dedos sobre el Caribe", 9 de agosto 2001, 6 Viva.
[219] *La Nación,* "Con los dedos sobre el Caribe", 9 de agosto 2001, 6 Viva.
[220] *La Nación,* "Sabrosa", 2 de setiembre del 2005, 2 Tiempo Libre.
[221] *La Nación,* "Un toque negro", 2 de setiembre del 2005, 4 Tiempo Libre.
[222] *La Nación,* "Una despedida con sabor Caribe", 13 de setiembre del 2006, 4 Viva.

Además, otra característica de esa música es su popularidad. La convivencia (referenciado por Britton) y el poder de convocatoria forman parte del discurso sobre la música. Incluso se menciona que compitió contra la identidad del pueblo costarricense representada en la selección nacional de futbol; puesto que el sábado 3 de setiembre del 2005 se realizó un concierto a la misma hora en que el equipo patrio disputaba un encuentro eliminatorio. El reportaje de la actividad afrodescendiente publicó: "mientras medio Costa Rica estaba pegado a la pantalla del televisor pendiente del encuentro eliminatorio entre nuestro país y Panamá, las filas de gente que querían entrar a la fiesta de música negra demostraron que no solo el futbol es capaz de despertar pasiones."[223]

La convivencia es, igualmente, palpable en el discurso de Sacha Campbell, quien, en agosto 2006, proclamó: "es la idea de unificar no de separar, es integrarnos a todos, es no pensar en la herencia de Limón como si fuera otro país, hay un montón de herencia que compone la nación costarricense y cuando se piensa en tradición a veces sólo se voltea hacia Guanacaste".[224] La amplia aceptación de las expresiones musicales afrodescendiente demuestra, a pesar del reclamo de Campbell, la aceptación de la multiculturalidad del periodo.

A pesar de la popularidad y el éxito que la música experimenta en el país, el discurso sobre la música afrocaribeña no puede sobreponerse a las características propias de los habitantes afrolimonenses. Desde esta perspectiva, el célebre guitarrista Max Forbes, quien con la agrupación *Vía Libre* gozó de enorme popularidad durante la década de 1970, declara, en setiembre del 2005, en el marco del Festival de la Diáspora: "estoy recuperando mi tradición idiomática, mi inglés caribeño, el patúa. Yo ya tengo la música que necesito, por eso ahora estoy concentrado en los contenidos."[225] De igual forma afirma: "quiero disfrutar de mi herencia cultural, por eso canto en patuá. No pienso dejar a Limón". Con estas constataciones se reafirma el vínculo entre la cultura afrodescendiente y su música. En consecuencia, el uso y la defensa del criollo limonense es por sí solo un enunciado de diferencia cultural presente en el discurso

[223] *La Nación*, "Música negra hizo olvidar el fútbol y llenó el bulevar", 5 de setiembre del 2005, 6 Viva.
[224] *La Nación*, "Sasha convoca sonidos caribeños", 30 de agosto del 2006, 6 Viva.
[225] *La Nación*, "Max Forbes, Calypsonian de la nueva generación" 26 de setiembre del 2005, 2 Viva.

musical. A pesar de que los hablantes del criollo en Limón presentan actitudes ambivalentes.[226]

Finalmente, se evidencia que no solo Limón es visto como la cuna de las expresiones musicales afrodescendientes, sino que se mira también a Guanacaste como lugar de asentamiento africano durante la Colonia, el cual legó la métrica 6/8, es decir, 6 pulsos de corchea por compás, gramática propia de la parrandera guanacasteca. Esto no solo indica que lo afrodescendiente es un discurso sobre la música, sino que es un discurso musical. El músico Manuel Monestel hace esa mención en el cierre de las celebraciones del Día del Negro del año 2008:

> Queremos mostrar la herencia africana en las distintas expresiones musicales costarricenses. La gente siempre ubica a Limón como la única zona de influencia africana pero no es la única. En Guanacaste, por ejemplo, la hubo, solo que en distintos momentos de la historia […] de esos contactos con África surgen distintos ritmos como el gospel, el calypso y la parrandera, cuya métrica es seis por ocho, que es muy típica del África. A esto se suman instrumentos como el quijongo y la marimba que guardan el alma de ese continente".[227]

A lo largo de las celebraciones del Día del Negro, se evidencia que el discurso sobre la música afrodescendiente no se distancia de las demás expresiones culturales de esta población. Ejemplo claro de eso es el uso y la reivindicación del criollo limonense. Por otra parte, se denota que el discurso sobre la música de la población afro se construye de acuerdo con la siguiente semántica: origen, dispersión (diáspora), legado, convivencia, interioridad, baile y ritmo. Estos fundamentos discursivos deberán ser contrastados en las prácticas específicas del *góspel*, las interpretaciones internacionales y el *reggae*.

El *góspel* en la ciudad de Limón es una práctica que si bien no se tiene constancia exacta de su aparición su tradición remonta a inicios del siglo XX, cuando

---

[226] Marva Spence Sharpe. "Language attitudes of Limón creole speakers". *Filología y Lingüística* 24, No. 1 (1998): 101-112.
[227] *La Nación*, "*África en la piel* será una rica fusión", 10 de setiembre del 2008, 10 Viva.

fue popularizada en Estados Unidos por Thomas Andrew Dorsey.[228] Esta música es de carácter sacra y, por lo tanto, ha estado integrada a las actividades litúrgicas de las iglesias cristianas radicadas en limón (Bautista, Metodista, Episcopal, Adventista del sétimo día y Morava). Ahí, el *góspel* se interpreta en diversos coros (infantiles, femeninos, adultos) y principalmente con el uso de la voz, es decir, a capella. Los coros al ser compuestos de forma laxa, no mantiene registros. En consecuencia, la investigadora del patrimonio Sonia Gómez no logró determinar ni datar la composición de los coros.

No obstante, Gómez sí indicó un aspecto de gran relevancia para la presente investigación: la revitalización y la inserción del *góspel* en la cultura afrodescendiente por fuera de las iglesias es un proceso reciente. La historiadora del patrimonio afirmó que las actividades del Comité Cívico Cultural Étnico Negro denominadas "Gospel extravaganza"[229], cuya historicidad es de inicios del siglo XXI, han resaltado esta práctica como parte de la cultura afrolimonense. Este renacer *góspel* concuerda temporalmente con la valoración que se realiza desde las celebraciones del Día del Negro.

Como se hizo notar en los párrafos anteriores, el *góspel* es una manifestación musical con hondas conexiones sociales y culturales de la población afrolimonense. Esta expresión cultural se estableció hacia mediados de la década del 2000 como una práctica consolidada en las celebraciones del Día del Negro. Además, se constata un esfuerzo por parte de la prensa por divulgarla. Durante las celebraciones del año 2005, el coro de la iglesia católica con mayor trayectoria (150 años) entre los feligreses afronorteamericanos, San Agustín, visitó al país e interpretó un concierto de "spirituals"[230] e himnos afroamericanos el 31 de agosto en el Teatro Eugene O´Neil del Centro Cultural Norteamericano. De igual forma, en esta actividad dedicada a esta práctica musical participaron seis coros costarricenses, entre ellos dos limonenses.[231]

---

[228] Sonia Lucrecia Gómez Vargas. *La música Gospel en Limón*. (San José, Costa Rica: Ministerio de cultura y Juventud. Imprenta Nacional, 2010), 37-39.
[229] Gómez. *La música Gospel en Limón, 50.*
[230] Los spirituals son el antecedente del góspel, estos fueron cantados por la población africana esclavizada en el sur de los Estados Unidos, los cuales por contener connotaciones bíblicas fueron permitidas por los amos de la economía de plantación. Ibid., 33-35.
[231] *La Nación*, "Diáspora canta *gospel*", 31 de agosto del 2005, 3 Viva.

Durante el periodo de celebraciones del 2005, se realizaron diversas publicaciones que buscaban contextualizar la música góspel: "género musical de honda raíz espiritual, nació a finales del S.XIX en las iglesias evangélicas del sur de los Estados Unidos. La palabra es la unión de las palabras inglesas *God* y *spell* que, al unirse, pueden ser traducidas como *la palabra de Dios*."[232] Junto con esta introducción, Alberto Zúñiga, redactor de Áncora, dedicó una serie de artículos que definen a esta música, titulados "Black is beautiful". Así, Zúñiga narra que el *góspel* es descendiente de los "worksongs" que los afrodescendientes cantaban en el sur esclavista estadounidense; música que derivó en los spirituals, que fueron institucionalizados a finales del siglo XVIII en las iglesias negras de credo protestante. Más adelante, según el articulista, el *góspel* en su desarrollo se seculariza y forma parte del origen del *blues*, el *jazz* y el *soul*, y uno de los músicos pioneros fue el célebre pianista Ray Charles.[233] Sin embargo, el autor reconoce que quien popularizó el género fue Mahalia Jackson en el año 1945.[234]

Estas introducciones al género *góspel* hicieron uso de los marcadores de diferencia: espíritu (interioridad) y origen. La enunciación origen fue retomada en el año 2006, cuando, en el marco de las celebraciones del Día del Negro, se realizó el concurso coral *góspel* "Let it shine". En esa ocasión, Edson McField de la agrupación vocal masculina *Masterkey* afirmó: "para nosotros esta música es parte de nuestra herencia. En la época de la esclavitud en Estados Unidos los negros cantaban para darse ánimo y vigorizarse. En ese tiempo el Caribe era un mercado de esclavos, fue así como esa influencia llegó aquí".[235]

El año 2006 inauguró una práctica que se mantuvo hasta el final del periodo: los concursos corales. La justificación de esa práctica es celebratoria, pero también busca revitalizar la expresión coral. MacField señaló: "cada vez son menos las iglesias en las que se canta este tipo de música en parte por que (sic) los adultos no le dan mucho seguimiento y los jóvenes se inclinan por otro tipo de música".[236] Con todo, el domingo 27 de agosto, el Teatro Melico Salazar estuvo en su máxima capacidad. En esa

---

[232] *La Nación*, "Diáspora canta *gospel*", 31 de agosto del 2005, 3 Viva.
[233] *La Nación*, "Black is beautiful", 11 de setiembre del 2005, 10 Áncora.
[234] *La Nación*, "Black is beautiful", 18 de setiembre del 2005, 12 Áncora.
[235] *La Nación*, "Coros *gospel* se unirán en Festival", 24 de agosto del 2006, 4 Viva.
[236] *La Nación*, "Coros *gospel* se unirán en Festival", 24 de agosto del 2006, 4 Viva.

actividad, el selecto jurado compuesto por notables músicos nacionales (Manuel Obregón, Walter Flores, Malverne Ordaine, Fidel Gamboa y Marvin Araya) proclamó como ganador al Coro de Cámara de la Iglesia Adventista de Hatillo.[237] Lo que demuestra que esta práctica coral sobrepasa los límites de la cultura afrodescendiente.

De esta forma, la música *góspel* formó parte integral de las celebraciones del Día del Negro; y los concursos corales fueron una actividad ansiada. Esto se comprueba en las declaraciones de Edson McField, quien da a conocer el proceso de madurez del concurso: "este año, el Festival Let It Shine promete ser igual o más emocionante que años pasados, ya que el festival ha ido creciendo y los coros cada vez se preparan con mayor intensidad y nivel".[238] La innovación, también es una característica del festival; ese mismo año, el concurso adaptó del cine ("Sisters act" y "Fighting temptations") un modelo de entretenimiento, lo que da al góspel un aspecto moderno y llamativo. Asimismo, en el año 2009, se constata la colaboración musical de la agrupación *Masterkey* y el pianista Manuel Obregón en un espectáculo denominado "Gospel Caribe".[239]

De igual manera, lo anterior se evidencia en el año 2010. Sin embargo, en esa ocasión el festival "Let it shine" toma una mayor relevancia, y ya no se realiza en formato de concurso, sino que es una celebración que tiene por motivo el quinto aniversario de la actividad. Así, para el evento se conformó el coro "Voices United" como un conjunto de connotados cantantes de *góspel* y músicos afrodescendientes, entre estos se encuentra Sasha Campbell y las hermanas Tucker. Junto a este coro, la banda *Chepe Blues* presentó un homenaje a Ray Charles, quien fue el enlace entre lo religioso y lo secular de la música *góspel* y *blues*.[240] Además, el ministro entrante de Cultura, Manuel Obregón (administración Chinchilla Miranda), facilitó el uso del Teatro Nacional. [241] Esto conllevó a que el festival presentara un homenaje al pianista, que anteriormente había participado musicalmente. De esta manera, el *góspel* y, por

[237] *La Nación*, "El *gospel* fue el ganador", 29 de agosto del 2006, 3 Viva.
[238] *La Nación*, "¡A celebrar con *gospel*!", 15 de agosto del 2008, 20 Tiempo Libre.
[239] *La Nación,* "Vuelve el festival de música coral *gospel*", 10 de agosto del 2009, 15 Viva.
[240] *La Nación*, "San José se entrega esta noche al encanto de la música *gospel*", 26 de agosto del 2010, 8 Viva.
[241] *La Nación*, "Festival traerá *gospel y blues*", 17 de agosto del 2010, 8 Viva.

consiguiente, la música afrodescendiente se instaló en el centro de la cultura nacional como una música predilecta.

No obstante, la presentación de la práctica musical afrodescendiente en el Teatro Nacional debe matizarse, puesto que el teatro fue construido como el lugar de la cultura burguesa costarricense y su centro de sociabilidad. En consecuencia, ese espacio, tal como lo analiza José Manuel Rojas[242], ejerce la función de distinguir entre la alta cultura y la baja, la erudita y la popular. Además, en tanto símbolo de la modernidad urbana crea las nociones de centro y periferia, civilización y barbarie.

Desde la óptica anterior se debe visualizar la exclusión histórica de las culturas afrodecendientes de ese centro de "alta" cultura. Ahora bien, el multiculturalismo neoliberal permite que la diferencia cultural sea interpretada y vista en el Teatro Nacional y celebrada como cultura oficial —de ahí la presencia del ministro de Cultura—; no obstante, tal como lo señala José Manuel Rojas,[243] al seguir la noción mimetismo de Bhabha, el Teatro Nacional, en su función de semejar la cultura europea metropolitana y burguesa en un medio centroamericano periférico y dependiente de los centros del capitalismo que celebra lo blanco, normaliza la exclusión cultural y social. Sin embargo, cabe resaltar que ha habido propuestas que buscan atravesar ese espacio de cultura. Una de ellas fue el concierto del *Quinteto Miravalles* y el grupo de *salsa Los Brillanticos* que pretendió abrir el teatro a la cultura popular; también cabe mencionar el concierto del *Quinteto* dedicado al compositor George Gershwin, quien combinó el *jazz* con la música *clásica*, de manera que se introdujo la práctica musical afrodescendiente en la tradición "clásica".[244]

Así, la presencia de la cultura afrodescendiente en el Teatro Nacional es una versión autorizada de la cultura "alterna" y, por lo tanto, parcial, que más que celebrar la diferencia, legitima el discurso hegemónico. Encima, presentar prácticas afrodescendientes en medio de decorados, estéticas y arquitecturas que celebran la cultura europea reitera el lugar subordinado de las culturas no eurocéntricas.

---

[242] Rojas González, José Manuel. *¿Para qué carretas sin marimbas? Hacia una historia crítica de la práctica de la música "clásica" en Costa Rica (1971-2011)*. (San José, Costa Rica: Editorial Arlekín, 2015), 70-96.
[243] Rojas González. "*¿Para qué carretas sin marimbas?",* 94-96.
[244] Ibid., 272-279.

Con todo, el evento de *góspel* y *blues* registró un hecho sin precedentes; en un medio sin prensa especializada en crítica musical, más allá de la música de cámara y sinfónica, se publicó una crítica musical. Esto reafirma lo mencionado en los párrafos anteriores, ya que ahora la práctica musical afrodecendiente es evaluada por el discurso cultural hegemónico. El crítico Alberto Zúñiga, el 28 de agosto, afirmó:

> Reúne a los principales exponentes de la expresión coral religiosa del país, pues no se limita única y exclusivamente al gospel y, además, involucra regularmente a los mejores instrumentistas y cantantes del país […] musicalmente he podido apreciar su evolución a lo largo de las cuatro ediciones anteriores, y con esta última mi percepción mejoró notablemente con respecto a la calidad musical.[245]

Finalmente, Zúñiga enfatiza un aspecto de diferencia cultural del discurso sobre la música, la interioridad. En su valoración sobre la interpretación del homenaje a Ray Charles por parte del grupo *Chepe Blues,* Zúñiga escribió:

> La participación del grupo Chepe Blues fue muy bien recibida. Este grupo de jóvenes amantes del blues es una de las grandes revelaciones musicales en los últimos tiempos. Cada uno de sus integrantes es un músico confiable y con dominio técnico. La evolución de cada uno de ellos es asombrosa y constante, tanto que ya se perciben los rasgos emocionales, que hacen la diferencia entre un músico solamente técnico y aquel otro que se atreve a exponer el alma haciendo música.[246]

Parte de las características de mayor relevancia del Día del Negro son las participaciones internacionales, que ampliaron las nociones de la afrodescendencia al diversificar las prácticas culturales e incluyeron a los afrolimonenses dentro de circuitos culturales transnacionales. Al inicio de este periodo, la agrupación de percusión trinitaria *Arima All Star Steel Band* se presentó en diversas ocasiones (1998,[247] 2000,[248]) y fue anunciada de la siguiente forma: "desde Trinidad y Tobago llega al país Arima All Star, una agrupación dispuesta a enseñar cómo se toca calipso, reggae, socca y todos los

---

[245] *La Nación*, "Aprendiendo a brillar", 28 de agosto del 2010, 10 Viva.
[246] *La Nación*, "Aprendiendo a brillar", 28 de agosto del 2010, 10 Viva.
[247] *La Nación*, "No se lo pierda", 2 de setiembre de 1998, 16 Tiempo Libre.
[248] *La Nación,* "Fiesta con raíz africana", 2 setiembre del 2000, 14 Viva.

ritmos caribeños."[249] Este enunciado indica que la banda tiene un fin didáctico y de divulgación, que busca dar a conocer la música caribeña. Además, en el año 2002 otra agrupación trinitaria de percusión "Steel" —ritmos y melodías interpretadas en cuencos de metal de diversos tamaños— visitó al país: *The graduates Steel Band*.[250] En el año 2003, con respecto a la banda de Steel, se enunció: "el caso de los trinitenses, su espectáculo de tambores hechos de metal se ha convertido en uno de los consentidos del festival".[251]

La edición del Día del Negro del 2002 amplío las miras geográficas de la afrodescendencia, con el fin de "estimular el dialogo intercultural, es decir entre distintas etnias"[252], declaró Carol Britton. De forma congruente, en ese año se presentó el grupo de teatro colombiano *La Moloka del Sol* y una compañía de baile hondureña, *Ballet Garífuna* (realizaron otras presentaciones en el 2007[253]y 2009[254]). La edición del año siguiente (2003) incorporó nuevas regiones y prácticas: la *Compañía Folklórica Nacional de Barbados*, el *Ballet de Harlem*, *Opus Dance Teather*, interpretaciones de capoeira brasileña, y un concierto con el pianista *Chucho Valdés*.[255] En el 2004, la participación internacional incluyó bailes brasileños a cargo del grupo *Brasil baila así*, un ensamble de percusión haitiana, *Tchaka Dance*, así como una función de baile en zancos trinitarios, *Moko Yumbies*.[256]

Por otra parte, en el 2005, el turno de marcar la pauta internacional fue del grupo panameño de danza africana *Umoja*.[257] Además, se constata la participación de la agrupación musical de Curazao y Bonaire Glenn i su Geng, así como el Ballet Nacional de Uganda. De esta última agrupación, Carol Britton afirmó que se trató de un hito en los escenarios del continente.[258] El promotor de la actividad, Teodoro Symes señaló: se trata de romper un silencio histórico […] queremos dar a conocer las manifestaciones que tiene la cultura negra no solo en Costa Rica sino en otras partes del mundo".[259]

---

[249] *La Nación,* "No se lo pierda", 2 de setiembre de 1998, 16 Tiempo Libre.
[250] *La Nación,* "A saborear el Caribe", 16 de agosto del 2002, 2 Viva.
[251] *La Nación*, "Diáspora en el Museo", 21 de agosto del 2003, 11 Viva.
[252] *La Nación*, "Diversos olores, sabores sonidos", 18 de agosto del 2002, 3 Áncora.
[253] *La Nación*, "Limón Roots 2007: a puro Caribe", 31 de agosto del 2007, 15 Tiempo Libre.
[254] *La Nación*, "Costa Rica celebra el legado afro", 25 de agosto del 2009, 4-5 Viva.
[255] *La Nación*, "Diáspora en el Museo", 21 de agosto del 2003, 11 Viva.
[256] *La Nación*, "Negros placeres", 27 de agosto del 2004, 4-5 Tiempo Libre.
[257] *La Nación*, "¡Sabooor! Afrocultura en San José", 26 de agosto del 2005, 6 Tiempo Libre.
[258] *La Nación*, "Reivindicación de los colores", 30 de agosto del 2005, 4 Viva.
[259] *La Nación*, "Reivindicación de los colores", 30 de agosto del 2005, 4 Viva.

Ahora, la diferencia cultural afrodescendiente es enunciada desde una óptica transnacional, la cual se inscribe en el marcador cultural de la diáspora.

En el año 2006, la música africana fue interpretada por el senegalés Badú N´Diaye. Este percusionista visitó el país en el marco del Día del Negro, pero también realizó presentaciones por fuera del evento; N´Diaye durante ese tiempo aprovechó el auge de la "world music" (este aspecto se analizará en el cuarto capítulo de esta investigación) para promocionar su práctica (su presencia se constata, igualmente, en el 2007)[260]. Así, el productor Bernal Monestel explicó que la percusión que interpreta el senegalés forma parte de una corriente musical del oeste africano. De esta forma, el país pudo apreciar los tambores "djembes" de Mali y "sabak" de Senegal.[261] La periodista de *La Nación,* Melissa Arce, presentó a Badú N´Diaye según el marcador "ritmo": "pondrá a vibrar al público con la riqueza rítmica de África".[262]

En el 2007, los tambores "Steel" retomaron el protagonismo. En esta ocasión, los percusionistas trinitarios Liam Teaque y Robert Chappell acompañaron a la Big Band nacional en dos conciertos realizados en el Teatro Nacional. La Big Band es una orquesta de jazz, de manera que lo afrodescendiente es patente; encima, se acopló a dos de los principales exponentes de la percusión "Steel": Teaque (trinitario) es instrumentista desde los 13 años, y cuenta con seis grabaciones discográficas; Chappell (estadounidense) estudia el xilófono de Uganda e interpreta los tambores del oeste africano y del este de la India.[263]

Por otra parte, el magno evento de ese año estuvo en los pies del Ballet Nacional de Angola (*Grupo de Danza Tradicional Kilandukilu*), denominación que en la lengua kimbundo significa diversión. Esta agrupación está activa desde 1984 y ha hecho giras por Europa, Asia y Latinoamérica. Y en el país realizó una gira por San José, San Ramón, Alajuela, Cartago y Guanacaste.[264] Luego de la presentación que se realizó en Liberia, las autoridades locales en cultura vincularon el baile angoleño con los orígenes africanos de la región guanacasteca. Marta Canales, directora cantonal de cultura en Nicoya, expresó: "después de escucharlos podemos darnos cuenta de que los

[260] *La Nación*, "Limón Roots 2007: a puro Caribe", 31 de agosto del 2007, 15 Tiempo Libre.
[261] *La Nación*, "Africanísimo. Senegal vibra aquí", 11 de agosto del 2006, 14 Tiempo Libre.
[262] *La Nación*, "Al cierre música caribeña", 15 de setiembre del 2006, 14 Tiempo Libre.
[263] *La Nación*, "Costa Rica disfruta con sabor afro", 22 de agosto del 2007, 4-5 Viva.
[264] *La Nación*, "Costa Rica disfruta con sabor afro", 22 de agosto del 2007, 4-5 Viva.

guanacastecos llevamos en nuestra sangre una buena porción de esa cultura alegre en la que el retumbar de los tambores nos hace vibrar".[265] Por su parte, Vera Vargas, directora regional del ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, afirmó: "sin duda Guanacaste tiene herencia negra, ya que ellos ejecutaron la música con instrumentos que usaron nuestros indígenas para hacer sus rituales y ceremonias".[266]

Además de estas presentaciones, el festival Limón Roots contó con la participación del "Rey del Calypso", Mighty Sparrow. Sparrow, de origen granadino, pero criado en Trinidad y Tobago, se presentó, el 31 de agosto del 2007, en el Liberty Hall.[267] El protagonismo de los calypsonians se reafirmó en el año 2009 con la presencia de Mighty Gabby, músico proveniente de Barbados. Gabby fue nombrado embajador cultural de su país, y desde esta posición busca establecer lazos culturales. De tal modo que enuncia un marcador de diferencia, la convivencia:

> Es un placer estar en Costa Rica. Estoy muy ansioso por actuar y que la gente pueda ver lo que podemos hacer y tratar de conectarme con la gente de ascendencia africana de todos lados […] de esta forma, están documentando la historia y cimentando las raíces para que todos los afrodescendientes del mundo, sin importar el idioma que hablen, se acerquen para presenciar uniones que nunca antes ocurrieron.[268]

Finalmente, en el año 2010, las celebraciones del Día del Negro tuvieron un carácter solidario, ya que su fin era ayudar a Haití, lugar que experimentó un devastador terremoto (12 de enero). En tales condiciones, se organizó un ciclo de cine haitiano, el cual fue enunciado como parte del marcador convivencia. Ludger Lescouflair, cónsul de Haití en Costa Rica, señaló: "Haití, un país que antes del terremoto era pobrísimo, en este momento enfrenta dificultades terribles. Un festival hace resurgir los sentimientos de solidaridad que necesitamos hacia nuestro país".[269]

Por último, cabe mencionar la participación de otro percusionista N´Diaye. En esta ocasión se trata de Kali Bamba N´Diaye, quien ha colaborado con el Ballet

---

[265] *La Nación*, "África emocionó a Liberia", 3 de setiembre del 2007, 22 Viva.
[266] *La Nación*, "África emocionó a Liberia", 3 de setiembre del 2007, 22 Viva.
[267] *La Nación*, "Limón Roots 2007: a puro Caribe", 31 de agosto del 2007, 15 Tiempo Libre.
[268] *La Nación*, "Mighty Gabby llenará la noche de calipso y socca", 28 de agosto del 2009, 10 Tiempo Libre.
[269] *La Nación*, "Cine haitiano tomará nuestro país", 26 de agosto del 2010, 14 Viva.

Nacional de Senegal y en obras teatrales de Broadway.[270] La tradición de la percusión africana es relevante, puesto que la conexión que anteriormente Badú N´Diaye creó entre música africana y "world music", y se prosiguió con Kali Bamba, sentó las bases para que posteriormente en el país (Valle Central) se crearan agrupaciones de percusión africana como *Förë Movimiento Afro*.[271] Lo que da cuenta de una apropiación y adaptación de una práctica musical africana por parte de un sector social y cultural que hace uso del multiculturalismo como una práctica cultural activa.

El último punto que este capítulo aborda es la relación entre *reggae* y cultura afrodescendiente, para ello se expondrán las actividades de la música *reggae* en las celebraciones del Dia del Negro y como ellas fueron enunciadas; con esto se intenta contextualizar la práctica musical *reggae*, no como una música extranjerizante, comercial y ajena a las realidades culturales costarricenses, sino, por el contrario, mostrar que el *reggae* forma parte de un proceso cultural que reivindica el origen y el legado afrodescendiente, y que no es impropio de la corriente multiculturalista.

El vínculo entre el *reggae* como práctica musical y las celebraciones del Día del Negro se inicia de forma autónoma, es decir, fue gracias a una iniciativa propia de la escena realizar homenajes. Con respecto a eso, hay que reconocer que la categorización de las prácticas musicales de acuerdo con criterios identitarios no obedece necesariamente a actitudes conscientes de los actores de lo musical, sino que muchas veces son problemáticas que el investigador propone desde lo académico. En consecuencia, la escucha y la interpretación musical del *reggae*, si bien se sabía afrodescendiente, no se enunciaba como tal; a diferencia del calypso que sí se promovía de esa forma y que experimentaba un proceso de patrimonialización.

Sin embargo, conforme la enunciación de la diferencia cultural afrodescendiente se establecía, la práctica del *reggae* se posicionó como un marcador cultural. Esto se experimentó hacia finales del siglo XX, junto con la dinámica de los festivales que tuvo como fecha pivote el año 1998. Este proceso de reconocimiento lo afirma Teodoro Symes, quien no solo es promotor y productor de música *reggae,* sino que ha estado involucrado en las celebraciones de la afrodescendencia: "inicialmente con Carol Britton, yo empecé la diáspora, fui uno de los, trabajé en coproducción con ella, y fui

[270] *La Nación*, "El país celebra el Día del Negro", 23 de agosto del 2010, 7 Viva.
[271] https://si.cultura.cr/agrupaciones-y-organizaciones/fore-movimiento-afro.html

presentador, desde que empezamos en el Museo Nacional, y también, hoy por hoy, soy uno de los relatores o comentaristas durante el festival que se da, yo estoy ahí en Canal 13, ya llevo 3 años creo".[272]

Mr. T., como se le conoce a Teodoro Symes en la escena del *reggae*, al exponer su experiencia en el *reggae* y en las celebraciones del Día del Negro, da cuenta del papel que los marcadores de diferencia cultural juegan en el reconocimiento de la afrodescendencia:

> Entonces, hay como una dinámica importante en el proceso de crecimiento a través de esas manifestaciones como la diáspora africana, el día del afrodescendiente, todas esas cosas, las diferentes comunas empiezan a reconocer, ¡soy afrodescendiente!, me gusta el rondón, el pati y el pan bom, bailo *soca*, toco *reggae*, hay *calypso*, el *calypso* se reconoce, la lengua, entonces todo ese ciclo, es toda esa armonía que esta compenetrada, que se viene dando, yo creo que a partir de ahí puedo decir que ese crecimiento se viene dando, de ese reconocimiento.[273]

Gracias al reconocimiento de la afrodescendencia que se realiza desde la enunciación de la diferencia es que el *reggae* se valora como una práctica musical afrodescendiente. Esto coincide no solo con el auge de una segunda generación de músicos que interpretan *reggae* —esto se abordará en los capítulos siguientes—, sino que, también, coincide con una efervescencia afrodescendiente dirigida por los festivales Cultura Negra y Flores de la Diáspora. No obstante, inicialmente las actividades *reggae* se mantienen al margen de estas celebraciones y se posiciona de una forma autónoma. Incluso, se perciben de una forma diferente, ya que consideran que las celebraciones del Día del Negro se realizaban desde lo cultural y no desde lo festivo, propio del *reggae*. Sobre este aspecto Juan José Campos Cordero "Dj Juan" asegura: "antes se hacían varas del Día del Negro, pero muy culturales: obras de teatro, homenajes en la embajada de aquí, o sea, me entiende. Pero, así como evento de baile, de *reggae*, baile, canto y baile, no se hacía".[274]

---

[272] Entrevista a Teodoro Symes, 26 de febrero del 2019.
[273] Entrevista a Teodoro Symes, 26 de febrero del 2019.
[274] Entrevista a Juan José Campos, 16 de octubre del 2019.

De igual forma es relevante mencionar que la primera actividad celebratoria de la afrodescendencia por parte del *reggae* no la hiciera un afrodescendiente, sino un promotor de las prácticas musicales *reggae* como DJ Juan, quien es originario del Valle Central. Además, esa actividad se desarrolló en una localidad marginal de la capital, puesto que se realizó en el salón Jota Jota en las montañas de Concepción de Alajuelita. Encima, se celebró dos meses después de la fecha oficial. Juan mencionó:

> Nosotros hicimos ese evento. Mae, 31 de octubre [agosto], cae sábado. En el 98, sábado 31 de octubre de 1998. No se me va a olvidar. Entonces, hicimos el festival del Día del Negro. Nos trajimos a los locutores de Atlántida, Martin Scott fue juez, hicimos un concurso de canto y un concurso de baile. Sale el amigo mío, salen dos cantantes que ya se murieron, se llama Davinci, que era mi amigo […] ese día cantó Terror Banton, cantó, Banton se subió a cantar, no aguantó, se subió a la tarima, sale Ghetto, Jaimie que era una ex mía, que cantaba muy bien, con otra amiguilla, sale Gonín, pero Gonín no cantó, sino que Gonín lo que era, era bailarín, y sale chiquitillo.[275]

A pesar del éxito del evento, este no tuvo reediciones. No obstante, en el año 1999 el *reggae* se acerca al Festival Flores de la Diáspora. En un concierto realizado en el bar Cuartel de la Boca del Monte en San José, se presentaron los grupos *Squad*, *Mekatelyu* y *Jazz Garbo*.[276] La celebración denominada "De regreso a nuestras raíces" hace uso del marcador de diferencia origen, lo que inserta de lleno al *reggae* en el discurso musical afrodescendiente. Además, en este periodo el novel grupo *Mekatelyu* estuvo activo en las celebraciones del Día del Negro; el 2 de agosto del 2000, la agrupación realizó un concierto en la Biblioteca Carlos Luis Sáenz del Museo de los Niños. El escrito que publicó el evento señaló al *reggae* como un homenaje, es decir, el discurso musical del *reggae* es una reinvindicación afrodescendiente —el discurso que conforma la estructura de sentimiento reggae se analizará en el capítulo 5—: "ahí estarán los muchachos de Mekatelyu poniendo la nota *reggae* como forma de homenaje."[277]

---

[275] Entrevista a Juan José Campos, 16 de octubre del 2019.
[276] *La Nación*, "Magia Negra", 26 de agosto de 1999, 6-7 Tiempo Libre.
[277] *La Nación*, "*Reggae roots* para todos", 31 de agosto del 2000, 42 Tiempo Libre.

En el año 2001, diversos conciertos se realizaron en Limón, en los cuales participó el cantante de origen jamaiquino (residente de Limón) y de gran influencia en la divulgación del rastafarismo Bobby Sterling, "*Bukie G"*. Este musico se presentó, el 31 de agosto, en la discoteca Scrupulos de Siquirres con un conjunto llamado *Bukie G y amigos,* y el 2 de setiembre, junto con el célebre cantante de *reggae* Michael Livingston, Cantoamerica, Merecumbé y otras agrupaciones de calypso. Esa vez se realizó el "Gran concierto contra el racismo" en el Bulevar de Limón centro.[278] Ahora, el *reggae*, ya no solo reivindica la herencia afrodescendiente, sino que lucha contra la discriminación.

Al año siguiente (2002), *Bukie G* se presenta junto a un gran número de músicos, entre ellos Hubert Watson "*Huba*", las hermanas Tucker, Enoch Samuels, Sergio Castro y Enrique Castillo, entre otros, en un concierto que busca reunir a las generaciones en el teatro Melico Salazar.[279] De igual forma, durante la realización del Festival Flores de la Diáspora, el 27 de agosto del 2004, *Mekatelyu* realizó un concierto junto con Enoch Samuels en el Museo Nacional.[280]

Un evento fue anunciado con gran expectativa, la viuda y corista del más celebrado músico de *reggae*, Bob Marley, Rita Marley vino al país con el fin de exponer su trabajo filantrópico en África, labor que se realiza desde la sede en Ghana. Marley vendría a ofrecer una conferencia en el Museo Nacional y a recibir un homenaje por su labor y trayectoria. Carol Britton declaró: "ella es una figura emblemática de la música negra. A su destacada labor artística se suma su activismo por los derechos de las minorías étnicas".[281] Marley, a su vez, durante el homenaje recibiría las llaves de la ciudad por parte del alcalde de San José Johny Araya. Britton señaló: "ella es un ejemplo para la comunidad, por eso el alcalde de San José le dará las llaves de la ciudad".[282] No obstante, sin mayores explicaciones, la nota periodística que cubrió el evento evidenció que Rita Marley no se presentó al evento.[283] Con todo, queda

[278] *La Nación*, "Espíritu negro", 30 de agosto del 2001, 4-5 Tiempo Libre.
[279] *La Nación*, "Un encuentro de generaciones", 29 de agosto del 2002, 18 Tiempo Libre.
[280] *La Nación*, "Negros placeres", 24 de agosto del 2004, 4-5 Tiempo Libre.
[281] *La Nación*, "Rita Marley vendrá a Costa Rica", 30 de agosto del 2005, 4 Viva.
[282] *La Nación,* "Un toque negro", 2 de setiembre del 2005, 4 Tiempo Libre.
[283] *La Nación*, "Música negra hizo olvidar el fútbol y llenó el bulevar", 5 de setiembre del 2005, 6 Viva.

plasmado que el *reggae*, tanto a nivel nacional como internacional es una expresión afrodescendiente de relevancia.

Por otra parte, se evidencia que el concierto de cierre del Festival Flores de la Diáspora contó con la participación del cantante Salomón de la agrupación de reggae *Un rojo,* quien acompañó al conjunto de calypso *Cantoamerica.*[284] Además de las actividades del festival de la diáspora, se registró un concierto, que, posteriormente, genera una práctica, en homenaje al Día del Negro, sostenida en el tiempo, el "Black Carpet". Esta actividad es una iniciativa del cantante de *reggae* Herman Davis *Banton*, que posteriormente la organiza en conjunto con el cantante Toledo. La edición del 2005 se realizó en el bar Cavalé, ubicado en Zapote (San José), y participaron los músicos Enoch Samuels, Sasha Campbell, Toledo, *Fire Don*, Rasheed, *Johnyman*, *DJ P*, *DJ Gerald*, DJ *Rodney*, y fue animado por Martin Scott.[285]

Los "Black Carpet" son una representación negra de las alfombras rojas, de manera que lo que se pretende es homenajear a las personalidades negras. Así, el evento cuenta con participación de diversos músicos y dj´s, en su mayoría de *reggae*; además, a los participantes se les ofrece comida caribeña. Encima, el evento es una actividad de gala, es decir, se debe asistir bien presentado, con ropa elegante, también, la organización ofrece limosinas para el transporte de los invitados. Asimismo, *Banton* asegura que la actividad no es lucrativa, sino que lo que se pretende es resaltar el aporte de la población afrodescendiente; un esfuerzo por mejorar la imagen peyorativa que se publica sobre los afrolimonenses. En una entrevista del año 2013, *Bantón* señaló: "la cosa es cultural. Nadie sabía que se celebraba un día para los afros o día del negro. Otros hacen cosas para hacer plata. En cambio nosotros lo realizamos con nuestro propio bolsillo y no tenemos patrocinador".[286] De igual forma, el cantante agregó:

> Este evento nació porque en [de] Limón nunca se habla de las cosas buenas, solo que hay mucha droga, que se mata la gente y solo broncas. Nació por eso, porque no hay nada de las cosas buenas. Yo le dije a Toledo que hiciéramos algo positivo. De Limón sale gente que hace cosas buenas

[284] *La Nación*, "Música negra hizo olvidar el fútbol y llenó el bulevar", 5 de setiembre del 2005, 6 Viva.
[285] *La Nación*, "El Caribe se muda hoy para Zapote", 31 de agosto del 2005, 6 Viva.
[286] *Diario Extra,* edición digital, "Banton y Toledo: 'Todos al Black Carpet'", 28 de agosto del 2013; https://www.diarioextra.com/Noticia/detalle/165611/banton-y-toledo-todos-al-black-carpet-

> por el país no solo por Limón, sino por el territorio nacional. Si Nery Brenes no gana una carrera, nadie dice nada; si Toledo no saca un hit, nadie dice nada. Creo que se debe resaltar este tipo de acciones.[287]

El vínculo entre *reggae* y valoración de la cultura afrodescendiente no se limitó a las actividades capitalinas. Se constata, nuevamente, que el músico *Bukie G*, en agosto del 2006 realizó presentaciones en el salón Pacuare de Siquirres como parte del festival Afrocultural Limón Roots.[288] *Bukie G*, de igual forma, se presentó en el año 2007 en Liberty Hall de la Black Star Line.[289] La presencia de *G* no solo da cuenta de la presencia de un músico del cual existen pocos registros, también resalta la importancia de la divulgación del pensamiento y la cultura rastafari —tema que será abordado en el capítulo 4—, lo que señala, a su vez, que lo rasta formó parte de las celebraciones afrodescendientes, y, por tanto, como marcador de diferencia cultural.

Por otro lado, todavía en el año 2006, se demuestra que el Festival Flores de la Diáspora organizó, en la Antigua Aduana, un evento *reggae* con el formato tarde juvenil, de gran popularidad durante el periodo y que actualmente no se produce. La tarde juvenil se desarrolló de 1 p.m. a 7 p.m. con el fin de que el público joven y menor de edad pudiera asistir, después de esa hora daba inicio la gala de la diáspora, con actividades no tan atractivas para el público juvenil. En esa ocasión se presentó el rapero panameño *Izzlas*, así como los nacionales *Pushin*, *Resistencia*, *Native Culture*, *Banton y Ghetto*, *Tapón* y *DJ Juan*.[290]

En el 2008, el sonido *reggae* provino de la agrupación brasileña *Olodum*, la cual realiza un carnaval con ritmos *reggae*, lo que se considera *samba-reggae*: percusión que combina los patrones básicos del *bloco* o *samba* con patrones del *reggae*, lo que origina un dialogo percutivo entre los tambores graves y los agudos (surdos y caixas).[291] Esa agrupación forma parte de un proceso de africanización del carnaval que se originó en la región brasileña de Bahía. En consecuencia, prácticas musicales y culturales adquirieron

---

[287] *Diario Extra,* edición digital, "Banton y Toledo: 'Todos al Black Carpet'", 28 de agosto del 2013; https://www.diarioextra.com/Noticia/detalle/165611/banton-y-toledo-todos-al-black-carpet-
[288] *La Nación*, "Festival Limón Roots: 'fiesta de negro'", 25 de agosto del 2006, 5 Tiempo Libre.
[289] *La Nación*, "Un toque de reggae", 17 de agosto del 2007, 6 Tiempo Libre.
[290] *La Nación*, "Una despedida con sabor Caribe", 13 de setiembre del 2006, 4 Viva.
[291] Gérard Béhague, "Rap, Reggae, rock, or samba: the Local and the Global in Brazilian popular music (1985-95)", *Latin American Music Review* 27 (1): 84.

una conciencia afrocéntrica, y el *reggae* formó parte importante en este proceso.[292] *Olodum* vino al país a presentar, en el Teatro Popular Melico Salazar, el espectáculo *Nossa América Negra:* "una fusión de ritmos como samba y *reggae* al calor del carnaval brasileño".[293]

Para finalizar queda por resaltar la participación del renombrado músico de *reggae* Michael Livingston; él se presentó en las ediciones del Día del Negro de los años 2009 y 2010. Livingston participó, primero, en el "Limón Roots Awards" realizado en el Teatro Popular Melico Salazar.[294] Livingston inició su carrera musical como interprete se *calypso*, así que no es extraño que él realice fusiones. De forma congruente, este músico realizó, el 18 de agosto, una presentación de *reggae* y *calypso* junto con la agrupación *Yes a man*[295] como parte del festival Limón Roots.

El *reggae*, a diferencia de las otras expresiones culturales afrodescendientes, se vincula, en tanto enunciado de diferencia cultural, más por la práctica que por el discurso asociado, en otras palabras, son las actividades y los conciertos realizados, en el marco de las celebraciones del Día del Negro, los que denotan la pertenencia de este género a la cultura afrodescendiente. No obstante, sí se evidenció que el *reggae* se constituyó por medio de los marcadores origen y legado. De esta forma, se afirma que el *reggae*, al materializar una práctica cultural, es una figura semántica de la cultura afrodescendiente.

De igual forma, se observa que las celebraciones afrodescendientes ejercen una triple función sociocultural en la práctica musical *reggae*: por una parte, permite que los músicos promuevan y fortalezcan la producción cultural y reivindiquen una tradición de diferencia cultural; también, faculta que los músicos afrodescendientes de *reggae* se reconozcan y se afirmen como afrodescendientes por medio de sus prácticas musical; por último, denota que la práctica musical del *reggae* es un producto y una actividad cultural más allá del entretenimiento, y que su función sociocultural es la de fortalecer la diferencia cultural.

---

[292] Kavin Dayanandan, *Jamaica brasileira*; 16.
[293] *La Nación,* "Festival afro moverá al país", 19 de agosto del 2008, 12.
[294] *La Nación*, "Limón Roots Awards vivió fiesta musical", 30 de agosto del 2009, 7 Viva.
[295] *La Nación*, "Limón Roots trae reggae, percusión y *gospe*l", 19 de agosto del 2010, 12 Viva.

IV. Conclusión

A modo de conclusión, se afirma que el *reggae*, así como el *gospel,* la indumentaria y la internacionalidad, junto con las dinámicas que les impregnaron los festivales asociados a las celebraciones del Día del Negro, enunciaron desde la multiculturalidad la diferencia afrodescendiente. Así, la valoración cultural en el periodo (1998-2010) se realizó desde las prácticas y las expresiones culturales, contrario a lo que sucedió en las décadas de 1980 y 1990, cuando los discursos de las autoridades políticas y culturales moldearon la enunciación de la diferencia.

Lo anterior, a su vez, evidencia que el discurso de la valoración afrodescendiente realizó un recorrido desde el discurso a la práctica; se establecieron prácticas culturales que de forma reiterada redefinieron el proceso de significación. Esto dio paso a figuras semánticas, que musicalmente se materializan en el *góspel,* el *calypso* y el *reggae*. Cabe resaltar que estas prácticas y expresiones no son ajenas a las transformaciones culturales generales, en particular de lo que se podría denominar la economía política del multiculturalismo, la cual permite que la diversidad cultural pueda ser consumida.

Con respecto al orden de lo que se considera economía política, este capítulo determinó tres momentos de cambio, que se pueden analizar de acuerdo con las categorías de Raymond Williams (residual, dominante y emergente). En una primera instancia (finales de la década de 1970), se observa una economía política residual, la cual valora al afrodescendiente desde una visión productivista, que se vincula con el enclave y la plantación. Ahí se estima al "negro" según la funcionalidad productiva de su cuerpo.

En un segundo momento, a inicios de la década de 1990, se expone la economía política del turismo, la cual se considera dominante, puesto que se apega al consumo y a la visión de mercado del neoliberalismo predominante. Ahora son las bondades de disfrute vacacional las que se unen a las características culturales. Esa situación, además, presenta la zona de Limón como una región subalterna, que está al servicio de los planes de desarrollo del Valle Central.

Finalmente, a finales del siglo XX se evidenció una economía política multicultural, la cual es emergente; economía que se establece de forma tardía en el país. Este periodo que se extiende hasta el final del estudio (1998-2010) demuestra que

la cultura, principalmente la diversidad, se mercantiliza; no obstante, con ello se logra avances importantes. Ejemplo de ello es la reforma constitucional del 2015. Con todo, se eluden las demandas de justicia social, en el caso de las reivindicaciones afrodescendientes.

Por otra parte, se reveló, a lo largo del capítulo, la presencia de figuras semánticas que, de acuerdo con el contexto histórico, dotaron de sentido al proceso de significación del Día del Negro y a la valoración de la cultura afrodescendiente. El espectro de significación se puede apreciar en el Cuadro 5.

Cuadro 5
Campo semántico de los marcadores de diferencia cultural afrodescendiente (1979-2010)

		Marcadores de diferencia cultural														
Fecha	Referente cultural	Sufrimiento	Sacrificio	Producción	Resistencia	Dignidad	Africanidad	Diáspora	Convivencia	Criollo	Estética	Carnaval	Ritmo	Gastronomía	Interioridad	Origen
1972	Centenario de la llegada de los afrocaribeños	-	-	-	-	-	+	-	-	+	-	+	-	-	-	-
1979	Monumento al Negro	+	+	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
1980-	Decreto Día del Negro	+	+	-	-	+	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
1981-1996	Celebraciones del Día del Negro	+	-	-	+	+	+	+	-	-	+	-	+	-	-	-
1998-2010	Celebraciones del Día del Negro	-	-	-	-	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-	-
	Indumentario	-	-	-	-	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-
	Prácticas internacionales	-	-	-	-	-	-	+	+	-	-	-	+	-	-	-
	Música	-	-	-	-	-	-	+	+	+	-	-	+	-	+	+
	Góspel	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+
	Reggae	-	-	-	-	-	+	+	-	-	-	-	+	-	-	+

Fuente: Sergio Isaac Hernández Parra. "La escena reggae del Valle Central y sus conexiones translocales en los albores del siglo XXI (1988-2010): sonido, comunidad y lugar". Tesis de maestría en Historia, Universidad de Costa Rica.

El cuadro anterior resume los marcadores de diferencia cultural enunciados durante el periodo 1979-2010, los cuales fueron presentados a lo largo de este capítulo. En un primer momento, a finales de la década de 1970, la valoración de la persona

negra se realizó de acuerdo con el sacrificio patriótico en pro del desarrollo económico nacional, a esta visión extractivista del negro se contrapuso la visión de la UNIA sobre la dignidad de la persona negra. Desde lo semántico se observa que los marcadores enunciados, para el centenario de la llegada de los primeros afrocaribeños, fueron el carnaval, la lengua criolla y el aspecto africano. Por otra parte, se evidencia que los elementos anteriores no fueron considerados en el proyecto "Monumento al negro", el cual fue propuesto desde el sufrimiento, el sacrificio y la producción.

Todavía en esta etapa inicial, el contexto de la creación del decreto que oficializa el Día del Negro presenta como marcadores el sufrimiento y el sacrificio, a los cuales suma la dignidad como estandarte de la UNIA, la africanidad y la estética. En síntesis, este primer momento de valoración cultural afrodescendiente muestra una heterogeneidad semántica, pero cuyo centro gravitacional es el sufrimiento y el sacrificio; no obstante, se observa que la africanidad es un elemento que despunta en la significación de la diferencia cultural.

En un segundo momento, los marcadores recogidos en el Cuadro 5 muestran que, para el periodo 1981-1996, si bien el sufrimiento, la dignidad y la africanidad son enunciados, surgen indicadores como la resistencia, la diáspora y el ritmo, los cuales complejizan el proceso de significación de la diferencia cultural. Por su lado, el último periodo prosigue con la complejidad semántica, puesto que se suman elementos vinculados con prácticas culturales como la gastronomía o la estética, mientras que marcadores como la lengua criolla o el carnaval resurgen como enunciados culturales. Lo que demuestra que el periodo 1998-2010 es el más cargado semánticamente. Además, la última figura semántica vinculada con el periodo se expresa en la afrodescendencia, en tanto identidad multicultural y globalizadora, la cual se articula gracias a prácticas culturales como la indumentaria, la gastronomía, el baile y la música.

Con respecto a la música, se tiene que esta es enunciada de acuerdo con los marcadores ritmo, origen, interioridad (espiritualidad, emoción, subjetividad), convivencia y diáspora. Por su parte, origen —además de ritmo— es el marcador más frecuente, e, incluso, se relaciona semánticamente con la diáspora y la africanidad, puesto que remite a un pasado común. En cuanto al *reggae*, este se adscribe a los demás descriptores semánticos; no obstante, se destaca el componente africanidad, que estuvo ausente en las demás prácticas culturales. Con todo, la africanidad es el marcador de

mayor recurrencia en los diferentes periodos analizados y se posiciona como el eje semántico de la afrodescendencia. Esto, a su vez, demuestra que el *reggae* se enuncia como una práctica musical propia de la afrodescendencia, y, por lo tanto, experimenta un proceso cultural asociado.

En cuanto a las conclusiones generales del capítulo se comprueba que se cumplió con el objetivo: identificar los enunciados de diferencia cultural que se divulgan en las celebraciones del Día del Negro en Costa Rica, con el fin de determinar las manifestaciones culturales afrodescendientes y sus vínculos con el *reggae*, y cómo estas inciden en el proceso cultural costarricense de finales del siglo XX e inicio del siglo XXI. A su vez, esto demostró que la celebración del Día del Negro es un hito en el proceso cultural costarricense, puesto que la valoración de la cultura afrodescendiente se estableció oficialmente dentro del proyecto dominante.

Si se contrasta ese proceso de valoración con otros casos centroamericanos como el de El Salvador[296], se logra observar que Costa Rica si bien tuvo dificultades e impulsó medidas para obstaculizar la inclusión de la diferencia cultural negra y afrodescendiente durante la primera mitad del siglo XX, hacia las últimas décadas de ese siglo se promovieron medidas para valorar el aporte social y cultural de los sectores negros y afrodescendientes. Por el contrario, El Salvador, presionado por las Naciones Unidas, hasta el año 2011 inicia un proceso de reconocimiento de la diversidad cultural y de la presencia afrodescendiente en el país. Esto indica que el caso costarricense es exitoso, pero con un recorrido tortuoso y parcial.

En una visión amplia y de larga duración, el proceso social de Costa Rica en las últimas décadas del siglo XX y la primera del XXI ha facilitado la integración de la alteridad cultural y social por medio del multiculturalismo y el reconocimiento parcial de ciudadanías subalternas como la sexual.[297] No obstante, la reinvindicación de las poblaciones afrodescendientes, a diferencia de celebraciones como el Orgullo

---

[296] José Heriberto Erquicia Cruz. "'¿Negros en El Salvador?' Historia de la presencia africana en la sociedad salvadoreña y su negación durante los siglos XX y XXI. En *Historia de las desigualdades étnico-raciales en México, Centroamérica y el Caribe. (Siglos XVIII-XXI)*. Ed. Catherine Lacaze, Ronal Soto-Quirós y Ronny Viales. (San José, Costa Rica: CIHAC, 2019), 149-164.

[297] José Daniel Jiménez Bolaños. "Ciudadanía sexual en Costa Rica: los actos, las identidades y las relaciones en perspectiva histórica." *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México 4*, (2018): 1-31.

LGBTI,[298] presenta una mayor trayectoria, consolidación y resultados. A pesar de que ciertos aspectos sociales afrodescendientes todavía encuentran dificultades, el principal de ellos sería la revitalización institucional del creole limonense.

Este capítulo evidenció que a inicios de la década de 1990 prevalecían opiniones y actitudes negativas hacia limón y un desconocimiento sobre sus pobladores y la cultura afrolimonense. En el año 2008, el Instituto de Estudios Sociales en Población (IDESPO) publicó un estudio sobre las percepciones y actitudes de la población costarricense hacia la población afrodescendiente. En esa investigación, realizada en el 2007, demostró que un 78 por ciento de los costarricenses consideran que los afrodescendientes están integrados a la sociedad; un 74 por ciento afirma que los afrodescendientes enriquecen la cultura nacional; y un 79 por ciento señala que la historia de los afrodescendientes se debe valorar. Además, de las características culturales, la música es la que adquiere mayor relevancia con un 81, 3 por ciento; y un 79 por ciento de los entrevistados visualizan a los afrodescendientes como personas alegres que les gusta la música, la fiesta y el carnaval.

La encuesta del IDESPO permite afirmar que las celebraciones del Día del Negro y la Cultura Afrodescendiente han divulgado los objetos y las prácticas culturales de los sectores afrodescendientes y que la población, en términos generales, ha logrado apreciarlos. Sin embargo, el hecho que prevalezca una visión del afrodescendiente como alegre y fiestero es un marcador de la persistencia de un prejuicio. Sobre ello, Eulalia Bernard, a inicios de la década de 1980, representa: “El carnaval,/ vamos, veamos los negros brincar,/ que trabajo no les vamos a dar.” Esta situación, de acuerdo con Jorge Ramírez Caro, se refleja en los textos escolares, los cuales reproducen estereotipos sobre los afrolimonenses que entrelazan el baile, la alegría y la fiesta con la pereza y el desempleo; así, se afirma que el subdesarrollo y la pobreza de la región obedece a características raciales.[299] En síntesis, esta visión del afrodescendiente alegre enmascara las problemáticas que la población afrodescendiente y, en especial, la limonense debe

---

[298] José Daniel Jiménez. “De lo privado a lo público: la celebración del Orgullo LGTBI en Costa Rica, 2003-2016.” *Diálogos. Revista Electrónica de Historia 18*, No 1 (2017): 65- 90.

[299] Jorge Ramírez Caro. *El racismo entra y sale de la escuela*. (Heredia, Costa Rica: EUNA, 2018), 142.

afrontar. Bajo esa premisa, los cantantes de reggae *Shel* y *Banton* pronuncian en la canción "Mil lágrimas" del año 2009:

> "Mil lágrimas caen cada vez que veo las noticias
> Porque solo dicen que nada bueno viene de mi provincia
> Mil lágrimas caen cada vez que veo las noticias
> Porque solo dicen que nada bueno viene de mi provincia
>
> Para que hagan conciencia
> yo sigo en la lucha
> Me pregunto por qué la juventud no escucha
> hay demasiada violencia, el crimen aumenta
> Y no se dan cuenta que la sangre que corre es mucha
> Y el gobierno está anuente
> aun así, nadie se hace presente
> esto no es algo casual pasa siempre
> un problema nacional y no solo de mi gente"[300]

En conclusión, el transitar de la valoración cultural afrodescendiente pasó, en la década de 1970, de ser una inquietud estudiantil que buscaba reafirmar la africanidad, a ser, a inicios del siglo XXI, una celebración de las prácticas culturales afrodescendientes. Esto implicó un desplazamiento de la cultura afrolimonense hacia el Valle Central, lo que, a su vez, demostró que, no sin reticencias de tendencia discriminatoria, el proceso cultural de lo "nacional" incorporó elementos afrodescendientes, y, por consiguiente, materializó prácticas afrodescendientes en el centro de lo que se percibe como "lo costarricense". Con esto en mente, las particularidades de la historia musical del *reggae*, práctica que se reconoció y enunció como afrodescendiente, será el objeto de los próximos capítulos.

[300] https://www.youtube.com/watch?v=Y5O9KD15xzM

Capítulo 2: la forja de una dinastía. El primer ciclo de la práctica musical *reggae* (1988-1995)

Este capítulo introduce las prácticas musicales en Costa Rica y los primeros pasos del *reggae* en el país. Es de interés en este punto de la investigación exponer el desarrollo musical, para ello se recurre, antes de entrar de lleno a la escena del *reggae*, a explicar cómo se han aplicado políticas culturales que inciden en la música. Primero, se determina la instauración de la música oficial en el país, haciendo énfasis en las bandas militares. Segundo, se aborda la dificultad de aplicar esas medidas en el espacio limonense, en donde la tradición musical se apega a lo popular y a la música religiosa. Con el fin de contextualizar esas diferencias regionales, se realiza un recorrido por los procesos musicales en el Caribe. Esto permitirá reconocer las dinámicas transnacionales que inciden en la música de Limón y en el desarrollo translocal del *reggae* en el país.

En una segunda parte del capítulo, se expondrá la situación musical del país a finales de la década de 1980, y cómo se inserta el *reggae* en el marco de ese contexto musical. De manera seguida, se analiza las transformaciones en la socialización musical, principalmente con respecto a dinámicas espaciales. Así, se observa la penetración del *reggae* desde Puerto Limón hacia el Valle Central, y posteriormente hacia la costa pacífica y otras localidades.

Este capítulo, al igual que el que prosigue, parte de dos interrogantes: ¿cómo se han constituido y transformado las prácticas musicales de los músicos de la escena *reggae* en el Valle Central a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI? Y ¿cuáles son los espacios de interacción que vinculan a los músicos de la escena *reggae* con las dinámicas translocales de consumo musical? Para responder a estas preguntas se propone el siguiente objetivo: evaluar las prácticas musicales del *reggae* a la luz de las transformaciones del sector musical y los espacios de consumo musical translocales a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI en el Valle Central, con el objeto de comprender las especificidades del *reggae* de acuerdo con las transformaciones en la producción cultural y musical costarricense.

El argumento que propone este y el próximo es: las prácticas de la música popular en el Valle Central, hacia finales del siglo XX e inicios del siglo XXI, se fragmentan de acuerdo con el surgimiento de diversas escenas. Por su parte, la escena del *reggae,* evaluada por medio de la experiencia, la cual es articulada por prácticas y

espacios de consumo musical mediados por el gusto musical y una tendencia a la masificación, evidencia temporalidades diferenciadas o periodos.

El primer momento (1988-1996) es de surgimiento y se caracteriza por nuevas dinámicas de consumo musical, en específico el baile en la discoteca y el concierto, y el surgimiento de un circuito musical costero, que, en suma, dibujan una espacialidad translocal y de características caribeñas. El segundo periodo (1997-2002) presenta las cualidades de la socialización del gusto a través de la radio y el intento por forjar una industria musical del *reggae* de la mano de músicos provenientes de Limón y los barrios de Sur de la capital, lo que denota una tensión entre la práctica emergente del *reggae* y un intento de apropiación dominante.

La última fase (2003-2010) se conforma por la consolidación de nuevos espacios de consumo vinculados a los bares capitalinos y a los espacios costeros turísticos; además, la escena se diversifica por la consolidación de los Dj´s y el intento por inscribir al *reggae* de Costa Rica dentro del consumo global de la "World Music" que busca capitalizar el auge del multiculturalismo. En contraposición, a finales de la década del 2000, la escena se apega a un proceso cultural emergente de defensa por el ambiente.

Se recapitula, esta sección de la tesis revisa las prácticas musicales y los espacios de consumo musical, es decir, las categorías de la escena *reggae* propuestas como sonido y lugar, en el periodo 1988-1996. Por su parte, el medio con el cual se construyen esas categorías es la experiencia, en otras palabras, las vivencias de los músicos, las cuales son recuperadas gracias a la historia oral, en entrevistas realizadas por el investigador, y presentes en medios digitales y fuentes periodísticas.

I.I Políticas culturales en dos espacios: Valle Central y Limón

Dos espacios culturales. En uno se establece el centro político y un imaginario social "blanco"; en el otro se establece un enclave y se racializa el espacio. ¿Juega la música un papel es este proceso? Esta sección pretende determinar la presencia de una política cultural que incide en lo musical y que dispone, de manera diferenciada, las prácticas musicales en dos espacios de Costa Rica.

I.I.I Musical oficial costarricense

Al rastrear las políticas culturales que inciden en lo musical, en un inicio, se resalta que la provincia de Costa Rica no difiere de las demás colonias españolas: por encima del sustrato cultural y musical indígena, se impone la música eclesiástica; sin olvidar que esa institución fue el motor de las prácticas musicales en occidente durante el medioevo y gran parte del Renacimiento.

El escritor Alejo Carpentier, quien se ha ocupado por estudiar la música en Cuba, reseña que las primeras expediciones conquistadoras contaron con músicos. Diversos tañedores de vihuela se embarcaron hacia América, e incluso algunos de ellos participaron de la conquista de Tenochtitlan,[1] los cuales, luego de la faena bélica, ocuparon su tiempo a enseñar sus artes en el Nuevo Mundo. En consecuencia, fray Pedro Gante fundó la primera escuela de artes y oficios en 1524.[2]

Carpentier afirma que la empresa española, según las características culturales de los pueblos subyugados, se empleó a fondo por establecer su superioridad cultural; de ahí que México ocupara rápidamente un lugar aventajado en las artes musicales de tradición europea.[3] Claro está que la música y la cultura durante la Colonia era una cuestión de poder. En consecuencia, las diversas catedrales centralizaron la cultura eclesiástica y fueron las principales instituciones musicales.

Costa Rica nunca contó con una catedral. Por lo tanto, los instrumentistas y compositores fueron escasos. Además, existió una dependencia con Guatemala a nivel de la edición de partituras.[4] A pesar de ello, la música acompañó las ceremonias religiosas y políticas: la música estuvo presente en las celebraciones reales, es decir, en las fiestas en nombre del nacimiento, muerte, o matrimonio de un rey o príncipe.[5] Con

---

[1] Alejo Carpentier. *La música en Cuba*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1946), 21-22.
[2] Carlos Fernando López de la Torre, "El trabajo misional de fray Pedro de Gante en los inicios de la Nueva España". *Fronteras de la historia*, 2016, 21, No 1: 96.
[3] Carpentier. *La música en Cuba*. 18.
[4] Cullel, María Clara y Eduardo Madrigal. "De rituales y festividades: música colonial en la provincia de *Costarrica*". *Revista de Historia*, 2008, No.57-58: 115.
[5] Cullel, María Clara y Eduardo Madrigal. "De rituales y festividades". 121.

lo anterior se demuestra que, a pesar de la precariedad institucional, la música estuvo doblegada por la función de ejercer sumisión a la Corona y a la Iglesia. Sin embargo, las tonadas populares se colaron en el ceremonial.[6]

Por su parte, las administraciones locales ejercieron una labor relevante. Las municipalidades contrataron músicos con el fin de que participaran en actividades sociales, religiosas y militares. No obstante, María Clara Vargas Cullel aclara que las dificultades económicas fueron la constante desde finales de la Colonia hasta mediados del siglo XIX.[7] Esto conllevó a que la calidad musical no fuera la óptima. Con todo, se demuestra un interés institucional por patrocinar y mantener un cuerpo musical que acompañe las ceremonias religiosas y cívicas.

La institución que experimentó la transición de la colonia al republicanismo fue la militar. Durante el periodo colonial existieron pequeños grupos de músicos que acompañaban las procesiones reales. El instrumental de estos grupos era reducido, principalmente vientos y tambores; el cual tan solo permitía ejecutar ordenanzas y marcar el ritmo en ejercicios y marchas.[8]

La situación anterior no varió con la oficialización de las milicias estatales en 1828. Sin embargo, paulatinamente, desde finales de la década de 1830, la institución militar se fortaleció gracias a diversas medidas decretadas por el jefe de Estado Braulio Carrillo.[9] Para 1840, se instauraron en cada provincia tres cuerpos militares: Caballería, Artillería e Infantería, los cuales contaban con clarines, pífanos, cornetas y tambores.[10] En 1845, se creó la Dirección General de Bandas; así, se establecía la instrucción musical como una necesidad del Estado, y le correspondía a esa entidad suplir el instrumental.[11]

Con todo, las bandas militares padecieron de precariedad, y las provinciales recorrieron grandes peripecias. Por su parte, la banda de San José fue la de mayor estabilidad, importancia instrumental, y la que aportaba una función cívica mayor. En

---

[6] Ibid., 125-126.
[7] María Clara Vargas Cullel. *De las fanfarrias a las salas de concierto. Música en Costa Rica (1840-1940)*. (San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2004), 28-32.
[8] Vargas Cullel. *De las fanfarrias a las salas de concierto.* 34.
[9] Ibid., 35.
[10] Ibid., 34.
[11] Ibid., 35.

febrero de 1840, Braulio Carrillo adquirió un lote con instrumentos en Jamaica y otro a finales del mismo año; para finales de la década, la banda de San José era una de las más "aprovechadas" de Centroamérica. [12] Ya para la década de 1860 las bandas eran una formación musical consolidada; la banda de San José contó en ese año con 68 músicos. A nivel de integrantes, la banda que le seguía, Cartago, poseía 22 músicos.[13]

En la década de 1860, las bandas suplían la función de acompañar los desfiles y las actividades políticas; también, el entretenimiento urbano.[14] Vargas Cullel expone que, con la Revolución Francesa, las bandas militares acompañaron la fiesta republicana, lo que dio origen a las retretas —retraite en francés—. Hacia finales del siglo XIX, y con el impulso militar de Tomás Guardia, se publicó en 1873 el Reglamento de las Bandas Militares. En ese momento, se adjudicó la filiación de las bandas al ministerio de Guerra y se fijó el papel del Director General de Bandas.[15] Además, se regularon los horarios de los toques y conciertos; así, la banda de San José realizaría presentaciones en el parque de la plaza principal con el fin de brindar recreo a la sociedad.[16] Todo esto dio paso a que la banda de San José adaptara un estilo francés, con un instrumental que pertenece a la familia de los saxofones.[17]

Estos cambios van de la mano con transformaciones en la sociabilidad y del gusto musical de la elite social. La llegada de músicos y profesores extranjeros y el consecuente florecimiento de músicos aficionados[18] conllevó a que las bandas y otras formaciones modernizaran el repertorio y los instrumentos. Pompilio Segura expone que a la banda de San José le fue encomendado publicar su repertorio en *La Gaceta* con el fin de que el público se enterara de la música por interpretar.[19] En cuanto a la sociabilidad, los escenarios de los conciertos, retretas y veladas se trasladaron del frente de la casa del presidente y el Cuartel Principal hacia los parques Central, Morazán y

---

[12] Pompilio Segura. *Desarrollo musical en Costa Rica durante el siglo XIX. Las bandas militares*. (Heredia, Costa Rica: Editorial de la Universidad Nacional, 2001), 158.
[13] Vargas Cullel. *De las fanfarrias a las salas de concierto.* 39.
[14] Ibid., 40.
[15] Ibid., 58.
[16] Ibid., 60.
[17] Ibid., 60.
[18] Ibid., 50-57.
[19] Segura. *Desarrollo musical en Costa Rica,* 166-167.

Nacional; el quiosco del parque Morazán llamado Templo de la Música fue inaugurado el diciembre de 1919.[20]

A pesar de eso, a finales del siglo XIX, las bandas atraviesan problemas presupuestarios. Los músicos, en la mayoría de los casos, debía mantener un segundo oficio, puesto que el sueldo no era suficiente. Sin embargo, se evidencia que entre 1909 y 1914, se da un progreso en la ejecución musical, principalmente por la contratación de Juan Loots, quien creó la Escuela Militar de Música[21]; institución que pretendía mejorar la formación de los músicos, empero centralizó la enseñanza en San José, en detrimento de las provincias.[22] No obstante, los esfuerzos se detuvieron al empeorar la situación económica debido a la Primera Guerra Mundial, situación que no mejoraría durante toda la mitad del siglo XX. Por su parte, la Escuela Militar fue cerrada en 1914, reabierta en 1925, suspendida en 1967 y desapareció en la década de 1980.[23]

Las bandas militares, en el contexto de la guerra civil de 1948, sufrieron una desbandada. El temor a represalias políticas obligó a muchos músicos a salir de sus residencias o permanecer escondidos. Además, los cuarteles que fungían como sala de ensayos fueron asaltados, tal y como sucedió en Cartago.[24] En consecuencia, las actividades musicales fueron suspendidas. Una vez finalizado el conflicto y disuelto el ejército, las bandas fueron adscritas al ministerio de Seguridad y posteriormente, en 1954, integraron el servicio civil, de manera que perdieron el carácter militar.[25] Finalmente, en la administración de Rodrigo Carazo (1978-1982), las bandas se afilian al ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.[26] Sin embargo, a pesar de contar con mejor formación musical, la incidencia social de las bandas decayó durante la segunda mitad del siglo XX y la relación entre ese cuerpo musical y el público se ha erosionado.[27]

---

[20] Ibid., 167.
[21] Vargas Cullel. *De las fanfarrias a las salas de concierto.*137.
[22] Ibid., 139.
[23] Norman Calderón. "Una ventana al ayer: protagonistas de las bandas musicales de Costa Rica". (Avance de investigación. San José, Costa Rica, 1997), 5.
[24] Wilson Mata Vega. "La banda militar de Cartago y su integración al servicio civil: 1949-1955". (Avance de investigación. San José, Costa Rica, 2001), 11-13.
[25] Mata Vega. "La banda militar de Cartago", 16.
[26] Mata Vega. "La banda militar de Cartago", 17.
[27] Calderón. "Una ventana al ayer", 11-12.

El papel de las bandas no puede ser analizado por fuera de otros procesos. Si bien las filarmonías y las instituciones educativas serán abordadas a profundidad más adelante en este trabajo, se concuerda con que esta incipiente institucionalidad, tanto a nivel costarricense como latinoamericano, tuvo un papel importante a nivel político y cultural. Así, Miranda y Tello afirman que estos esfuerzos van acompañados de una pretensión identitaria culterana que ve en la música una forma de desarrollo social;[28] visión que no escapa a los preceptos culturales decimonónicos y de las ansias de construcción nacional por parte de las elites estatales latinoamericanas.

Si bien las bandas fueron la columna vertebral de la música oficial durante el siglo XIX y los primeros años del XX, el interés estatal se trasladó a las formaciones sinfónicas. Un primer intento de formación orquestal se dio en 1926 y 1927, cuando Juan Loots promovió la creación de una orquesta sinfónica. Un conjunto de 41 músicos con un poco más de treinta ensayos realizó un concierto en el teatro Moderno, el cual fue aplaudido. Con gran esmero, durante ese año de 1926 se lograron realizar conciertos mensuales en el Teatro Nacional. Sin embargo, estos músicos no eran retribuidos económicamente; de manera que para realizar la gira de 1927 por Centroamérica y México se solicitó un aporte pecunio al Congreso.[29] El viaje fue un fracaso.

Un segundo intento de organización orquestal se realizó en la década de 1940. Se tiene a ese año como el fundador, sin embargo, la consolidación de la orquesta ocupó varios años más. Los hermanos Héctor (violín) y Consuelo (contralto) Reyes propusieron formar una orquesta, situación que fue bien recibida por varias damas importantes, incluyendo a Ivonne Clays, la Primera Dama.[30] Esta iniciativa logró realizar conciertos en el Teatro Nacional gracias al financiamiento privado; el apoyo estatal llegó en 1943.[31] Hacia el año 1967, la Orquesta Sinfónica Nacional fue integrada al ministerio de Educación Pública.[32] Sin embargo, los problemas de esta agrupación son los mismos que afectan a otras formaciones musicales, la estabilidad económica no permite una dedicación exclusiva.

---

[28] Ricardo Miranda y Aurelio Tello. *La música en Latinoamérica*. (México D.F: Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011), 64.
[29] Vargas Cullel. *De las fanfarrias a las salas de concierto.* 192-193.
[30] María Clara Vargas Cullel, Ekaterina Chatski y Tania Vicente. *Música académica costarricense. Del presente al pasado cercano.* (Universidad de Costa Rica, Facultad de Bellas Artes, 2012), 20.
[31] Vargas Cullel, Chatski y Vicente. *Música académica costarricense.* 21.
[32] Vargas Cullel, Chatski y Vicente. *Música académica costarricense.* 22.

La deseada estabilidad se logró cuando se aplicó la denominada "revolución musical". La administración Figueres Ferrer (1970-1973) se implicó en una propuesta cultural amplía que sentaría las bases del desarrollo musical actual. Una primera y controvertida medida fue despedir a los anteriores músicos nacionales y contratar extranjeros.[33] Además, se designó como director al estadounidense Gerald Brown. Parte de las labores de los músicos de esta nueva organización era impartir lecciones en el Programa Juvenil, una escuela que formaría los futuros músicos de la sinfónica. En 1974 se creó el Coro Sinfónico y en 1980 la Compañía Lírica Nacional, esta última adolece de un presupuesto muy limitado.[34] Estas cuatro instituciones (Programa juvenil, Orquesta Sinfónica, Coro Sinfónico y la Compañía Lírica Nacional) forman, desde el año 2003, el Centro Nacional de la Música. En el 2007, se adhiere al Centro el Sistema Nacional de Educación Musical (SINEM).[35] Se evidencia que el interés estatal para consolidar el oficio musical ha dado como resultado un robusto sistema institucional, aunque las afectaciones presupuestarias no son inexistentes. Ahora bien, afirma María Clara Vargas Cullel que el tema pendiente es la incorporación de una política clara que determine un repertorio de composiciones costarricenses.[36]

Queda por exponer en este apartado la selección de la música considerada nacional. Este proceso electivo no es exclusivo de Costa Rica, sino un fenómeno latinoamericano. En las primeras décadas del siglo XX, se realizaron esfuerzos musicales por encontrar la identidad nacional de cada país, y que culminó, en términos de composición musical, en los nacionalismos de la década de 1940.[37]

En Europa, principalmente en el este, diversos compositores vieron la posibilidad de renovar la composición musical mediante ritmos y melodías populares o folclóricas, tal es el caso del ruso Modeste Petrovitch Moussorgski[38]. Por su lado, el rumano Bela Bartók, que es considerado el fundador de la etnomusicología, durante la primera década del siglo XX, junto con su amigo y músico Zoltán Kodály realizaron trabajo de campo en Hungría, Rumanía, Ucrania, Turkía y África del Norte[39], de manera

[33] Ibid., 35-36.
[34] Ibid., 36.
[35] Ibid., 37.
[36] Ibid., 37.
[37] Miranda y Tello. *La música en Latinoamérica*. 149.
[38] Lucien Rebatet. *Une histoire de la musique*. (Paris: Éditions Robert Laffont, 2011), 603-609.
[39] Élisabeth Brisson. *La musique*. (Paris: Éditions Belin, 2016), 393.

que incorporaron lo popular en la composición erudita; hecho que culminó en la renovación de la teoría y práctica de la armonía.

Bajo el ímpetu de esos compositores de Europa del Este y con un aparato ideológico nacionalista, diversos compositores latinoamericanos se lanzaron a la captura de los sonidos locales que pudieran conformar una identidad nacional[40]; probablemente el más famoso de ellos sea el brasileño Heitor Villa-Lobos. Sin embargo, esta labor compositiva no formó parte de ningún programa regional, y no está claro si estos compositores fueron conscientes de que sus colegas latinoamericanos realizaron la misma labor en el mismo momento. Ahora bien, muchos de ellos marcharon a Europa a estudiar y regresaron a sus países con inquietud sobre sus identidades.[41]

En Costa Rica, Alejandro Monestel y Julio Fonseca compusieron obras con un lenguaje musical guanacasteco.[42] Ahora bien, lo que interesa destacar en el caso costarricense es la necesidad política de establecer una tradición popular folclórica, que invisibilizaría las demás tradiciones musicales, entre ellas la música afrodescendiente de Limón quedó fuera de lo nacional.

María Clara Vargas Cullel reseña que en 1927 se promulgó un decreto (número 39) que pretendía estimular a los compositores para que formasen un repertorio genuinamente costarricense.[43] En aras de ese objetivo se creó un concurso, el cual proponía que la música debía estar inspirada en música genuinamente nacional.[44] Cabe resaltar el énfasis en "genuinamente nacional", una concepción esencialista que legitima la construcción del Estado-Nación que inició a finales del siglo XIX bajo la égida del liberalismo. Además, junto con el concurso, el secretario de educación pública se comprometió a publicar una serie de folletos bajo el título "La música nacional".[45]

Un año después de ese concurso, el secretario de Educación Pública envió una delegación a Guanacaste a buscar material musical, lo que constituía una necesidad pública.[46] En esa ocasión se visitó Nicoya, San Pablo de Nicoya, Santa Cruz, Filadelfia

---

[40] Miranda y Tello. *La música en Latinoamérica*. 148.
[41] Miranda y Tello. *La música en Latinoamérica*. 150- 157.
[42] Miranda y Tello. *La música en Latinoamérica*. 155.
[43] Vargas Cullel. *De las fanfarrias a las salas de concierto.* 234.
[44] Ibid., 235.
[45] Vargas Cullel. *De las fanfarrias a las salas de concierto.* 236.
[46] Ibid., 237.

y Liberia. El producto de esa investigación culminó en la edición de un folleto de música nacional. Posteriormente, se realizaron dos visitas más, las cuales se plasmaron en otros dos folletos.[47]

Este germen nacionalista floreció en la década de 1930. Numerosos esfuerzos, ediciones de partituras y conciertos se realizaron con el fin de demostrar que sí existía una música nacional. La Secretaría de Educación Pública editó en esa década 36 partituras —supervisadas por José Daniel Zúñiga—; la autoridad de ese despacho, Luis Dobles Segreda, afirmó:

> Se descubre mucho del indio y mucho del español, sin que ello quiere decir que no es autóctona esta música. Si en la lengua y en la costumbre, en la religión y en la vida, del indio y del español tenemos el sello imborrable, no habría razón para que la música escapara a esa marca. En este vaso se mezclan las dos tintas, pero filtradas en el pozo de la arenisca criolla.[48]

El pasaje anterior demuestra que existió una voluntad política e institucional por exponer la música auténtica y autóctona. Los colores de esa tinta, mencionada por Dobles, los componen lo indígena y lo español; la omisión es evidente. Esto a pesar de que instrumentos musicales como la marimba y el quijongo son una herencia africana que está presente en Guanacaste, y, como lo señala Carlos Meléndez, la danza "El torito" es de carácter afrodescendiente. Con todo, la ausencia de la tradición afrodescendiente del Caribe es flagrante. El desarrollo de las prácticas musicales en Limón y el Caribe es el objeto del próximo apartado.

I.I.II Circulación de músicas afrodescendiente en el Caribe

La meta es conocer la entrada del *reggae* al caribe costarricense, a finales del siglo XX. No obstante, para poder aprehender ese contexto socio-musical es necesario, antes, retomar los procesos musicales del Caribe, en general, primero y de Limón, en

[47] Ibid., 237.
[48] Vargas Cullel. *De las fanfarrias a las salas de concierto.* 243.

particular, después. Con esta consideración en mente, a continuación, se presenta la música caribeña desde su formación social.

La música como fenómeno social caribeño es producto de la historia colonial de la región; el colonialismo y la esclavitud determinaron la composición étnica, los patrones de desarrollo y dependencia económica y política, la cultura y el uso y degradación de los recursos naturales. Por lo que cabe recordar que el Caribe y particularmente el insular fue la primera región conquistada y colonizada por el imperio español a finales del siglo XV; a principios del siglo XVII fue el escenario de las luchas imperialistas de España, Gran Bretaña, Francia y los Países Bajos.[49] Durante el siglo XVII, el Caribe experimentó el auge del azúcar; así, Barbados fue la primera isla en desarrollar una producción amplia.[50] La explotación colonial de plantación de Barbados, como sistema colonial referente, divergía de los estilos coloniales español y francés, ya que eran los comerciantes y hacendados quienes ejercían el poder colonial.[51]

Otro evento relevante para la historia colonial del Caribe insular, es la toma inglesa de Jamaica en 1655, ya que esa isla se estableció como centro británico y regional del comercio y contrabando de esclavos africanos.[52] Jamaica fue transformada en el ejemplo perfecto del sistema azucarero y esclavista. No obstante, el poder del gobierno local y de los hacendados no era total, ya que comunidades cimarronas proliferaron en la isla de Jamaica, llegando a organizar revueltas como la de Tacky en 1760, que buscaba acabar con la esclavitud y el gobierno inglés; dicha revuelta es considerada como un antecedente a la Revolución Haitiana (1791-1804).[53]

La Revolución Haitiana supuso un duro revés para los intereses coloniales franceses y un parteaguas en la historia colonial caribeña, no obstante, paradójicamente, provocó una intensificación del sistema de plantación en las islas inglesas y en Cuba. Jamaica, como consecuencia de la revolución en Saint-Domingue, retomó su papel,

---

[49] Cristopher Schmidt-Nowara. "Los colonialismos caribeños desde la conquista española hasta el reino del azúcar estadounidense." En *Historia Comparada de las Antillas*, coord. José Antonio Piqueras, (Madrid: Doce Calles y Otros, 2014), 303.
[50] Schmidt-Nowara. "Los colonialismos caribeños," 312.
[51] Ibid., 313.
[52] Ibid., 314.
[53] Ibid., 316.

junto con Cuba, como principal productora de azúcar; y ahora, las montañas jamaicanas fungen el rol de Haití en la producción de café.[54]

No obstante, la esclavitud como sistema de explotación llegó a su fin durante la primera mitad del siglo XIX (a excepción de Cuba). El Caribe inglés abolió la esclavitud, luego de un proceso abolicionista que inició a finales del siglo XVIII, y que concluyó en 1838 en las islas de Jamaica y Barbados;[55] y en caso francés, luego de la restauración napoleónica de la esclavitud, la misma fue abolida hasta 1848.[56] Este cambio institucional, no implicó, que la plantación como unidad económica básica y las relaciones sociales asociadas a la misma desapareciera o desestructurara. Más si se considera que la independencia política del Caribe insular no llegó hasta entrado el siglo XX. La descolonización de Martinica y Guadalupe en 1946 se dio mediante una incorporación a la República de Francias como departamentos de ultramar.[57]

De importancia en la historia colonial del Caribe es la incorporación del poder imperial estadounidense en la geopolítica regional, el cual se hace patente con la guerra hispano-cubano-estadounidense de 1898. A partir de entonces los Estados Unidos han intervenido constantemente en la política y la economía del Caribe con numerosas intervenciones militares. Los intereses estadounidenses son de orden económico, comercial, político y militar; la presencia militar a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI se argumenta con la lucha contra el narcotráfico.[58]

El colonialismo se refleja en las estructuras políticas de los países caribeños. El caso del Caribe inglés, en su camino hacia la independencia política, adoptó sistemas parlamentarios similares al británico. Hecho que fue satisfactorio para los sectores educados de clase media, pero ineficaces para resolver los problemas de clase y étnicos, propios de sus realidades sociales.[59]

---

[54] Ada Ferrer. "El impacto de la Revolución Haitiana." En *Historia Comparada de las Antillas*, coord. José Antonio Piqueras, (Madrid: Doce Calles y Otros, 2014), 431.
[55] Ferrer. "El impacto de la Revolución Haitiana." 431.
[56] Ferrer. "El impacto de la Revolución Haitiana." 430.
[57] Ibid., 430.
[58] Humberto García Muñiz. "El Caribe insular en la encrucijada geoestratégica, 1492-2013." En *Historia Comparada de las Antillas*, coord. José Antonio Piqueras, (Madrid: Doce Calles y Otros, 2014), 549-555.
[59] Anthony Maingot. "Independence and its afthermath" en *The Caribbean. A history of the región and its people*, ed. Stephan Palmié y Francisco Scarano, (Chicago: University of Chicago Press, 2011), 523.

La situación geopolítica del Caribe que implica dominación imperialista de los territorios y los cuerpos implicó, a su vez, dinámicas culturales translocales y transatlánticas que da origen a un *corpus* musical amplio y dinámico. El Caribe, por su proceso de colonización inter-imperial, atravesó una fragmentación política, étnica y lingüística; mas, comparte lazos históricos, económicos, migratorios y culturales. A nivel musical implica que ningún estilo o género haya sido originado de manera aislada. Todo esto es sumamente complejo y exponerlo a cabalidad sería una pretensión que desborda esta investigación.

Con todo, Sidney Hutchinson[60] da unas pistas con lo cual rastrear el proceso de creación y distribución musical. En primera instancia, se produjo una distribución étnica africana durante la esclavitud que diseminó ritmos, instrumentos y cantos cosmogónicos. Segundo, la creación y la distribución de los géneros o estructuras musicales se debe en gran parte al proceso colonial. Esta distribución, luego de los procesos de descolonización, se llevó a cabo por las bandas militares, que inculcaron la música culta o erudita. Tercero, la música fue llevada consigo por los migrantes post-esclavitud. Cuarto, la música fue distribuida gracias al comercio.

El *reggae*, al ser un género del siglo XX, y principalmente de la segunda mitad, probablemente no sea el mejor ejemplo de estos procesos, como lo podría ser el *merengue,* la *danza* o incluso la *habanera.* No obstante, el *reggae* mantiene esas dinámicas, las cuales se presentan a continuación. En primera instancia, Hutchinson mencionó la esclavitud y la estructura colonial. Durante la colonia, en Jamaica, la cuna del *reggae*, al igual que en el resto del caribe insular y continental, se observó la convivencia de poblaciones de origen africano, amerindio y europeas.

La conjugación de esos elementos culturales se aprecia en el *mento,* género anterior al *reggae* que se encuentra en el folclore jamaicano. En ese género se aprecian los diversos elementos. Los bailes de salón europeos como la *cuadrilla* y la *mazurca* estuvieron presentes en Jamaica y el Caribe durante y después de la colonia y la esclavitud, los cuales, junto con la instrumentalización y la estructura armónica y melódica europea, se mantuvieron vigentes hasta periodos recientes. Estos estilos

---

[60] Sidney Hutchinson, Los merengues caribeños: naciones rítmicas en el mar de la música. 181-188. A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoaméricano. (dir) Albert Recasens Barberá. (Madrid: AKAL, 2010), 182-183.

europeos, no obstante, fueron adquiriendo sentidos rítmicos relacionados con las preferencias africanas, así como se implementaron instrumentos del mundo rural caribeño, como el banjo, la marimbula, tambores y otros instrumentos de percusión como maracas o güiros de origen amerindio.[61]

El segundo punto de Hutchinson se comprueba en el hecho de que las culturas musicales caribeñas, a finales del siglo XIX e inicio del siglo XX, formaron parte de procesos de nacionalización: las elites incorporaron a los *corpus* socioculturales a sectores afrodescendientes de las clases populares, como es el caso del *calipso* temprano, la *rumba* cubana o la *danza* puertorriqueña.[62] Por su parte, se aprecia lo afirmado por Hutchinson respecto a las bandas militares; para la década de 1890, junto con el arribo de soldados británicos, llegaron instrumentos, principalmente bronces o vientos-metal, con lo cual se crearon bandas de vientos en Kingston.[63] Estas bandas, en la primera mitad del siglo XX, evolucionaron en orquestas de *jazz*, vigentes en el gusto estadounidense, y para el final de la Segunda Guerra Mundial incorporaron la percusión latina y sus complejas estructuras melódicas.[64] En este punto se comprende la importancia de las bandas militares, tanto en el Caribe como en el caso reseñado de Costa Rica.

El tercer fenómeno mencionado por Hutchinson es la migración. Esta es de particular importancia en el *reggae*, puesto que se forma mediante el traslado de sujetos, principalmente afrocaribeños, y sonoridades a lo largo del Caribe. Lara Putnam[65] demuestra que, en la primera mitad del siglo XX, la movilización de fuerza laboral entre diversas localidades caribeñas estructuró saberes y prácticas musicales. Asimismo, la historiadora afirma que el Caribe, en tanto macrorregión, fue atravesado por diversos circuitos y subcircuitos de intercambio musical altamente productivos, cuyos centros

---

[61] Peter Manuel. *Caribbean currents. Caribbean music from rumba to reggae*. (Philadelfia; Temple University Press, 1995), 153.
[62] Manuel. *Caribbean currents.* 15.
[63] Joseph Heathcott. "Urban spaces and working-class expressions across the Black Atlantic: tracing the routes of ska." *Radical History Review*, No. 87 (2003): 188.
[64] Ibid., 188.
[65] Lara Putnam. *Radical Moves. Caribbean migrants and the politics of race in the jazz age. (*Carolina del Norte: The University of North Carolina Press, 2013).

principales fueron Nueva York en el norte, Panamá al oeste, la Habana en el centro, y Puerto España (Trinidad y Tobago) al sudeste.[66]

Esto influyó en la música de Jamaica, ya que el retorno de esos sujetos a la isla motivo la divulgación y apropiación de ritmos y formas de hacer música, que posteriormente tomaría la forma de *reggae*. Putnam menciona, para el caso del *reggae*, la influencia de músicos como Tommy McCook, Roland Alphonso y Laurel Aitken. Estos fueron descendientes de jamaicanos, pero que nacieron en Cuba en la década de 1930. Incluso, Putnam señala el caso de Carlos Malcolm, quien nació en Panamá.[67]

La última coordenada que aporta Hutchinson es el intercambio comercial. El *reggae* no podría entenderse por fuera de una industria musical que se desarrolla en el Caribe y principalmente en Jamaica y que, por supuesto, tiene vínculos con el desarrollo estadounidense. En ese sentido, el antecedente inmediato es el *mento*. La importancia del *mento* radica en la incipiente industria musical jamaicana: el *mento* fue uno de los primeros géneros en lograr grabaciones y ventas de discos.

A pesar de que las bandas orquestales al estilo de las *big bands* estadounidenses y otros ensambles gozaban de popularidad en los centros urbanos, el *mento* se aprovechó de la popularidad regional e internacional del *calypso*; en consecuencia, sus músicos se presentaron como calypsonians, adoptando nombres artísticos típicos del *calypso*, ejemplo de ello es el adjetivo "Lord", como *Lord Composer, Lord Flea, Lord La Rue*, entre otros.[68] El *calypso* de Trinidad, que desde 1912 había logrado grabaciones con impacto internacional, obtuvo gran popularidad en el público estadounidense al finalizar la Segunda Guerra Mundial, cuando fue apropiado y comercializado por la nueva potencia hegemónica norteamericana;[69] ejemplo de esto fue el enorme potencial comercial del artista *Harry Belafonte*.

Por su parte, los músicos de *mento* jamaicano, aprovecharon los espacios turísticos interesados en el *calypso* para posicionarse; rápidamente lograron popularidad: sus canciones gozaron de espacios radiales y numerosas grabaciones

---

[66] Lara Putnam. "Los jeques del jazz en las fiestas por 25 centavos: Panamá y Harlem como cruces de caminos caribeños, circa 1910-1940", *Mora 28, (*2022): 217.
[67] Putnam. *Radical Moves.* 156.
[68] Manuel. *Caribbean currents.* 155.
[69] Mike Alleyne. "Globalisation and commercialisation of caribbean music." En *World Music: rootes and routes*, ed. Tuulikki Pietilä. (Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studies, 2009), 80.

discográficas,[70] con gran aceptación por parte de los sectores trabajadores urbanos. Este auge fonográfico fue la punta de lanza para grabar y distribuir la música *reggae* a lo largo y ancho del Caribe, así como Norteamérica y Europa.

I.I.III Limón: puerto de entrada musical

Se mencionó en el primer apartado que las bandas militares jugaron un papel fundamental en la formación musical del país y una de las instituciones clave en la cultura musical a finales del siglo XIX e inicios del XX. No obstante, esta columna vertebral de la política cultural, en lo que se refiere a música, tuvo dificultades para consolidarse en Limón.

Pompilio Segura demuestra que, durante el siglo XIX, en Matina y Moín, las guarniciones solo contaban con un tambor. En abril de 1891, el Director General de Bandas Rafael Chaves envió ocho instrumentos para una murga que se iba a realizar en el puerto.[71] Durante ese decenio de 1890, se intentó formar una banda, pero los resultados fueron escasos, principalmente porque los músicos que provenían del Valle Central no estaban interesados en instalarse en Limón y la idea de contratar jamaicanos para que formaran un *corpus* instrumental no prosperó. La banda después de su oficialización solo contó con dos integrantes afrodescendientes, los bombistas Chambers y Thomas Washington.[72]

La banda militar de Limón, a diferencia de sus pares vallecentralinas, no contó con apoyo popular. La población prefirió sus propios conjuntos: *Riverside, Yankee Jazz Band, Stanley Letmon* o *Red Hot Six*,[73] *The Black Jazz Orchestra* y *la Central America Black Stars Orchestra*.[74] Estos datos permiten afirmar que la política cultural no penetró en Limón. En consecuencia, la cultura musical en Limón no fue dirigida, lo que le permitió tener un desarrollo propio, con influencia afrocaribeña.

---

[70] Manuel. *Caribbean currents.*155.
[71] Segura. *Desarrollo musical en Costa Rica,* 132.
[72] Ibid., 134.
[73] Ibid., 136.
[74] Manuel Monestel. *Ritmo, Canción e identidad. Una historia sociocultural del calypso limonense*. (San José, Costa Rica: EUNED, 2005), 57.

Pompilio Segura menciona que, con la llegada de los primeros trabajadores afroantillanos, llegaron instrumentos musicales: ukele, sheki sheki, pito de chapa, maracas, tambores, flautas de bambú, dulzaina de peine, bandurria y violín. Asimismo, Segura menciona que llegaron pianos y órganos para las iglesias. Todo esto nos indica que la música en el Caribe costarricense es un fenómeno translocal.

Se mencionó que Chambers y Thomas Washington tocaban el bombardino; aunque ellos formaron parte de la cuarta categoría de la banda militar,[75] es un indicador de que poseían formación musical. Al ser el bombardino un instrumento de viento-metal, se deduce que probablemente tuvieron algún contacto con algún cuerpo militar inglés. Esto también se puede deducir de quienes formaron parte de las orquestas. Lara Putnam menciona que los músicos que formaron parte de los circuitos migratorios del Caribe poseían, en los casos más célebres, formación musical y que provenían de familias de clase media.[76] Estos músicos móviles poseían, además de un conocimiento musical, un capital lingüístico y cultural que les permitió insertarse satisfactoriamente en las localidades y escenas musicales locales, sean hispánicas, inglesas o afroestadounidenses.[77]

Adicionalmente, Pompilio Segura menciona que los pastores evangélicos tocaban el piano y leían partituras.[78] Todo esto demuestra que Limón, a finales del siglo XIX e inicios del XX, poseía un capital musical importante que fue movilizado junto con los trabajadores afroantillanos. Lo que también demuestra que Limón formó parte del flujo musical caribeño, de acuerdo con las coordenadas presentadas por Sydney Hutchinson, reseñadas en el apartado anterior.

Sonia Gómez, al estudiar la música *gospel* en Limón, demuestra que los pobladores afrodescendientes procuraron fomentar la educación musical; en ausencia de una institucionalidad pública que se encargara de la enseñanza, la labor educativa fue un esfuerzo familiar. Gómez al retomar las palabras de Delroy Barton, informante afrolimonense, señala que hubo un esfuerzo por trasladar a la localidad profesores de

---

[75] Segura. *Desarrollo musical en Costa Rica,* 134.
[76] Putnam. *"Los jeques del jazz".* 207.
[77] Ibid., 216.
[78] Segura. *Desarrollo musical en Costa Rica,* 131.

música y para que tanto los hombres como las mujeres aprendieran a tocar un instrumento o el canto.[79]

Una parte importante de la educación musical se dio en las iglesias protestantes. Pompilio Segura indicó que los pastores, además de su labor religiosa, enseñaban música.[80] Sonia Gómez afirma que los registros de la actividad musical en las iglesias son escasos, debido a que forman parte de una actividad litúrgica, por lo tanto, la información no se desagrega, pero que la tradición indica que desde la consolidación de los templos se impartieron lecciones de música.[81]

La fundación de las iglesias protestantes en Limón data de las últimas décadas del siglo XIX; la primera de ellas, la Bautista, fue establecida en 1888 en Puerto Limón.[82] Estas organizaciones protestantes fueron promovidas por las poblaciones afroantillanas y las empresas transnacionales. Estas empresas donaron terrenos y materiales para la construcción de los templos.[83]

Con base en la información presentada en los párrafos anteriores, se puede aseverar que las iglesias protestantes funcionaron como espacios de formación musical en la localidad de Limón. Incluso, Delroy Barton y Monroe Poiser mencionan un dato relevante en este sentido. Barton y Poiser señalan que la actividad coral de las iglesias disminuyó cuando el ministerio de Educación Pública inició las clases de música en las escuelas y los colegios.[84] Esto indica que, antes de la presencia de la educación pública en la localidad, anterior a la segunda mitad del siglo XX, quien quisiera aprender música debía ir a la iglesia; después, al haber otras opciones de formación musical, el vínculo con las instituciones religiosas disminuyó. Esto a su vez comprueba que, frente a la ausencia de una política cultural del Estado, las organizaciones limonenses realizaron su propia labor de formación musical de acuerdo con sus expresiones culturales.

---

[79] Sonia Lucrecia Gómez Vargas. *La música Gospel en Limón*. (San José, Costa Rica: Ministerio de cultura y Juventud. Imprenta Nacional, 2010), 29.
[80] Segura. *Desarrollo musical en Costa Rica,* 131.
[81] Gómez Vargas. *La música Gospel en Limón*. 51.
[82] Ibid., 23.
[83] Ibid., 20.
[84] Ibid., 51.

Las expresiones musicales afrolimonenses incluyen repertorios populares de raigambre, principalmente, oral; es decir, que no se enseñaba institucionalmente, sino que se transmitía por medio del contacto directo con otros músicos, espacios de socialización o, incluso, por las grabaciones fonográficas. Este aspecto de transmisión oral se aprecia en las palabras de Walter Ferguson: "desde que yo era pequeño los jamaicanos siempre cantan eso y yo pregunto qué clase y ellos dicen calipso y luego más tarde yo aprendí a tocarlo."[85]

La principal expresión musical de ese tipo es el *calypso*. Esta expresión musical fue interpretada en Limón en espacios populares: cantos callejeros, cantinas, carnaval, paseos o picnics (bailes públicos informales).[86] Manuel Monestel retrae el origen del *calypso* limonense al *mento.* Ese género musical forma parte del folclor jamaicano y fue traído a Limón por los migrantes. Así, el *mento* formó parte del acervo musical limonense desde antes de la década de 1930.[87] Incluso, el *mento* se fosilizó en Limón, puesto que en Jamaica la industria musical forzó al *mento* a tomar aires de *calypso*, el género de moda en la década de 1940; mientras que en Limón conservó su ritmo y el acento marcado en el cuarto pulso de negra.[88]

El *calypso* limonense se desarrolla a partir del lenguaje musical del *mento*. Mas, ahora los músicos se apropian de las melodías y las transfiguran a la realidad limonense.[89] Además, se denota un uso profuso de la improvisación y de la forma antifonal, llamado-respuesta. Musicalmente, Manuel Monestel señala que el *calypso* limonense se apega los insumos del *mento* jamaicano y el *calypso* de Trinidad y Tobago y Panamá, a lo que agrega que en el desarrollo de ese género en Limón se observan influencias de las músicas populares afrocubanas y, recientemente, de la *salsa* y el *reggae*. No obstante, el *calypso* limonense, al no insertarse en el mercado discográfico, ha mantenido un lenguaje musical estable.

Hasta ahora se ha demostrado que en Costa Rica existió una política cultural clara en torno a la música que privilegió las formas clásicas, académicas o de elite. Además, bajo un ímpetu de desarrollo de lo nacional seleccionó la música regional

---

[85] Monestel. *Ritmo, Canción e identidad.* 59.
[86] Ibid., 58.
[87] Ibid., 59.
[88] Ibid., 48.
[89] Ibid., 66.

guanacasteca como epítome de lo costarricense. Hasta finales del siglo XX, el caribe fue marginado. En consecuencia, desarrolló sus expresiones musicales bajo el patrón caribeño, es decir, producto de las estructuras coloniales (dominio étnico) y circuitos migratorios. Es en esta tensión entre el desarrollo musical de dos localidades que el *reggae* se introdujo en el país y tejió prácticas translocales.

II. Origen y difusión del *reggae*

Es conocido el alegato de la historiadora estadounidense Lara Putnam sobre el reggae: nació en Costa Rica. El lector estará asombrado. Primero por el desafío a la convención musical sobre el *reggae*: es jamaicano. Es indudable. Segundo, por no estar escrito en itálica. El reggae fue registrado en Puerto Limón en las décadas de 1920 y 1930.[90] Sí, el término etimológico "regge" hacía referencia a reuniones sociales en espacios públicos. Término que circunnavegó el Caribe y fue empleado para nombrar un género musical. No obstante, el origen musical recorre otro camino. En esta sección se abordará el desarrollo del *reggae* —ahora sí en itálica— hasta la década de 1980, cuando Costa Rica se apropia de este género.

El *reggae* como lenguaje y práctica musical surge en Jamaica, a mediados del siglo XX. En ese periodo, la isla vivía un proceso de radicalización política con consecuencias culturales y, por ende, musicales. En la década de 1930 surge la rivalidad política entre Alexandre Bustamante y Norman Manley, líderes políticos que encabezan las dos estructuras partidarias de mayor predominio: Partido Laborista Jamaicano y Partido Nacional del Pueblo (PNP).

Ambos líderes emergen del movimiento sindical. Bustamante adopta una línea populista, mientras que Manley, desde el socialismo Fabiano, se dirige, a mediados de la década de 1950, hacia la tradición del socialismo democrático británico, con principios parlamentarios.[91] Una particularidad partidaria de Jamaica es que ambas agrupaciones, más allá de lo ideológico, se componían de manera multiclasista y

[90] Putnam. *Radical Moves.* 186-193.
[91] Anthony Maingot. "Independence and its afthermath" en *The Caribbean. A history of the región and its people*, ed. Stephan Palmié y Francisco Scarano, (Chicago: University of Chicago Press, 2011), 530 -531.

multiétnica y donde la principal problemática era de orden económico.[92] Así las cosas, el sistema político se polarizó y produjo en la década de 1970 una escalada de tensión y violencia política.[93]

En esta cotidianidad de violencia política, a mediados del siglo XX, surge la cultura "dancehall": un espacio musical que divergía de la polarización política; de importancia para la socialización comunal y la expresión creativa.[94] La cultura "dancehall", diferente del estilo de *reggae* actualmente conocido como *dancehall*, surge a mediados de la década de 1950 junto con los "sound systems" o sistemas de sonido. Ante la ausencia de medios económicos para financiar músicos en vivo, en los barrios desfavorecidos, principalmente en Kingston, se implementaron sistemas de altavoces y amplificadores en las fiestas barriales para crear bailes o "blues dances"[95], principalmente en los patios.

Las diferentes corrientes musicales caribeñas, latinas y norteamericanas confluyeron en la Jamaica del siglo XX y la cultura "dancehall" de mediados del mismo siglo. En estas décadas, en Jamaica se escuchaba y bailaba gran variedad de ritmos y géneros musicales. En las áreas rurales se escuchaba el *son* cubano, llamado en el caribe anglófono *rumba*, y el *mento,* y en las áreas urbanas predominaba el *calypso*, el *merengue*,[96] y los estilos estadounidenses de rhythm and blues (R&B), particularmente el de Nueva Orleans,[97] conocido como el estilo Luisiana, y el *jazz*. Gracias al proceso de urbanización y éxodo rural, los géneros confluyeron en los salones de baile, los "sound systems" y el "dancehall"; la vida musical era vibrante y de gran importancia para la cotidianidad social jamaicana.

Por su parte, la influencia religiosa en la música popular jamaicana se constata en lo que se denomina "Revival" o Pocomania, que refiere a los cientos de iglesias afro-protestantes que se propagaron por la Jamaica rural durante el siglo XIX.[98] Estas iglesias mezclaron conceptos propios de las poblaciones esclavizadas afrodescendientes con las enseñanzas cristianas de los misioneros británicos. La música, elemento

---

[92] Maingot. "Independence and its afthermath", 531.
[93] Ibid., 530.
[94] Heathcott. "Urban spaces and working-class", 190.
[95] Manuel. *Caribbean currents.*155.
[96] Ibid, 154.
[97] Ibid., 156.
[98] Manuel. *Caribbean currents.*152.

relevante en la sociabilidad del *Revival*, conjugó elementos africanos como el tambor con himnos de los cristianos europeos, principalmente los "Sankeys", término con el cual se conocía a aquellos himnos que fueron publicados en el siglo XIX por el evangelista Ira David Sankey.[99] Un aspecto de esta experiencia musical Revival que perduró y se retoma en la música popular que da origen al *reggae*, son los aplausos rítmicos[100], que igualmente está presente en la música *góspel*.

Otro fenómeno musical que ocurre en paralelo está relacionado con la dinámica musical estadounidense y afro-estadounidense. El ascenso de grandes compañías discográficas, en la década de 1950, opacó la producción local y de pequeñas empresas disqueras independientes; la producción musical se concentró en las ciudades del norte: Nueva York, Chicago y Detroit. Lo que conllevó a que sonidos como el *R&B* de Luisiana se dejará de producir y oír, principalmente su ritmo sincopado del "offbeat".[101]

El flujo de *R&B* empezó a interrumpirse, lo que, junto con dificultades en la economía azucarera de Jamaica, dificultó las importaciones desde Estados Unidos.[102] Esto motivó a los músicos jamaicanos a experimentar musicalmente: implementaron ritmos del *R&B* a sus prácticas musicales de *jazz*, *mento*, caribeñas y latinas. Proceso que dio origen a lo que se denomina *ska*: el germen de los posteriores *rocksteady* y *reggae*.

El advenimiento del *ska*, como lo señala Peter Manuel, es difícil de determinar, ya que su emergencia como música popular fue llevada a cabo por sectores marginales y desfavorecidos económicamente, de manera que existe poca documentación y los testimonios suelen competir unos con otros con el fin de legitimar una autenticidad.[103] Lo que sí es constatable es el proceso que aglomera los diversos estilos y géneros presentes en la isla, donde la ruralidad también jugó un papel importante en el desarrollo de la música popular jamaicana de la segunda mitad del siglo XX.[104]

---

[99] Manuel. *Caribbean currents.*152.
[100] Ibid., 158.
[101] Heathcott. "Urban spaces and working-class," 189.
[102] Ibid., 190.
[103] Manuel. *Caribbean currents.* 157.
[104] Manuel. *Caribbean currents.* 159.

El *ska* se consolidó, tal como lo señala Joseph Heathcott, como la banda sonora de la juventud trabajadora urbana de Jamaica.[105] Sector social que se nutrió de los éxodos rurales producidos por la expansión de la agricultura capitalista en la primera mitad del siglo XX,[106] que resultó en la proletarización rural y el desplazamiento de trabajadores rurales. Estos sectores desplazados se encontraron merodeando las calles de Kingston y fueron absorbidos por el sector económico informal y los circuitos delictivos del mercado negro, la venta de droga y la prostitución. Si se establece un vínculo con Costa Rica, los trabajos de Steven Palmer sobre el pánico moral y el consumo de heroína, así como los trabajos de Juan José Marín sobre la prostitución, demuestran una similitud. La diferencia radica en que, en Kingston, se desarrolló una subcultura juvenil "rude boy",[107] en donde la música *ska* era central; se desarrolló, entonces, la primera subcultura juvenil de importancia transnacional,[108] ya que rápidamente se exportó hacia Gran Bretaña.

Estudios como el de Heathcott argumentan que una causa de la traslación del *ska* hacia el *reggae* se debió a la escalada de violencia que experimentó Jamaica en los años de 1965-1966, debido al desempleo, el alto costo de la vida, y la decadencia de la infraestructura urbana y los servicios. En este contexto, el descontento se trasladó a los dancehalls, de manera que la escena *ska* inició una ralentización del tempo con el fin de disminuir los ánimos y crear un ambiente de armonía.[109]

Existe el consenso de que el *rocksteady* es un punto intermedio entre el *ska* y el *reggae* y que estuvo vigente entre los años de 1965 y 1970; su principal exponente fue Alton Ellis.[110] Con el *rocksteady* se prefigura el advenimiento del *reggae*. Las melodías de los bronces (vientos-metal) fueron dando paso a la sección rítmica, que fue liderada por el bajo y la percusión, asimismo, el sonido se fue llenando de ecos y

---

[105] Heathcott. "Urban spaces and working-class", 191.
[106] Ibid., 192.
[107] Los Rude Boys desarrollaron una serie de estéticas apropiadas de las películas de gansgters y espías, así como ritmos de habla y gestos, que, en coherencia con la base social trabajadora y la economía informal, implementaron actitudes de resistencia y desafío a las autoridades (adultocéntricas). El ska fue el punto focal de los rude Boys, ya se congregaban y movilizaban siguiendo los dancehalls y los comercios musicales. Heathcott. "Urban spaces and working-class", 191-197.
[108] Ibid., 193.
[109] Ibid., 196.
[110] Sarah Dynes. "Frontiéres, sens, attribution symbolique: le cas du reggae." *Cahiers de musiques traditionnelles* 17 (2004): 125.

reverberaciones producidos por los teclados.[111] El discurso igualmente se transformó: las canciones adoptaron una conciencia social y criticaron a la subcultura "rude boy"; África empezó a figurar como símbolo de restauración cultural, y, finalmente, dio paso al discurso rastafari de resistencia cultural y espiritual.[112]

La traslación del *ska* al *reggae* implicó una mayor incorporación de elementos rurales y neo-africanos como la percusión *Kumina,* que se introdujo por la vía de la percusión *nyabinghi*. Este estilo de percusión es un toque de la liturgia rastafari que utiliza los tambores *burru*[113]: bass, fundeh y repeater. Por su parte, *Kumina* se relaciona con el *Revival*, puesto que la percusión acompaña los himnos y salmos; no obstante, es una tradición musical neo-africana, cuyo origen se encuentra en los bailes ceremoniales que se desarrollaban en las plantaciones esclavistas del siglo XVIII y XIX.[114] La percusión *Kumina* usualmente se lleva a cabo por ensambles de dos o tres tambores: uno mantiene la estructura rítmica y otro improvisa.[115]

El vínculo entre rastafari y *Kumina* que impregna la música *reggae* se desarrolla, en la década de 1930, en la comuna rasta "Pinnacle" de la localidad rural Parroquia San Tomás. Allí, el líder religioso Leonard Percival Howell incorporó en su liturgia la percusión Congo y el lenguaje musical *Kumina.*[116] La comunidad rasta howelita, al ser dispersada por la policía en diciembre de 1953, se dispersó por los barrios desfavorecidos de Spanish Town y Kingston, llevando consigo la experiencia musical rasta *Kumina.*[117] Consecuentemente, el carácter religioso perdió protagonismo, mas, mantuvo el uso de los tambores *burru* y la figura rítmica rural.[118]

La introducción y popularización de ese estilo de percusión en la música popular de Kingston y de Jamaica, en general, se debe a la escuela de percusión de Count Ossie. Esta escuela, de gran importancia en las décadas de 1950 y 1960, fue la que presentó la percusión rastafari a numerosos músicos de trayectoria consolidada y a las calles de

---

[111] Heathcott. "Urban spaces and working-class", 197.
[112] Ibid, 197.
[113] Christian Eugenio López Negrete. "Nyahbinghi y reggae: dos expresiones de la música rastafari". En *Afrodescendientes, racismo, mito y cultura en nuestra América*, Serna y Cruz (Eds.). (México: UNAM, 2019): 65.
[114] Manuel. *Caribbean currents.*152.
[115] Ibid, 152.
[116] Ibid., 159.
[117] Ibid., 160.
[118] Manuel. *Caribbean currents.*162.

Kingston.[119] Count Ossie mantuvo una fuerte influencia rastafari y fue uno de los creadores de la percusión *nyabinghi*. Igualmente, incorporó, a inicios de la década de 1950, ritmos del músico nigeriano Babatunde Olatunji a los toques tradicionales *burru*.[120]

En las décadas de 1970 y 1980, el *reggae* obtiene una popularidad global gracias a la internacionalización del músico *Bob Marley*. En la década de 1970, ocurre lo que Kenneth Bilby denomina la "explosión del roots":[121] el *reggae* obtiene popularidad global por medio de los flujos del capital cultural y de entretenimiento. Esta explosión global del *roots* se relaciona con la globalización de la industria musical. Mike Alleyne analiza el *reggae* en el marco de la comercialización corporativa de la música.[122] Alleyne argumenta que el *reggae* se trasmite y divulga por los medios comerciales o los flujos económicos globales; no obstante, señala que esa es una música que se apropia de ciertos elementos sonoros no trasmite una expresión cultural.[123] A manera de ejemplo, Alleyne señala la utilización del campo tonal mayor que agrada a los oídos "occidentales"; mientras que el *reggae* en su variante jamaicana privilegia el campo tonal menor.[124]

El *reggae* también se expandió gracias a los flujos culturales. Uno de ellos es auspiciado por los jamaicanos que migraron hacia Gran Bretaña, los cuales desde hacía unas décadas escuchaban, bailaban y producían *ska*. El *ska* británico se desarrolló en la década de 1970, durante lo que Joseph Heathcott denomina como la segunda ola del *ska*, que tiene el epicentro en ciertos clubs de Londres y Manchester.[125] El *ska,* seguidamente, se adaptó al gusto europeo, como lo demuestra el estudio de Gonzalo Javier Fernández Monte para el caso de España.[126] Lo importante en esta observación

---

[119] Ibid., 162-163.
[120] López Negrete. "Nyahbinghi y reggae", 65.
[121] Kenneth Bilby. "'Roots explosion': indigenization and cosmopolitanism in contemporary surinamese popular music." *Ethnomusicology* 43, No. 2 (1999): 269.
[122] Mike Alleyne. "White reggae: cultural dilution in the record industry." *Popular Music and Society* 24, No.1 (2000): 15-30.
[123] Alleyne. "White reggae", 15.
[124] Ibid, 16.
[125] Heathcott. "Urban spaces and working-class", 184.
[126] Francisco Javier Fernández Monte. "Es Ska en España: escena alternativa, musical y transnacional." Tesis de Doctorado en Musicología, Universidad Complutense de Madrid, 2012.

es que el Atlántico Negro, como lo denomina Paul Gilroy, se posiciona como un espacio fértil para el desarrollo internacional del *reggae*.

La expansión del *reggae* no se limita a este espacio cultural, sino que impregna diversas localidades de forma global. Así, se observa la prevalencia de esta música en comunidades indígenas en el sudoeste estadounidense, Nueva Zelanda o las islas del Pacífico.[127] Asimismo, el *reggae* ha tenido una influencia notable en Brasil,[128] en donde ha generado ritmos como la *samba reggae*.[129] De igual forma, localidades caribeñas han visto surgir escenas locales: Suriman [130] y Cuba.[131]

El *reggae*, claro está, no es un género musical estático. Desde el *ska*, el *reggae* ha desarrollado sonoridades y ritmos. En las décadas de 1960 y 1970, el desarrollo creativo del *reggae* y los avances en la ingeniería de sonido motivó a que las grabaciones instrumentales del *roots* fueron tomando un rumbo separado de la vocalización. Las grabaciones instrumentales fueron denominadas "dub" o "dub plates"; lo que a su vez dio origen al género *dub,*[132] que prioriza los sonidos del bajo y la percusión, así como la presencia de ecos y reverberaciones.

Estos *dub plates*, o pistas de sonido fueron utilizadas por los DJ en los bailes y dancehalls, con la peculiaridad de que montan y crean signaturas musicales sobre las pistas mediante rimas y frases con el fin de alentar a la audiencia. De manera acelerada, esta práctica DJ y dancehall se posicionó como dominante en la escena *reggae* jamaicana.[133]

Dentro de este proceso creativo, el año de 1985 fue decisivo. La canción de *Wayne Smith*, que fue producida por *Prince Jammy*, "Under me sleng teng"[134] fue totalmente digital. Esto implicó cambios sonoros en la grabación y en las técnicas de

---

[127] Luis Álvarez. "Reggae rythms in dignity´s Diaspora: globalization, indigenous idntity, and the circulation of cultural struggle." *Popular Music and Society* 31, No. 5 (diciembre 2005): 575-597.
[128] Kavin Dayanandan Paulraj. "Jamaica Brasileira: the politics of reggae in sao Luís, Brazil, 1968-2010." Tesis de Doctorado en Filosofía, University of Pittsburg, 2013.
[129] Larry N. Crook "Black Consciuosness, samba reggae, and the re-africanization of bahian carnaval music in Brazil." The *World of Music* 35, No.2 (1993): 91.
[130] Bilby. "'Roots explosion'", 2.
[131] Samuel Furé Davis. "Reggae in Cuba and the Hispanic Caribbean: fluctuations and representations of identities." *Black Music Journal* 29, No. 1 (2009): 25-49.
[132] Manuel. *Caribbean currents.* 173.
[133] Manuel. *Caribbean currents.* 172.
[134] Ibid., 173.

DJ.[135] Lo que permitió que se desarrollara el *dancehall* y la expresión musical de la experiencia de la juventud desfavorecida, lo que demuestra que, en la Jamaica del periodo, la conciencia juvenil de clase volvió a posicionarse como un aspecto social relevante.[136]

El género *dancehall*, originalmente llamado *ragga-muffin,* término que alude al aspecto de clase, a pesar de su producción digital y urbana y su sonoridad simple y mínima, refleja rítmicamente una sonoridad rural, que fue fácilmente detectable para las audiencias de mayor edad.[137] La profundidad jamaicana del *reggae dancehall* no solo es patente en la percusión rural y afrodescendiente, sino en el uso idiomático de la lengua creole, que se diferencia del *roots* de exportación, puesto que emplea el inglés internacional.[138] A nivel discursivo, el *dancehall* presenta elementos de violencia y sexualidad explícita y elementos discursivos rastafari y de descontento social.[139] Estos últimos elementos dieron piel al movimiento que, luego de 1993, se conoce como "Rastafari renaissance" y fue liderado por los cantantes *Buju Banton, Capleton* y *Luciano*.[140]

Después de la década de 1980, como se mencionó en el caso de la canción "Under me sleng teng", se desplegó es el fenómeno "riddim". Este, en términos musicales, se basa en el ostinato:[141] una instrumentación melódica y una base rítmica (percusión) se repite a lo largo de la canción. El riddim junto con la vocalización componen gran parte de las canciones del *reggae*, tanto a nivel de *roots* como *dancehall*, mas, en el primero se sigen encontrando bandas y presentaciones de músicos en vivo; mientras en el *dancehall*, las presentaciones se conforman del DJ y el cantante.

La especificidad del riddim es que tiene vida propia, por fuera del musico, cantante o la canción; es decir, un mismo riddim, puede ser empleado en innumerables canciones.[142] El origen de este fenómeno musical puede ser rastreado hasta la década de

---

[135] Ibid., 172.
[136] Ibid., 173-174.
[137] Ibid., 177.
[138] Ibid., 178.
[139] Ibid., 178.
[140] Stolztoff, Norman. *Wake the town and tell the people. Dancehall culture in Jamaica*. (London: Duke University Press, 2000), 3.
[141] Peter Manuel y Wayne Marshall. "The riddim method: aesthetics, and ownership in Jamaica Dancehall." *Popular Music* 25, No. 3 (2006): 447.
[142] Manuel y Marshall. "The riddim method", 447.

1950, cuando inicia la producción discográfica en Jamaica y el "sound-system" adquiere relevancia. Esto constituye una diferencia con otras prácticas musicales caribeñas, principalmente de habla hispana, que se basan en la música en vivo, no en las grabaciones.[143] La producción de discos en Jamaica, se dirigía, entonces, no al público masivo, sino a los dueños y selector´s (encargados de seleccionar y reproducir las grabaciones) de los "sound-systems".

Para la década de 1980, se implementan las técnicas de DJ, "toast", en los dub-plates o riddims, junto a las vocalizaciones, lo que da forma a la cultura *reggae* de finales del siglo XX. A nivel musical se observa que el dancehall presenta un tempo más acelerado similar a la socca trinitaria.[144] Asimismo, es en este momento cuando el *reggae dancehall* gana aceptación y popularidad en Panamá y Puerto Rico.[145] ¿Qué sucede en Costa Rica? Ese será el tema en los próximos apartados.

III. Del salón de baile a las tarimas: el *reggae* y las transformaciones en los espacios musicales

Este apartado capitular se propone presentar los cambios en los espacios musicales en los que se introduce y desarrolla el *reggae* a finales de la década de 1980 e inicios de 1990. El orden de exposición indica que primero se abordará la dinámica musical en Limón, que posteriormente se expande hacia el Valle Central; segundo, se analizan los espacios musicales en donde el *reggae* se hace presente y crea espacios culturales translocales.

El *reggae* en Costa Rica es un fenómeno que toma protagonismo en la década de 1980. No es que no se escuchara antes de esa década, pero no era predominante. En la década de 1960, en Limón, se escuchaba música cubana, latina, afrolatina y *jazz*: chachachá, merengue, boleros y orquestas de *jazz*.[146]

[143] Ibid., 449.
[144] Ibid., 457.
[145] Ibid., 457.
[146] Monestel. *Ritmo, Canción e identidad.*, 54.

En las décadas de 1960 y 1970, en Limón, se escuchó *salsa*. Era lo que colmaba las radios, los discos, oídos y cuerpos. Manuel Monestel, al ser interrogado sobre el proceso musical de Limón, con relación al Calipso, mencionó:

> El *calypso* acá nace como una mixtura de *calypso* de Trinidad con *mento* de Jamaica, pero ahí lo atravesó la *rumba* cubana y el *son* cubano y tal vez algo de *swing*. Todo eso sonaba en Limón en el mismo momento histórico en que el calypso se iba desarrollando; después en los años 60 y 70 es la *salsa*, y luego vino el *reggae* en los 80, en fin, y ahora el *hip-hop.* También hay gente joven ahí haciendo *calypso* que tiene influencia del *hip-hop,* también, o sea, el *calypso* se ha ido transformando, y el *reggae* también, y la *salsa* también, no es lo mismo la salsa de los sesenta, contestataria, identitaria, a oír a, cómo se llama este, Marc Antony cantando baladas de amor pero con *beats* de *salsa*, es una cosa muy diferente. [147]

El desarrollo musical de Limón se vio influenciado por la *salsa* en las décadas anteriores a la eclosión del *reggae*, a partir de 1980. La *salsa*, en este sentido, formó parte de la identidad limonense durante gran parte de la segunda mitad del siglo XX. El promotor cultural y musical Teodoro Symes menciona al respecto:

> Te cuento algo impresionante, eso es una cosa que Limón ha perdido, una identidad muy rara, o sea, resulta que en Limón no se escuchaba *reggae*, se escuchaba *salsa* […] es cuando estaba la Fania All-star sonando, Celia Cruz, Tito Puente, todo ese grupo. Y la *salsa* llega a Limón, tanto así que Paco Navarrete era un fuerte asiduo a Limón, que era un salsero, pero en Limón el *reggae* no estaba. En Limón empezó a sonar, por ese ligamen, diay, todo el mundo empezó a tocar *salsa* y a vestir tipo neoyorquino, verdad, esa fusión se dio, se dio; llegaron grupos muy interesantes como *Sugar Ice Tea,* que era un tipo Funky […] pero *reggae reggae* no, hasta ahora, que está el *reggae* pegado.[148]

Symes agrega:

---

[147] Entrevista a Manuel Monestel, 4 de diciembre del 2018.
[148] Entrevista a Teodoro Symes, 26 de febrero del 2019.

> La *salsa* llegó a disponer en Limón, y la gente, diay, se oía *salsa* de arriba para abajo, por eso mucha gente canta *salsa* porque ese es un arraigo cultural que se centró en Limón, cuando se fueron miles de migrantes en los setentas y volvieron y solo mandaban eh, diay, *Fania All-stars* y oíamos toda la música *salsa*. Yo me acuerdo de mis tíos que se embarcaron, y, diay, puerto en Nueva York y traían ese montón de discos, verdad, entonces ahí [era] donde oías a la *Fania All-stars* y oías en su momento a nuestro hermano panameño […] Rubén Blades.[149]

Asimismo, este promotor musical señala que los principales salones en Limón, en ese periodo fueron Springfiel y Acuarius.[150] Por otro lado, las declaraciones de Monestel y Symes explican que el desarrollo musical en Limón mantuvo las dinámicas caribeñas e incluso las coordenadas: en este caso el norte, Nueva York.[151]

Ahora, se inscribe una nueva coordenada el Valle Central.[152] Manuel Monestel señala, de acuerdo con su experiencia con los calypsonians, que se desarrolla un proceso lento y difícil de integración cultural de las expresiones musicales afrodescendientes, que se llevó a cabo gracias a músicos informales, ambulante o grupos no estructurados que se proponen tocar, pero sin un rumbo fijo.[153]

Con todo, la excepción de este despliegue musical improvisado se registra en el *Combo Alegre*. Agrupación de *Calypso* que se conformó por músicos reconocidos de

---

[149] Entrevista a Teodoro Symes, 26 de febrero del 2019.
[150] *Los Gordos Podcast*, Entrevista a Teodoro Symes, 13 mayo del 2023.
[151] Ana María Headley y Noemy Sandino reseñan que en 1963 una compañía estadounidense inició una campaña para reclutar a mujeres afrolimonenses para que se desempeñaran como trabajadoras domésticas en el país del norte. Esto inició un proceso migratorio constante hacia los Estados Unidos motivado por la difícil inserción laboral y profesional de los afrodescendientes en la localidad de Limón. Ana María Headley y Noemy Sandino. Algunas características de la familia negra en la Ciudad de Limón, basada en una comparación con la familia blanca. Tesis de Licenciatura en Trabajo Social, Universidad de Costa Rica, 1983: 84-86.
[152] La inserción o migración de población afrojamaicana y afrolimonense hacia el Valle Central se registra desde las primeras décadas del siglo XX. La historiadora Leidy Alpizar afirma que los afrojamaicanos realizaron labores vinculadas a actividades artesanales, pero que por medio de la educación lograron ascender socialmente, en particular, las generaciones que prosiguieron a los primeros migrados. Para un análisis de este proceso revisar: Leidy Alpizar. Rompiendo el mito: inserción social de los jamaiquinos en el cantón Central de San José, entre 1904 y 1950. Tesis de maestría en Historia, Universidad de Costa Rica, 2017.
[153] Monestel. *Ritmo, Canción e identidad.*, 94-95.

Limón; a finales de la década de 1970 se instalaron en San José y fueron el ejemplo para que otros músicos se trasladaran de Limón hacia el Valle Central.[154]

El *Combo Alegre* encontró un espacio fijo en el restaurante Los Lechones, ubicado detrás de la Iglesia La Soledad en el centro de San José. Ahí, de jueves a domingo, la agrupación toca durante las noches. Un reportaje de *La Nación* del 12 de setiembre de 1980 describe la buena aceptación de su música: "A las 9: 30 de la noche suenas los instrumentos y en poco tiempo logran que la gente comience a dar palmadas o se sienta inmersa en un viaje musical a través del Atlántico, cuna de un ritmo jamaiquino conocido como 'Calypso'"[155]

La descripción musical continúa: "Una jornada musical comienza con la famosa canción 'Bote de bananas', para luego continuar con un despliegue de melodías que hacen a los presentes integrarse a un ritmo muy propio del trópico que tiene 'sabor' a Caribe".[156] *El Combo Alegre* advierte de una traslación de la cultura musical de Limón hacia el Valle Central. La acogida fue buena. No obstante, la nota periodística deja notar un desconcierto sobre este "nuevo" género. Con cierto exotismo, se presenta al *calypso* como un ritmo jamaicano, cuando este es limonense. Asimismo, se menciona que proviene del Atlántico; es tropical, pero con sabor caribeño.

El reportaje demuestra que se pretende suavizar el aspecto afrodescendiente al identificarlo como tropical, ritmo más adecuado al oído vallecentralino. Todo esto expone que la cultura musical limonense se traslada hacia el Valle Central y que goza de buena aceptación. Sin embargo, a inicios de la década de 1980, existen reticencias en aceptar e integrar el carácter afrolimonense de las expresiones musicales.

Otro vector de traslación lo ofrece Teodoro Symes, ahora con relación a la *salsa* y otros géneros afroestadounidenses. En una primera instancia, Symes, quien fue mánager de la agrupación limonense *Marfil*, reseña el fenómeno cultural y musical que significó que *Marfil* se instalara en San José.

> ¿*Marfil* por qué trasciende? *Marfil* se viene para San José […] *Marfil* llega en una época de los 70´s y cimienta ese estilo *Manhattan*, ese

[154] Ibid., 93.
[155] *La Nación*, "Los Lechones: donde se rescata la música del Atlántico", 12 de setiembre de 1980, 2C.
[156] *La Nación*, "Los Lechones: donde se rescata la música del Atlántico", 12 de setiembre de 1980, 2C.

> *Motown*, ese *Motown* se sintió porque ya llega a montar un esquema que no había nadie en este país. La gente llegaba a los salones, digamos, Los Maderos, Los Juncales, La Galera […] y la gente llegaba y veía a *Marfil*; no se animaban a bailar, era un concierto. La gente se quedaba "what is this" […] entonces *Marfil* empezó a ganar mercado internacional.[157]

Más allá del éxito y la popularidad que *Marfil* tuviera en su momento o tenga en la actualidad, la importancia de la cita anterior reside en que demuestra que, desde de finales de la década de 1970, el panorama musical fue transformándose de acuerdo con estéticas de origen afrolimonense. A todo esto, Symes detalla que, en ese mismo periodo, la sociabilidad afrolimonense también fue un vector de cambio musical. Fenómeno que se dio en gran parte gracias a los jóvenes afrolimonenses que venían a estudiar a San José.[158]

> Había un lugar que se llamaba Village, que era aquí en Cristo Rey y ahí solo se oía *Rhythm and Blues*, *soul music*, *Pretenders*, era un salón solo para nosotros […] eran bastantes, muchos de nuestros amigos afros venían a estudiar […] nos veíamos siempre ahí, sábados y domingos […] había una situación tan difícil porque la policía siempre llegaba y nos esperaban afuera con ese celo. "Esos negros metidos aquí". Esa situación que se daba de racismo, de discriminación, de que nosotros no podíamos tener nuestro lugar también. Pero bueno, en esa época empieza a crecer ese ambiente y empieza a sonar las músicas: *Earth Wind and Fire, Pretenders, Manhattan*.[159]

La situación que describe Teodoro Symes también influyó la música *salsa* y el surgimiento de agrupaciones que dinamizaron la cultura musical en el Valle Central y que fueron la antesala del advenimiento del *reggae*.

> Entonces, podemos decir que empezamos a manejar una cultura que se fue adaptando porque en San José, vale decirlo de que (sic) ibas a un salón y lo

---

[157] *Los Gordos Podcast*, Entrevista a Teodoro Symes, 13 mayo del 2023.
[158] Headley y Sandino señalan que otro factor de migración afrolimonense es la educación. Esta migración se da de forma individual: el estudiante se traslada al Valle Central con el fin de realizar estudios universitarios. Una parte de estos migrados se instalan de manera permanente en el centro del país. Headley y Sandino. Algunas características de la familia negra, 86-87.
[159] *Los Gordos Podcast*, Entrevista a Teodoro Symes, 13 mayo del 2023.

> que tocaban era música de *Los Galos* y *Nino Bravo* y eso. Se viene una gran ola; la *salsa* en los 70´s empieza a ganar un estatus aquí, pero ¿quién trajo la salsa a San José? ¿Vino quién? *Karibú*, después vinieron *Brillanticos* […] claro, Pangui que es el batero es limonense, después el tecladista que hubo en su momento; Mondul y toda esta gente, es gente afro. Después *Manantial*, ¿quién era el líder? Baby, Ricardo [Chollette]. Entonces, empezamos como a desarrollar una culturalización de la música. El *chiqui chiqui*, el riff de la guitarra es de Isidor Ash, es un *reggae* invertido.[160]

Un reportaje del periódico *La Nación* refuerza lo anterior, en referencia a la *salsa*. Ahí se detalla que este género musical es "uno de los ritmos caribeños que más se ha difundido en los últimos tiempos en el país, hasta llegar a arraigarse poco a poco en las preferencias de la juventud, comenzó a introducirse aquí a inicios de la década actual [1970]".[161] Este reportaje, asimismo, identifica algunas de las figuras principales: Paco Navarrete, *Nueva Vegetación*, *Los Gatos*, Otto Vargas y *Karibú*. Sobre esta última se señala, así como lo hizo Teodoro Symes, que son limonenses: "hace unos años, don Adolfo Rodríguez tuvo la idea de formar en Limón un conjunto musical 'salsero', e hizo varios intentos pero no fue hasta aproximadamente tres años que logró consolidar al grupo Karibú".[162]

De igual forma, se afirma el traslado de la sonoridad caribeña hacia San José: "tomando como base la música puertorriqueña y la cubana se han dado a la tarea de crear sus temas originales y ya han grabado tres discos […] de acuerdo con lo que manifestó Rodríguez, en Limón esos ritmos tienen mucho (sic) más acogida que en San José, pero poco a poco han podido darse a conocer en todo el país y aún fuera de él".[163] Este reportaje, asimismo, brinda un dato relevante: "y después de la salsa nació el regé y se popularizó el calipso".[164] Esto demuestra que el *reggae* toma este mismo camino para adentrarse en el Valle Central.

---

[160] *Los Gordos Podcast*, Entrevista a Teodoro Symes, 13 mayo del 2023.
[161] *La Nación*, "Con timbales y bongoes nos llegan los ritmos caribeños", 29 de junio de 1979, Portada Sección B.
[162] *La Nación*, "Con timbales y bongoes nos llegan los ritmos caribeños", 29 de junio de 1979, Portada Sección B.
[163] *La Nación*, "Con timbales y bongoes nos llegan los ritmos caribeños", 29 de junio de 1979, Portada Sección B.
[164] *La Nación*, "Con timbales y bongoes nos llegan los ritmos caribeños", 29 de junio de 1979, Portada Sección B.

El *reggae*, según lo señala un reportaje de *La Nación* del 19 de julio de 1979, lo introduce *Manantial* y *La banda,* agrupaciones que tuvieron la marca de más vendidos por la disquera CBS INDICA.[165] Esto confirma lo mencionado por Teo Symes sobre el desarrollo del *chiqui-chiqui*. Este último género de enorme popularidad en la década de 1980 sería una derivación del *reggae* y el *calypso*: "el 'calipso' lo introdujo en Estados Unidos hace más de 20 años Harry Belafonte y el 'regue' lo popularizó en Europa el conjunto 'The Walers [Wailers]' y constituyó un tipo de tránsito entre el 'rock' y la música 'disco'en el viejo continente. La unión entre ambos ritmos comienza a perfilarse en Latinoamérica, y Costa Rica es uno de los países donde constituye un verdadero éxito, y ya ocupa los primeros lugares en el 'rating' de varias naciones centroamericanas".[166]

Esto último contradice lo propuesto por Manuel Monestel, quien afirma que el *chiqui-chiqui* fue presentado como una invención vallecentralina y que niega las raíces afrolimonenses.[167] El reportaje de *La Nación* demuestra que, desde su despegue, el *chiqui-chiqui* fue introducido como antillano y que dentro de sus máximos exponentes estuvo la agrupación limonense *Manantial*.

Hasta ahora se ha demostrado que la música limonense y caribeña ha atravesado procesos comunes que se vinculan con estructuras coloniales y procesos migratorios macrorregionales. El Valle Central ahora es un eslabón más en este proceso de traslación musical, el cual tiene como protagonistas a sujetos de ascendencia limonense. Con respecto al *reggae*, el factor relevante es el formato. La *salsa* y el *calypso* son géneros que eran interpretados en vivo por orquestas, conjuntos o agrupaciones. Claro está que también tenían su contraparte grabada y que, como menciona Manuel Monestel, tienen recepciones diferentes según el espacio social en que se inserte.

> Todas las otras músicas caribeñas que pasan por Limón, pues vienen, ya vienen por los discos, por las radios, por las modas, y sí tienen una pertinencia, verdad, yo no digo que no; digamos la *salsa* en Limón, pues tiene más pertinencia que la misma *salsa* en San José, por la conexión

---

[165] *La Nación*, "Ritmos antillanos invaden mercado nacional del disco", 19 de julio de 1979, Portada Sección B.
[166] *La Nación*, "Ritmos antillanos invaden mercado nacional del disco", 19 de julio de 1979, Portada Sección B.
[167] Monestel. *Ritmo, Canción e identidad.*, 17.

> directa con el Caribe. El mismo *reggae*, pero como canción, como canción que habla de lo que está sucediendo en el contexto […] es la canción que responde a los procesos, verdad.[168]

Monestel identifica la música que circula en formato grabado como un instrumento de la industria cultural y musical en específico. Para él, la radio, los discos y los casetes forman parte de la cultura de masas, de acuerdo con los parámetros de Teodoro Adorno.[169]

Monestel asocia esta visión de la música desconectada de la dinámica cultural local con los procesos económicos que afectan a la juventud, principalmente el turismo. En consecuencia, Monestel afirma que las prácticas sociales de la juventud se relacionan con el auge del turismo y el gusto que circula por esa actividad económica.[170] Gusto que recaía en el *reggae*, y, como menciona ese investigador, no se producía *reggae* en Limón, sino que se consumía por medio de los discos importados.[171]

Monestel acierta con el uso de los discos; no obstante, no logra observar que la recepción musical de esos discos importados forma parte de una práctica cultural limonense y afrolimonense. En consecuencia, lo relevante se determina en el uso social de la música y no solamente en la producción local, sea original o no. Para hacer constar ese uso cultural en la década de 1980, Dj Acón, oriundo de Limón, señala lo siguiente:

> Nosotros nos criamos en Barrio Roosevelt, "Jamaica Town". ¿Qué pasaba en Barrio Roosevelt los domingos? Los que son de Barrio Roosevelt saben lo que voy a mencionar. Todos los domingos, casa de por medio, ponían los equipos de sonido a todo el volumen: *reggae, rockers, socca*. Era el matiz de los domingos. Entonces ¿qué pasaba? Yo me iba caminando: "qué buena esta música que está poniendo el vecino o el vecino de allá o del lado del gimnasio o por el lado del hospital, las canchas […] Entonces, la casa quedaba al frente del parquecito y todos los

[168] Entrevista a Manuel Monestel, 4 de diciembre del 2018.
[169] Monestel. *Ritmo, Canción e identidad.*, 57.
[170] Monestel. *Ritmo, Canción e identidad.*, 88.
[171] Ibid., 88.

> domingos, todo el mundo jugaba bola; entonces, la gente esperaba que yo sonara la música, y yo sacaba los parlantes.[172]

Dj Acón describe un uso social de la música; ahí el *reggae* estaba inserto. El consumo de discos, casetes y aparatos electrónicos de reproducción no es una acción impulsada por la industria cultural que produce una audiencia masiva. El paisaje sonoro que el Dj limonense describió indica que este consumo se dirige por una práctica cultural que colma la cotidianidad y forma parte de la identidad, en este caso, de Barrio Roosevelt. Acón expresa que la música de los domingos era un hecho esperado y demandado, que motivaba a que los pobladores se involucraran en la dinámica musical.

El uso musical también influye o interviene en la sociabilidad familiar. El cantante Hubert Watson, cuyos padres afrolimonenses se trasladaron a San José para estudiar y se instalaron desde entonces en Hatillo, señala la presencia de la música en el hogar y cómo ella influyó en su quehacer cultural:

> Bueno mi padre tenía su afición a la música, tenía vinilos en la casa. Eh, siempre escuchaba músicas, sabía historias, era un conocedor de música; mi madre escuchaba música cocinando, era lo que estaba presente en el hogar. Ah, luego escuché "Do ya think i´m sexy" de Rod Steward y como que me gustó el *swing*, me gustó la música, me gustó "Kung Fu fighting", que era otra canción. Eh, surgió el *rap* y ahí quedé enganchado […] yo lo que escuchaba cuando yo escuchaba música con mis padres era *Michael Jackson*, era *Commodores*, era Gloria Gaynor, era *Glady´s Knight and the Pips*, eh, diay *Motown* y ese tipo de música, *Marvin Gaye* y esas varas. Digamos la música latina a mí, denominada latina, a mí esa vara no me gustaba.[173]

La omnipresencia de la música en la cultura limonense no es un hecho inconexo, sino que parte de la dinámica caribeña descrita anteriormente en este capítulo, principalmente de la cultura "sound system" jamaicana; ahí la reproducción pública de música busca intervenir la cotidianidad. Asimismo, la adquisición y distribución de

---

[172] *Los Gordos Podcast*, Entrevista a DJ Acón, 21 de junio del 2019.
[173] Entrevista Hubert Watson, 18 de febrero del 2019.

discos y casetes forma parte de la dinámica caribeña. Dj Acón relata la llegada de música *reggae* al puerto de Limón:

> Nosotros conseguíamos casetes de los embarcados, de los "shipees", porque mucha gente de Limón se montaba en la línea de barcos que era Bahamas, Jamaica, Caymans Islands y Miami, San Vincent, Sant Thomas, toda esa vuelta, todo el Caribe, entonces ellos pasaban por Jamaica, cuando llegaban a Jamaica, usted se bajaba del barco y todo el mundo vendía casetes […] entonces ellos venían […] íbamos a la casa de ellos: "Mae, qué trajo". "Mae, traje unos casetsillos ahí". Nos los prestaban los casetes, yo copia (sic).[174]

La distribución de música implicaba cierta negociación y conocimiento social de la situación en Limón: la música implicó cierto trueque. Dj Acón narra que los discos que llegaban con los trabajadores de los barcos[175] no eran destinados al comercio, pero que la administración personal del salario hacía que cayera en manos de quien apreciaba la música.

> ¿Qué pasó con la música? Ok, existe una persona en Limón, está viva todavía: Suerte, *big up* Suerte. El hombre, digamos, el hombre se bajaba del barco hoy; él llegaba a donde estaba yo en el negocio. "Look pon dis, chinaman"; y me sacaba todos los discos. El mae me sacaba la maleta así, vea […] entonces, el hombre se bajaba del barco y traía el bolso, la maleta. Entonces, me sacaba 35 elepés […] ¿qué pasó? El "shipee", el embarcado se iba seis meses afuera y volvía tres meses de vacaciones […] dos días antes de que el mae se iba […] todos los discos que el mae me sacó, todo, ecualizadores, todo, deme.[176]

El proceso de traslado musical afecta también a San José. El cantante, Dj y animador Martin Scott, quien creció en Barrio México, pero de ascendencia

---

[174] *Los Gordos Podcast*, Entrevista a DJ Acón, 21 de junio del 2019.
[175] Healdey y Sandino afirman que, desde la década de 1960, los afrolimonenses se emplean en los cruceros que parten de Miami y se desplazan por el Caribe. De acuerdo con estas investigadoras, la demanda laboral en estas embarcaciones es amplia, puesto que los salarios no son atractivos para la población estadounidense. Estos trabajos son aceptados por la población masculina, la cual se mantiene alejada de sus familias durante periodos prolongados. Headley y Noemy Sandino. Algunas características de la familia negra, 87.
[176] *Los Gordos Podcast*, Entrevista a DJ Acón, 21 de junio del 2019.

afrolimonense, da cuenta de que el mismo proceso afectó a los afrolimonenses instalados en el Valle Central; el mismo proceso de distribución musical configuró una cultura musical translocal, cuyo vehículo fue el *reggae*.

> Mi papá era diyei en New York, eso es de familia, él era el que le hacía las fiestas allá en New York; él vivía en Brooklyn […] para usted tener eso [la música] necesitaba tener a algún familiar afuera […] a nosotros nos llegaban todos esos discos por parte de mí papá, inclusive, cuando ya la época que empezó el *reggae* fuerte aquí, mi papá le mandaba discos […] *Yellowman* […] ahí mismo en Brooklyn, había una tienda de una china que venía de Jamaica, ella era jamaiquina, pero china y ahí usted encontraba lo último de todo […] pero cuando caía aquí, caía en Limón primero y después venía para acá […] llegaba por medio igual de los que trabajaban en barcos y cosas así, y entonces nosotros teníamos esos discos antes inclusive que llegaran a muchas emisoras de radio. [177]

Como se aprecia en la cita anterior, Nueva York fue un centro importante de recepción y distribución musical. La música que se producía en el Caribe se dirigía hacia ese centro del capitalismo mundial y que, como reseñó Lara Putnam, fue la coordenada norte del flujo migratorio. Así, los afrolimonenses que migraron hacia Nueva York repatriaron la música. Este proceso se aprecia en las declaraciones de Dj Acón.

> A la vuelta estaba el local de Bisco, que en paz descanse, Éxtasis discoteque, el hombre traía todos los discos fresquecitos de Nueva York […] vendía casetes, discos, de todo, acetatos […] entonces el asunto está en que a Bisco le mandaban la música directo de Nueva York cada quince días. Entonces, Bisco, como él abría lunes a las ocho de la mañana; yo estaba ahí a las siete y media […] lo que yo hacía era: escondía para mí […] lo que yo sabía que iba a pegar porque también traía mucho relleno, muchas canciones que nada que ver, muchas baladas, *soul music*, que los negros compraban toda esa música. Entonces yo iba por el *reggae.*[178]

---

[177] *Los Gordos Podcast*, Entrevista a Martin Scott, 18 de setiembre del 2020.
[178] *Los Gordos Podcast*, Entrevista a DJ Acón, 21 de junio del 2019.

Este enlace musical con Nueva York también se constató cuando el músico afrolimonense Michael Livinston regresó al país luego de una estancia en Nueva York. Livingston nación en Costa Rica, su padre es jamaicano y su madre costarricense. El músico falleció en el año 2015 a los 48 años. Livingston migró a Nueva York a los cinco años y allá inició su carrera musical; logró grabar canciones que circularon por las estaciones neoyorquinas.[179] Teo Symes, en una gira que realizó con *Marfil* conoció a Livingston y afirma que sus raíces musicales provienen del *calypso*.

> Mira, Michael, nosotros estábamos en Connecticut. Eh, en una oportunidad *Marfil* viajaba mucho, la comunidad tica residida en New Jersey y Elizabeth, entonces hacíamos una ronda y me acordé de Michael, él vivía allá, era calipsonian. Entonces, me acuerdo que en un momento llegó con su guitarrita y ahí fue donde tuve más contacto más directo de Michael, en su oportunidad, como calipsonian, una persona sumamente linda como era él, siempre son ese arraigo de querer desarrollarse, y lo conocí tan bien que en una oportunidad me dijo: yo voy ir a Costa Rica, voy a ir a hacer un buen show.[180]

En 1988, con 22 años, Livingston regresó al país y en su maleta traía 190 copias de un disco de *reggae* de su autoría, "The Plain Truth". Estos discos fueron retenidos en la aduana, ya que se adujo que eran destinados al comercio, por lo tanto, debían pagar impuestos. De acuerdo con el músico, la intención de traer consigo estos discos era potenciar el *reggae* en el país. Los discos iban a ser obsequiados a familiares, amigos, periodistas y radioemisoras.[181] En octubre de ese mismo año, Livingston realizó un concierto en Limón en honor a Nelson Mandela, quien permanecía encarcelado en Sudáfrica. Livingston se presentó junto con los jamaicanos *Spidy Ranks* y *Jah Mikey* y el inglés *Patrick Irie*.[182]

La excepción, parcial, al trasiego de discos vía Limón se confirma en el comercio josefino Don Disco (50 metros al norte del correo), la venta de discos más famosa a inicios de la década de 1980.[183] La prevalencia de Don Disco lo llevó a

---

[179] *La Nación*, "Michael Livingston con el 'reggae' a cuestas", 27 de julio de 1988, 12 Viva.
[180] Entrevista Teodoro Symes, 26 de febrero del 2019.
[181] *La Nación*, "Michael Livingston con el 'reggae' a cuestas", 27 de julio de 1988, 12 Viva.
[182] *La Nación*, "Reggae en homenaje a Mandela", 9 de octubre de 1988, 17 Viva.
[183] *Eco Católico,* "En la farándula", 11 de enero de 1981, 8 Betania.

felicitar a la empresa fonográfica CBS INDICA cuando estrenó un moderno centro de grabación musical,[184] hecho que motivó al presidente Rodrigo Carazo, a la Primera Dama Estrella Zeledón y al vicepresidente José Miguel Alfaro a inaugurar las nuevas instalaciones.[185]

Don Disco prensaba los discos de vinilo y los vendía en San José. Asimismo, vendía una gran cantidad de géneros musicales y colecciones especiales, de ahí que fuera el referente musical durante gran parte de la segunda mitad del siglo XX. Don Disco pertenecía al papá del productor Óscar Ortiz "Mr Rasta". Óscar Ortiz indica que los discos de *reggae*, a inicios de la década de 1980*,* llegaban a la tienda de la misma forma, gracias a los embarcados.

> Lo primero que se hacía era que nadie pedía todo lo Marley, entonces yo lo pedía; entonces, era el único que tenía Marley. Después de eso llegaron los negros que eran amigos de mí papá porque les vendía música de todo tipo, del barco […] estaba Sterling, había un Sterling que más traía […] yo, desde que oí el dancehall en los ochentas, me volví loco, todas esas piezas […] entonces, diay me encantaba, yo era el primer fan de la música que traía Sterling y empecé a buscar la forma […] empecé a vender ese de Sterling, entonces Sterling empezó traerme cada vez más.[186]

Posteriormente, "Mr Rasta" contactó a las productoras y comercios de Jamaica y empezó a importar discos directamente de la isla. Así, motivado por un gusto personal y una carencia de distribución en San José, Óscar Ortíz se trasladó a la isla y a Miami. La conexión con Jamaica y el Caribe ahora incluye al centro del país. Esto provocó que, para los inicios de la década de 1990, el *reggae* circulara profusamente y de manera comercial. Incluso, revirtió la circulación de discos, ahora desde San José se trasladaba música a Limón.

> Entonces sí, después de eso fue que empecé a ver la manera de ir a Jamaica […] empecé a tener visa a los Estados Unidos y VP [Records] en Miami y ahí sí […] VP Records es todo, es todo, pero también viajaba a Jamaica porque en Jamaica estaban Penthouse […] yo me acuerdo

---

[184] *Eco Católico,* "campo pagado", 28 de febrero de 1982.
[185] *Eco Católico,* "Presidente Carazo inauguró nuevos estudios", 28 de febrero de 1982.
[186] *Los Gordos Podcast*, Entrevista a Óscar Ortiz, 14 de abril del 2020.

> chamaco, y me montaba en el bus de Puerto Viejo, Limón; webon, iba pa Limón, Puerto Viejo-Changuinola, Changuinola-Panamá en avioneta, Panamá-Jamaica […] me traía la bomba de cuarentaycincos y ahí venía todo lo que iba a salir después en VP en Miami […] la cajeta, ya, pero legítima.[187]

Se ha logrado demostrar que las rutas de distribución caribeñas moldean la introducción del *reggae* en el país y que estas mismas rutas penetran el Valle Central. En consecuencia, nuevas sonoridades y prácticas musicales se instalan y desarrollan allí, lo que modifica, a su vez, la cultura musical: surgen nuevos actores y espacios que son influidos directamente por el *reggae*. Este desarrollo se expone a continuación.

IV. *Reggae*: nuevas prácticas, nuevos bailes, nuevos espacios

Esta sección rastrea la ruta del *reggae* desde los primeros pasos en la segunda mitad de la década de 1980 hasta la obtención de popularidad a inicios de la década siguiente. Conforme este género se despliega, los espacios para escucharlo y bailarlo se transforman: los salones van cediendo el paso a las discotecas y el desarrollo del turismo costero permite que la escena se expanda hacia la costa pacífica. Finalmente, se aborda la influencia panameña.

IV.I *Reggae*, baile y discotecas

A finales de la primera década del nuevo milenio, el escritor Mario Zaldívar publica periódicamente sobre las agrupaciones de música popular que tuvieron su auge en la segunda mitad del siglo XX, pero que fueron desapareciendo conforme se acercaba el año 2000. Los textos de Zaldívar demuestran que una era de la música popular llegó a su fin. Las orquestas de salón[188] que tuvieron éxito nacional e

---

[187] *Los Gordos Podcast*, Entrevista a Óscar Ortiz, 14 de abril del 2020. VP Records era la principal disquera de *reggae*, propiedad de Vincent y Patricia Chin, jamaicanos de ascendencia china. Para profundizar en la infraestructura comercial del *reggae* administrada por sujetos de ascendencia china se debe revisar el siguiente artículo: Tao Leigh Goffe. "Bigger than the sound: the jamaican chinese infrastructure of reggae". *Small Axe 24* (3), 2020.

[188] Para un acercamiento documental fotográfico ver: Mario Zaldívar. *Aquellos salones de baile*. San José, Costa Rica: Lara Segura y Asociados, 2020.

internacional inauguraron nuevas sociabilidades en San José, principalmente. Relata Zaldívar que, en la década de 1960, la Orquesta de Otto Vargas inició la costumbre de bailar los viernes y lo lunes.[189]

Tal y como cuenta el mito del baile costarricense, el diablo llegó a la sodita El Valle (Uruca); vestido de negro, bailó toda la noche, y al salir entregó una moneda ardiente al salonero con olor a azufre[190]. Sin embargo, este cuento no asusta a las parejas de baile. Los salones de baile pulularon en el centro de San José y en los cantones con mayor población y en Puntarenas. Los salones de mayor elegancia y abolengo se situaban en el centro de la capital; aquellos más marginales denominados "chisperos" se localizaban en los alrededores. Allí se desarrolló un bolero "barroco", más rápido y cortado, que dio paso al *baile pirateado*.[191]

Hacia finales de la década de 1970, los jóvenes prefieren distanciarse de los salones de sus padres y van a bailar a las discotecas. Estas "no son más que una nueva modalidad de los salones de baile, con la única diferencia de que en ellos abundan las luces intermitentes y giratorias, las pistas luminosas o de niebla, los carteles fosforecentes (sic), y en algunos casos el sonido de la música es estruendoso".[192] Ciertamente, las discotecas son centros de baile, lo que cambia son las decoraciones y los estilos que buscan estar a la altura "de las de Estados Unidos o Europa".[193]

La música también busca venir de los centros del capitalismo industrial y se aleja de los boleros y de las orquestas de baile locales, ahora "la música que predomina es exclusiva, ya que la importan de Estados Unidos tomando en cuenta las listas de popularidad que prevalecen en el mundo del disco".[194]

Así, en las discotecas se vive un baile con luces modernas y un ambiente internacional que atrae a los jóvenes e impone una moda que se instala rápidamente: "contar las 'discotheques' del país es casi imposible, ya que en todas las provincias hay

---

[189] *La Nación*, "La fabulosa era de Otto Vargas", 23 de agosto del 2009, 31 Áncora.
[190] *La Nación,* "Esos bailes de salón…", 7 de diciembre del 2008, Áncora. http://www.nacion.com/ancora/2008/diciembre/07/ancora1790216.html
https://www.facebook.com/hablemosdemipueblo/posts/se-cuenta-que-all%C3%A1-por-los-a%C3%B1os-50-en-la-sodita-el-valle-en-la-uruca-se-present%C3%B3/792739468204505/
[191] Liliana Valle Cedeño. "Apuntes sobre el baile popular en Costa Rica". Ístmica, No. 18 (20015): 88.
[192] *La Nación*, "La 'discotheque' se viste de luces". 10 de febrero de 1979, Portada Sección B.
[193] *La Nación*, "La 'discotheque' se viste de luces". 10 de febrero de 1979, Portada Sección B.
[194] *La Nación*, "Discotecas: música a la sombra de los colores", 5 de setiembre de 1980, 4C.

uno o más lugares de este tipo, que cuentan con un público de asistencia regular, caracterizado principalmente por jóvenes".[195]

El auge de las discotecas es afirmado por el redactor del *Semanario Universidad* Carlos Villalobos. Las discotecas se instalaron en la década de 1970, pero es a finales de los años de 1980 cuando ganan popularidad: "en Costa Rica, este tipo de espectáculo cobró auge a mediados de la década de los setenta, en momentos en que la música 'disco' pasaba por su clímax. Con el transcurrir de los años, varios locales desaparecieron, pero muchos se mantuvieron funcionando. Estos han cobrado nuevos bríos y actualmente [1989] conforman uno de los negocios más lucrativos del espectáculo nacional".[196]

Fue en una discoteca, en el centro de San José, donde el *reggae* tuvo su primera casa. La discoteca Talamanca, ubicada a un costado de Cuesta de Mora, frente al antiguo Cine Capri, fue de las primeras en poner *reggae*: "fue cuando empezó esa bomba porque aquí nada de discos, eran salones los que estaban pegados.[197] Con respecto a ese lugar de baile, Martin Scott menciona: "en ese tiempo, bueno, mi hermano tocaba en, para mí, una de las mejores discos que ha habido aquí. Una que se llamaba discoteque Talamanca; digo de las mejores porque, juepucha, era una disco, bueno, aquí ahora ya no hay como esas. Era grandísima, tenía dos plantas".[198]

Con la aparición y popularidad de las discos cambió el baile. A mediados de la década de 1980, Martin Scott, quien recién terminó el colegio, inició su trayectoria como Dj y cantante. Sus primeros pasos fue en la discoteca Talamanca. En las discotecas, uno de los principales aspectos era el baile. Scott ahonda:

> Primero empecé a poner boleritos, los *blues*, el "chandon" que le decían así, que nunca me gustó la palabra, pero me gustaba la forma, verdad, lo del chandon, que era "el shake down" en inglés; aquí en español le decían chandon, que era repellar […] y eso era lo bonito de esa época que, digamos, ahora usted pone música romántica, *blues* y todo eso, y la

[195] *La Nación*, "La 'discotheque' se viste de luces". 10 de febrero de 1979, Portada Sección B.
[196] *Semanario Universidad,* "'Discoteques', un espacio diferente para un público selecto", 14 de julio de 1989, 21.
[197] *Los Gordos Podcast*, Entrevista a Martin Scott, 18 de setiembre del 2020.
[198] Entrevista a Martin Scott, 16 de febrero del 2019.

> gente dice "¡diay qué! están echando a la gente"; en cambio en ese tiempo no […] es más, las discos que estaban de moda tenían un espejo grande contra la pared, cuando venía el set de *blues*, entonces, venía el set de *blues*; maso menos la que usted estaba ligando, ahí era donde usted se daba cuenta si iba a pegar o no, entonces la sacaba a bailar y se iba contra el espejo de una vez, verdad, ponía a la chavala contra el espejo y usted viendo a ver qué tal bailaba.[199]

Fue en ese ambiente de baile en las discotecas que el *reggae* se introdujo al gran público. Sin embargo, al cerrar la década de 1980 e iniciar la siguiente, no era predominante; inclusive, en la "cuna" del *reggae* en San José, la discoteca Dynasty, el baile era preferente, pero no solo *reggae*. Martin Scott afirma:

> Sí era de baile, pero ahí se bailaba de todo, eso era lo bonito, ahí se bailaba merengue, en esa época era cuando Wilfrido [Vargas] estaba pegado y había, en todos los géneros había un baile que se practicaba. En ese tiempo se bailaba *merengue*, estaba el baile del guajiro, ya se bailaba el *boogie*, estaba empezando lo del *boogie*, se bailaba *salsa*, todas esas cosas se bailaba, era la época de *New Edition*, inclusive mucha música américana en inglés estaba pegada y venía con su mercadotecnia, verdad. Sacaban una canción y la canción venía con, inclusive, con la forma de pelarse, la forma de vestirse, que los zapatos y todo, entonces todo el mundo imitaba eso, todo entraba por Limón, verdad, los que tenían algún familiar que trabajaba en barco o vivía en Estados Unidos, esos se traían todas esas tendencias; de Limón nos lo mandaban para Talamanca, para Dynasty y todo y de ahí se expandía por todo el país.[200]

Las palabras de Martin Scott son respaldadas por Francisco Saborío, propietario de las discotecas Kilates y Bolero, ubicadas en Tibás. Saborío señala, en 1989: "nosotros programamos lo más actual de la música en inglés, así como el nuevo género de 'salsa sensual', junto con merengue y sets románticos".[201] Las discotecas procuraron

---

[199] *Los Gordos Podcast*, Entrevista a Martin Scott, 18 de setiembre del 2020.
[200] Entrevista a Martin Scott, 16 de febrero del 2019.
[201] *Semanario Universidad,* "'Discoteques', un espacio diferente para un público selecto", 14 de julio de 1989, 21.

modernizar los ambientes de baile de acuerdo con los parámetros internacionales, principalmente, europeos y estadounidenses. De ahí que el aspecto de la mercadotecnia que menciona Martin Scott sea fundamental; la preminencia de la moda: "para ir a Talamanca y a Dynasty usted tenía que ir bien vestido o si no las chavalas no bailaban con usted".[202] De igual forma, ciertos locales exigían "una presentación formal".[203] Claro está, esto no implicaba el uso de traje entero como en los salones: "en las discotecas, preferidas hoy por la juventud, la moda que prevalece es la minifalda o los trajes ajustados, en las muchachas, y el 'jeans' en los varones".[204]

Así, la cultura que se propagaba por las discotecas se vincula con la globalización cultural de hegemonía estadounidense que relaciona patrones de consumo con identidades sociales.[205] Aquí la música y la tecnología juega un papel importante para propiciar un ambiente moderno. Carlos Durán, encargado del área música de la empresa La Plaza, afirma: "importamos los mejores equipos de sonido y de luces, con lo que brindamos un servicio único en el país".[206]

Un repaso sobre esta vida nocturna con aires transnacionales lo brinda *La Nación* en octubre de 1991: "el espectáculo está en todas partes, en escenarios en los cuales se presentan artistas de renombre, en sitios donde los grupos musicales del momento o aquellos de siempre regalan sus temas, en los pequeños bares de moda, en los casinos, donde los más audaces desafían al juego. Asimismo, en discotecas, salones de baile, en los novedosos 'pubs' de los hoteles capitalinos y hasta en cualquier sitio de reunión al son de notas de los acetatos de una discomóvil […] a eso debemos agregar los bailes de graduación, las fiestas para la pascua y las despedidas de fin de año".[207]

Las discotecas, a diferencia de los antiguos salones populares, no eran populares. Visitar una discoteca implicaba el pago de entrada o consumo mínimo. Esto significa que el gasto mínimo varía en los diversos locales, pero el rango del precio oscilaba entre 150 colones a 500: de acuerdo con el tipo de cambio histórico de julio de 1989 equivale

---

[202] Entrevista a Martin Scott, 16 de febrero del 2019.
[203] *Semanario Universidad,* "'Discoteques', un espacio diferente para un público selecto", 14 de julio de 1989, 21.
[204] *La Nación*, "¿Eh, bailamos?", 20 de febrero de 1991, Portada Viva.
[205] Iván Molina. *Costarricense por dicha*. (San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2002), 103.
[206] *Semanario Universidad,* "'Discoteques', un espacio diferente para un público selecto", 14 de julio de 1989, 21.
[207] *La Nación,* "Mágico mundo de luces y escenarios". 22 de octubre de 1991, Portada sección D.

de 1,8 dólares a 6,1.[208] Con todo, se afirma que la concurrencia era elevada: "ocurre una especie de fenómeno social, ya que a estos centros de baile concurren diariamente cientos de personas, acentuándose los fines de semana, cuando el cupo se llena e incluso se sobrepasa. Para los administradores esto obedece a la gran afición que tiene el costarricense, básicamente, por el baile, 'pues se caracterizan por su espíritu alegre y pachanguero y las discoteques le ofrecen el mejor medio para satisfacer sus gustos'".[209]

Un factor que podría explicar la frecuente visitación a las discotecas es el creciente valor social adjudicado al consumo, que se acelera en la década de 1980 y que va de la mano con el ascenso del neoliberalismo y el individualismo. Iván Molina señala que un aliado del aumento del consumo fue el acceso a las tarjetas de crédito.[210] Se reafirma, entonces, que las discotecas no eran espacios populares, por el contrario, exclusivos. Esto, a su vez, refuerza la tesis de Molina, quien indica que las pautas de consumo diferenciadas forman parte de la cultura de clase.[211] Hecho que se comprueba en las discotecas: "con el apoyo de las versiones recopiladas entre los administradores, se estima que a las discoteques asisten personas que pertenecen a una clase media-alta y alta, con la suficiente capacidad económica que la actividad requiere".[212]

El *reggae* no se apega necesariamente a estas pautas de consumo, a pesar de compartir el espacio de las discotecas. Esto se debe principalmente a que los que bailaban *reggae* eran jóvenes y menores de edad. El *reggae*, tanto en las discotecas Talamanca y Dynasty, era una cuestión de tardes juveniles, tal y como lo afirma Martin Scott: "la euforia, así como eso del *reggae* y todo, fue más en las tardes juveniles".[213] Las tardes juveniles, como su nombre lo indica se realizaban en las tardes entre 2 y 6 p.m., normalmente los domingos. Scott recuerda que en Talamanca "la tarde juvenil empezaba a las dos de la tarde, y a las tres había que cerrar porque ya no cabía la gente.

---

208 https://gee.bccr.fi.cr/indicadoreseconomicos/Cuadros/frmVerCatCuadro.aspx?CodCuadro=400&Idioma=1&FecInicial=1989/07/01&FecFinal=1989/08/01&Filtro=0

209 *Semanario Universidad,* "'Discoteques', un espacio diferente para un público selecto", 14 de julio de 1989, 21.

210 Molina. *Costarricense por dicha*. 99.

211 Ibid., 122.

212 *Semanario Universidad,* "'Discoteques', un espacio diferente para un público selecto", 14 de julio de 1989, 21.

213 Entrevista a Martin Scott, 16 de febrero del 2019.

Una y media se hacía la fila por los dos lados.[214] Posteriormente, en la noche, la discoteca cerraba las puertas, desalojaba a los menores y reabría para el público regular.

Al finalizar la década de 1980 y el *reggae* a obtener popularidad, surgió un espacio fundamental, la discoteca Dynasty, propiedad de Floyd Brown. Así, Martin Scott afirma contundentemente: "todo el que tenía que ver con el *reggae* en Costa Rica tenía que ir a Dynasty".[215] El impacto que tuvo Dynasty a finales de la década de 1980 e inicios de 1990 sobrepasó San José y llegó a Limón, de manera que quienes gustaban del género venían a pasar la tarde allí y regresaban al caer la noche: "la gente a veces se venía de Limón para tarde juvenil y se iba en el bus de las siete de la noche.[216]

Bajo la modalidad de tarde juvenil, en Dynasty, se celebraron los primeros hitos del *reggae.* A inicios de la década de 1990 se realizaron conciertos con cantantes de renombre y trayectoria internacional; actos musicales que después permitirían que músicos nacionales realizaran sus primeras armas y se dieran a conocer entre el público amante del *reggae*. La relevancia de Dynasty en la consolidación de la escena es señalada por Martin Scott, quien fue Dj del lugar en sus inicios:

> Dynasty era la única disco donde se ponía *reggae*, después ya aparecieron un montón, verdad, ya ponían en otras y todo. Pero esa era la cuna. Entonces, si a usted le gustaba ese género usted tenía que ir ahí, o si no, no estaba en nada. Entonces, ahí llegaban todos. Como teníamos nosotros la modalidad esa de que poníamos pista y todo el mundo cantaba, entonces, a los que les empezó a gustar esa nota de cantar y todo iban ahí, porque esa era la cuna, ya después todos ellos se llevaron para sus lugares el movimiento ese, esa es la verdad.[217]

Con respecto al roce internacional y la inclusión de San José en el flujo de música transnacional, Scott señala la relevancia de la discoteca Dynasty y el espacio musical de modalidad tarde juvenil:

---

[214] Ibid.,
[215] Ibid.,
[216] Ibid.,
[217] Entrevista a Martin Scott, 16 de febrero del 2019.

> A Dynasty, vea en Dynasty, que era la cuna del *reggae,* ya aquí cuando el movimiento estaba más fuerte. Dynasty nos dimos el gusto de traer a artistas como *Snow*, de la calidad de *Snow*, *Snow* estuvo ahí. De los panameños estuvo *Nando Boom*, estuvo *Chicho Man*, estuvo después *Big Boy* desde Puerto Rico, a todos esos los trajimos ahí, tardes juveniles. Inclusive con *Chicho Man* grabamos un disco ahí con sello Dynasty […] vea, en Dynasty, en ese tiempo había uno que se llamaba *Papa Biggie*, verdad, un gordote, y lo trajimos ahí, él estuvo ahí, trajimos varios, varios cantantes; inclusive con ese *Papa Biggie* que era como Sean Paul y todos esos, estuvo ahí en la tarde juvenil y grabamos un disco con él.[218]

DJ Cole, quien posteriormente sería Dj de Dynasty, sobre estos años iniciales de la década de 1990 y la impresión que causó el músico canadiense *Snow*, menciona:

> Él [Dynasty] marcó la historia de este país, increíble, también los toldos Dynasty en Zapote, otra vara; otra cosa por la que siempre se caracterizó Dynasty, por su música. Él traía la música de afuera […] el llevó a *Snow* ahí, yo estuve el día que estuvo *Snow*, increíble, super blanco era […] él llegó y cantó y todo, pero es que ya, digamos, habían (sic) otros que querían llegar a agarrar el mic y así y así, entonces el hombre ya como que se molestó "¿cómo es mop? matémonos", me entiende, y él tenía su lírica […] vieras los pleitos entre Limón y San José; *Roba* con *Super Dan*, *Banton, Huba* también, todos estaban ahí.[219]

Las palabras de Scott y Cole brindan un panorama de este espacio musical. Dynasty se ubicaba en San José, en el Centro Comercial del Sur. No obstante, fue un punto de encuentro entre sujetos del Valle Central y Limón. El mismo Dj Cole realizó el viaje de Limón a San José descrito por Scott; mas, la cita de Cole deja entrever que existía tensión entre ambas localidades para ver quien representaba musicalmente la escena. Además, la afluencia de Dynasty denotaba un aspecto étnico. Al respecto, Hubert "Huba" Watson menciona:

---

[218] Entrevista a Martin Scott, 16 de febrero del 2019.
[219] *Los Gordos Podcast*, Entrevista a DJ Cole, 19 de mayo 2019.

> Diay bien, digamos era un ambiente donde podía ir uno, yo iba los domingos, entonces era, ponían un set de *dancehall*, ponían más *reggae*, ponían *soca*, ponían *salsa*. Eh, diay, era gente negra, entonces uno iba y conocía mujeres negras, mulatas, era también gente de acá de San José, ah, bien, el ambiente era nuestro ambiente […] Sí había, no la mayoría, digamos, era uno de los pocos lugares donde uno llegaba y veía negros en su mayoría y tal vez unos tres, cuatro blancos o caucásicos, bueno, eh, criollos de acá, digamos unos cuatro, cinco, diez, una cosa así, no era, o sea, era como que no era la mayoría, en todo lugar uno es, se ve como una minoría y se veía no menos gente afrodescendiente, los que eran criollos iban al Partenón, que era lo de ellos.[220]

Dynasty era la discoteca del *reggae* a inicios de la década de 1990 y el lugar de reunión de los jóvenes afrodescendientes, tanto de Limón como del resto del Valle Central. Esto de cierta forma evidencia espacios de sociabilidad segregados por identidades musicales con carácter étnico. "Los blancos", en el mismo Centro Comercial del Sur, iban a la discoteca Partenón; los afrodescendientes, a Dynasty.

El Partenón se inaugura en 1982 y su estilo es similar a las demás discotecas; musicalmente, predominaban los ritmos latinos. Para su octavo aniversario, en 1990, ofrecía "una 'Noche Latina', con barra libre; el viernes se ofrecerán 'souvenirs' y música de mariachi".[221] Este aspecto musical no era atractivo para los afrodescendientes. *Huba* expresa su molestia con ese ambiente musical: "diay, no sé, mae, lo que escuchaban en la radio, no me gustaba la música la verdad, digamos yo llegaba ahí, escuchaba una que otra canción, me iba afuera, tenía que, tocaba y me iba, y me metía, hacía lo mío y me iba a Dynasty".[222]

Esta dicotomía entre música latina y afrodescendiente y la sociabilidad diferenciada entre "blancos" y "negro" fue patente a inicios de la década de 1990. El bajista de la agrupación *Mekatelyu* Gabriel Dávila, quien creció en San Pedro de Montes de Oca, describe ese aspecto: "Dynasty en el Centro Comercial del Sur, pero era muy chata; o sea, usted era el único blanco ahí, usted llegaba y todo el mundo era negro. Yo

---

[220] Entrevista Hubert Watson, 18 de febrero del 2019.
[221] *La Nación*, "En frecuencia", 29 de noviembre de 1990, 21 Viva.
[222] Entrevista Hubert Watson, 18 de febrero del 2019.

estaba muy carajillo, así que estaba metido en el metal. Así que no me metía porque también lo asaltaban y todo, y uno llegaba ahí y era más *dancehall*".[223]

Con la popularización del *reggae* durante esa misma década la identidad étnica cedió a la identidad musical que formó la base de las culturas juveniles de la década de 1990. La tensión que surgió entre los seguidores del *reggae* o los "chatas" y aquellos vinculados con el *rock* o alguna de sus vertientes, tanto en el Valle Central como en Limón, contiene elementos étnicos y de clase, que son detectados por Priscilla Carballo[224], en el caso de San José, y Carmen Caamaño-Morúa, para Limón. [225] Sin embargo, estos trabajos se ubican temporalmente a finales de la década de 1990 e inicios de la siguiente, por lo tanto, serán abordados en el próximo capítulo.

Dynasty, tal y como lo narra Martin Scott, cerró a mediados de la década de 1990:

> No duró mucho tiempo esa disco porque el jefe se fue a Estados Unidos, ahí tuvo ciertos problemas, ya él no volvió y la esposa vendió el lugar, no se lo dejó; no fue que quebró ni nada, simplemente el que se quedó a cargo ya no se interesó en eso […] [el dueño] era un chavalo de Limón pero que vivía en Estados Unidos […] si hubiera sido solo por él, él pone solo *reggae*, él creció solo en eso y él tenía, juepucha, mucha afinidad con los cantantes jamaiquinos que estaban pegando en ese momento, eran amigos y todo. Entonces, él se rozaba mucho con esa gente y fue el primero que empezó a traer gente así de afuera, de ese género bueno.[226]

Tanto Partenón como Dynasty estaban ubicados en el Centro Comercial del Sur, que se inauguró en 1979. Tanto el formato discoteca como las instalaciones en que se inserta permite afirmar que este nuevo tipo de espacios musicales se relaciona con las transformaciones económicas que afectan la cultura. Iván Molina indica que, tras la

---

[223] Entrevista a Gabriel Dávila, 6 de febrero del 2019.
[224] Carballo Villagra, Priscilla, "Cantar y contar: un estudio de la música como generadora de espacios de interacción de la juventud popular", Tesis de Licenciatura en Trabajo social, Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica, 2001.
[225] Caamaño-Morúa, Carmen, "El colonialismo y los skates, bikers y raggas en Limón", *Revista de Ciencias sociales*, no. 117-118, (2007), pp. 27-42.
[226] Entrevista a Martin Scott, 16 de febrero del 2019.

crisis de 1980 y las transformaciones neoliberales posteriores, el consumo entró en una nueva dinámica: una oferta transnacional propiciada por la apertura comercial.[227]

Eso influyó directamente en el surgimiento de los centros comerciales y su versión transnacional "mall", cuyo auge se ubica en las décadas de 1980 y 1990.[228] Ahora el consumo tiene una injerencia cultural prominente y la visitación a los centros es una actividad de ocio cotidiana: "poco a poco, las tradicionales pulperías, en las cuales los costarricenses se abastecían de lo necesario para subsistir, han sido reemplazadas por 'monstruos' comerciales en los que comprar ha dejado de ser una carga para convertirse en un placer […] y se (sic) quiere divertirse acuda a la discoteca o a los locales de juegos electrónicos".[229]

IV.II Promoción del turismo: expansión translocal

El *reggae* si bien no surge con el estallido de la apertura comercial, al obtener popularidad, funge como vehículo de la expansión comercial. En Limón, el género musical formó parte de la cotidianidad y de celebraciones como los carnavales, también se le ubicó en las discotecas. Para el año 1991, las discotecas principales son Springfield, Acuarius y Oskos, en Puerto Limón, y Johnny´s Place y Stanfords en Puerto Viejo. Estos datos son tomados de un pequeño reportaje de *La Nación* que busca dotar a Limón de atractivo turístico.[230] Así, con cierto exotismo se inscribe el *reggae* y la *soca* como principales características: "el regae (sic) y la socca (sic), en especial, dominan el ambiente e invitan a bailar […] con movimientos contagiantes causan furor, a tal punto que extranjeros que frecuente visitan la región se unen a su baile".[231]

En el capítulo anterior, se demostró que, a inicios de la década de 1990, Limón entró en la economía política del turismo. Los párrafos anteriores, a su vez, demuestran que el *reggae* fue uno de los atractivos de esa economía. Desde esa política, Limón

[227] Molina. *Costarricense por dicha*., 97.
[228] Ibid., 99.
[229] *La Nación*, "El 'boom' de los centros comerciales", 9 de agosto de 1990, Portada Viva.
[230] *La Nación*, "Al calor del Atlántico", 26 de julio de 1991, 2 Viva.
[231] *La Nación*, "Al calor del Atlántico", 26 de julio de 1991, 2 Viva.

mantiene su carácter periférico —aunque en el caso de la expansión cultural del *reggae* sea central— y paisajístico (incluida su cultura).

En ese ánimo de promoción turística, *La Nación* publica en enero de 1993 una crónica de viaje al Caribe Sur. La crónica inicia con una inserción de esa zona en el realismo mágico, al referenciarla con Macondo. La crónica prosigue adentrándose en la selva y en los sujetos místicos, "como los 'rastafarios' que se identifican a la vista por su cabello largo y trenzado en forma de tirabuzones".[232] Sin embargo, Danny Brown señala que aquellos que tienen ese peinado "dread" no tienen nada de rasta, puesto que para serlo se debería llevar un vida muy pura, física y espiritualmente: "yo creo que los indios son más rastas que cualquiera, porque viven una vida natural, en la montaña, sin las maldades de la ciudad".[233]

Conforme se realiza el viaje hasta Puerto Viejo, se describen las condiciones para vacacionar (hospedaje y servicios), a pesar de que existen "posiciones encontradas en cuanto a si debe o no permitirse el 'boom' de la expansión turística".[234] Con todo, la crónica ofrece dos actividades de entretenimiento: el baile y el surf. Por cuanto a la segunda, se describen los tipos de ola y los lugares donde encontrarlas: Playa bonita, Playa negra y Puerto Viejo.

Con respecto a la primera, se describe: "las parejas más disparejas que se pueda imaginar, estrafalarias vestimentas y gente de todos los colores y estratos se dan cita noche a noche en la tradicional discoteca del sitio, donde parece que 'todo se vale'".[235] El local donde "todo se vale" es la discoteca Stanford´s, propiedad de Stanford Brown. "Ir a Puerto Viejo y no visitar Stanford´s es como viajar a Francia y no conocer la Torre Eiffel".[236] El lugar existe desde la década de 1970, mas, ha crecido hasta poseer dos pisos, restaurante y discoteca. Ahí la música es parte del interés: se escucha permanentemente música reggae, caribeña y en inglés. A su ritmo, algunos cuerpos se deslizan sin pudor".[237] Así, el ambiente selvático y mágico, macondesco, es impregnado por el *reggae* y los ritmos caribeños, que motivan a despojarse del pudor y a que se

---

[232] *La Nación,* "El embrujo del Caribe", 17 de enero de 1993, 11-15 Revista Dominical.
[233] *La Nación,* "El embrujo del Caribe", 17 de enero de 1993, 11-15 Revista Dominical.
[234] *La Nación,* "El embrujo del Caribe", 17 de enero de 1993, 11-15 Revista Dominical.
[235] *La Nación,* "El embrujo del Caribe", 17 de enero de 1993, 11-15 Revista Dominical.
[236] *La Nación,* "El embrujo del Caribe", 17 de enero de 1993, 11-15 Revista Dominical.
[237] *La Nación,* "El embrujo del Caribe", 17 de enero de 1993, 11-15 Revista Dominical.

valga todo. En fin, la crónica no abandona la descripción paisajística periférica del embrujo del Caribe, como reza el título de la crónica.

A finales de ese mismo año (1993), nuevamente se publica una reseña turística del Caribe Sur, en particular, Cahuita. Pueblo costero que se ubica a "tres horas y media de la capital". El llamado es a los turistas nacionales para que se acerquen al Caribe, ya que ese paraíso "no resulta un saqueo a su bolsillo. Muy al contrario, el turista nacional es el principal beneficiado con una serie de facilidades, que, en un entorno rústico, proveen lo necesario para pasar días tranquilos, rodeados de este museo natural".[238] Nuevamente, la promoción turística descansa en el atractivo paisaje periférico, exótico: el museo natural con su flora, fauna y cultura. En consecuencia, tanto los grupos de monos y ardillas, la señora que se sienta en la esquina, el pescador, el grupo de niños con pelo rasta y las "incesantes notas del reggae" son atractivos exóticos para que los turistas disfruten con poca inversión. Bajo este panorama, no cabe duda de que los musealizados pobladores "reflejan la nostalgia que Bob Marley transmitía en sus canciones".[239]

Este contexto de promoción turística faculta que la dinámica translocal San José-Limón abarque nuevos territorios, en particular el pacífico central. Al igual que en el caso limonense, ahí el *reggae* tiene un papel en la construcción del ideal de playa y sol, ahora desde una semántica del verano. Ideal que se gestó desde inicios del siglo XX, cuando el viaje a la costa se separó del mundo del trabajo y se insertó en el ocio, el entretenimiento y las vacaciones veraniegas.[240] Entonces, hacia finales de la década de 1980 e inicios de 1990, el *reggae* se incluyó en el campo semántico del verano, junto con vacaciones, playa, sol, baile y ejercicio físico. El hecho más evidente de esta asociación es el video de *Baby Rasta* "In the summertine" (1995), un arreglo de *reggae* de la canción del estadounidense Mungo Jerry.

La canción de *Baby Rasta* (Ricardo Chollette) peleó las primeras posiciones de la lista de canciones más sonadas junto a "Tempo" del jamaicano Anthony Red Rose y "Champion" de *Buju Banton,* todas de *reggae*. Según Luis Jákamo, promotor y

---

[238] *La Nación*, "Cahuita, trono del Caribe", 16 de diciembre de 1993, 9C.
[239] *La Nación*, "Cahuita, trono del Caribe", 16 de diciembre de 1993, 9C.
[240] Juan José Marín y Ronny Viales. "Turismo y ambiente en la 'Perla' del Pacífico. Una relación de ansias y desencuentros. 1946-1980". *Diálogos Revista Electrónica de Historia,* (2012): 177.

principal artífice del fenómeno de Baby Rasta, el ritmo pegajoso de "summertime" hace que la gente la "matiza" mejor".[241] El éxito de la canción se comprueba en el olvido de Mungo Jerry y la primacía de *Baby Rasta*. En particular, el video muestra el imaginario veraniego: baile, sol, mar y la piel bronceada de la modelo de moda Vica Andrade. Sin más, el video fue un éxito.

La popularidad de "In the Summer time" llevó a *Baby Rasta* a promocionar sus canciones en Colombia y a disfrutar de uno de los festivales de *reggae* de mayor importancia en Jamaica, el SunFest´95.[242] Colombia fue uno de los lugares que acogió la música de Ricardo "Baby" Chollette; en 1996, en ese país se relanzó con buena recepción un arreglo de *reggae* de la canción "Julieta ta" de *Manantial*.[243] Y en el país logró la posición número uno en agosto.[244]

Cabe recordar que *Baby Rasta* reúne a exmúsicos de *Manantial* en un nuevo proyecto que busca aprovechar el auge del *reggae*. La agrupación supo vincular la imagen de un músico de trayectoria (Ricardo Chollette) con la pericia empresarial de Luis Jákamo, uno de los artífices del movimiento del *chiqui-chiqui* en la década de 1980. *Baby Rasta* inició en octubre de 1992 y tocó principalmente covers en *reggae* de canciones populares, combinando *reggae* con *pop* y *soca*.[245] La astucia de Jákamo, que fue capaz de trabajar la música como un producto comercial, aprovechó el auge del *reggae* y cuando fue necesario lo abandonó: "el público se vuelve cada vez más exigente y pide a los grupos nacionales que toquen de todo, desde un merengazo a lo Elvis Crespo, hasta un clásico de la música rockera de los Doors, por ejemplo".[246] Frente a un género que exigía cada vez mayor compenetración, el interés por agradar al gran público marcó un nuevo horizonte.

Con todo, la canción "In the summer time" de *Baby Rasta* si bien es el epítome del imaginario veraniego no es la primera muestra de la adscripción del *reggae* al campo semántico del turismo veraniego, por el contrario, ya que hacia finales de la

---

[241] *La Nación*, "Verano cada vez más caliente", 3 de marzo de 1995, 22 Viva.
[242] *La Nación*, "En voz baja", 15 de agosto de 1995, 18 Viva.
[243] *La Nación*, "En voz baja", 18 de agosto de 1996, 18 Viva.
[244] *La Nación*, "Las más escuchadas", 30 de agosto de 1996, 26 Viva.
[245] *La Nación*, "El reggae desde las raíces", 14 de diciembre de 1995, 24 Viva.
[246] *La Nación*, "Baby Chollete con nuevo grupo,", 2 de octubre de 1999, https://www.nacion.com/archivo/baby-chollettecon-nuevo-grupo/OFGWCYLAR5DKRHWIG3B3SXLQZM/story/

década de 1990 el *reggae* se traslada del verano vacacional hacia una semántica de la fiesta masiva y a la práctica del surf. Así, una primera muestra de la expansión del *reggae* hacia la costa pacífica la expone Martin Scott.

En marzo de 1989, se anuncia que la marca de gaseosa Pepsi Cola organiza en el marco de una iniciativa que lleva por nombre "Fiebre Dislley" un "Concurso Nacional de baile en reggae". El concurso tendría series eliminatorias en las diversas provincias y el banderazo de salida sería en Heredia. La final del concurso sería el 25 de noviembre en playa Jacó, donde se realizarían bailes y conciertos durante todo el día. Por parte del *reggae* el exponente sería Martin Scott.[247] Lamentablemente, la prensa no dio cobertura al evento.

Este tipo de eventos de corte juvenil que incluye baile, música y entretenimiento en la costa del Pacífico Central son promovidos por marcas transnacionales, principalmente, embotelladoras de gaseosas y tabacaleras que tienen por mercado meta a los jóvenes urbanos. Estas estrategias de promoción turística y de consumo de marcas posicionadas como juveniles tienden a invisibilizar a los sujetos y dinámicas culturales de las localidades transformadas en paraísos turísticos.[248]

Pepsi, Hi-C, Hawaiian Tropic y las marcas de cigarros Derby y Belmont compiten por el mercado juvenil y ofrecen actividades de playa durante el verano. Estas empresas no promocionan directamente sus productos, sino que buscan vincular la marca con estilos de vida (en estos casos juveniles) y conceptos: el verano en la playa. Este concepto no es una invención exclusiva de las marcas, pero lo potencian con actividades alusivas al "sol, el tiempo libre y a 'pasarla bien'".[249] Así, se organizan actividades al aire libre, sobre la arena, bailes y conciertos. *La Nación* introduce el verano de 1993 con lo siguiente: "la hora de disfrutar de la relajación y de un buen bronceado llegó con un verano en un estilo muy juvenil".[250]

Para los primeros años de la década de 1990 confluyen diversos flujos de inversión transnacional para movilizar música y turistas, y es que los eventos musicales se apegan a la infraestructura hotelera que inicia su despliegue. Para el año 1991, el

---

[247] *La Nación,* "Organizan concurso de 'reggae'", 27 de marzo de 1989, 15 Viva.
[248] Marín y Viales. "Turismo y ambiente en la 'Perla' del Pacífico". 164.
[249] *La Nación,* "Una de bar y otra de arena", 4 de febrero de 1995, 13 Viva.
[250] *La Nación,* "Rock y deporte a ritmo de verano" 8 de enero de 1993, 2 Viva.

crecimiento de habitaciones sería de 2680, la mitad en grandes hoteles y la otra en proyectos pequeños. Así, la década de 1990 se estrenó junto con hoteles como Barceló en playa Tambor o Sol Meliá en Conchal.[251] Asimismo, Jacó es una de las zonas con más habitaciones, debido, principalmente, a los hoteles Jacó Beach y Jacó Princess.[252]

La actividad musical que aprovecha el concepto de verano en la playa y la infraestructura hotelera es organizada por las tabacaleras. En la primera mitad de la década de 1990, dos compañías disputan el mercado: Republic Tobacco Company (Belmont y Delta) y Tabacalera Costarricense (Derby). De acuerdo con la agrupación *Marfil*, Derby se interesa más por lo músicos nacionales; de ahí que cortaron relaciones con Belmont. El conflicto se generó cuando la tabacalera redujo los conciertos de *Marfil* para introducir nuevas agrupaciones, entre ellas a *Baby Rasta*.[253]

Belmont junto con *Baby Rasta* se encargaron de difundir el *reggae* por la costa del pacífico: Puntarenas, Pacífico Central y Guanacaste. La agrupación de Chollette y Jákamo desde su formación logró insertarse en los circuitos comerciales de la música y de la organización de eventos Belmont. Así, en enero de 1993, participaron junto con la banda californiana "The Waifs" en un concierto organizado por Belmont Beach Fun en Puntarenas. Con el fin de participar en el evento muchos jóvenes del Valle Central con sus gorras fosforescentes, bermudas y lentes oscuros salieron "acompañados por una barra de amigos" hacia Puntarenas.[254] A las seis de la tarde, "el nutrido grupo de jóvenes […] corearon con el grupo nacional las inmortales canciones del legendario Bob Marley […] al final de la presentación, aún sedientos de reggae, seguían pidiendo más".[255]

En el marco de Belmont Beach Fun 1993, la tabacalera trajo al grupo trinitario *Sapadilla* para realizar un concierto al aire libre en Jacó el 6 de febrero. En esa ocasión, la banda trinitaria fue la encargada de dotar de "sensualismo" caribeño al verano.[256] No obstante, lejos del anunciado sensualismo, *Sapadilla* aporta denuncia social. La agrupación integra a los ritmos de *calipso* y steeldrum la vertiente lírica del *reggae*

---

[251] *La Nación,* "Prevén fuerte inversión en turismo", 24 de junio de 1991, 4A.
[252] *La Nación,* "En Jacó, *on parle aussi français*", 5 de junio de 1991, 3 Suplemento Especial.
[253] *La Nación,* "Marfil se traslada de casa", 26 de marzo de 1993, 22 Viva.
[254] *La Nación,* "Olas de ritmo", 10 de enero de 1993, 12A.
[255] *La Nación,* "Olas de ritmo", 10 de enero de 1993, 12A.
[256] *La Nación,* "Reggae para la luna", 5 de febrero de 1993, 4 Viva.

roots: problemáticas cotidianas, el hambre en África, la pandemia del Sida y la violencia.[257] El evento de Belmont Beach Fun 1993 finalizó en playa Tamarindo el 13 de febrero, cuando *Baby Rasta* y los californianos *Heaven and Hell* dieron la clausura.[258]

En diciembre de ese mismo año, Derby organizó dos conciertos con la banda jamaicana *Inner Circle*. Esta agrupación acompañó al afamado Jacob Miller hasta su muerte en 1980. En 1991, la banda retornó a las tarimas con dos grandes éxitos: Bad Boys y Sweat. Con ellos fueron la mejor banda de *reggae* de 1993 según las radioemisoras.[259] En el país, realizó dos conciertos junto a *Marfil* en playa Sámara, en la discoteca Barracuda, y en el Redondel de Bonanza en Alajuela.[260] La discoteca estuvo abarrotada.[261]

1994 fue el año de Música Derby. Nuevamente el *reggae* fue cabeza de cartel; nuevamente, en Barracuda. El cantante sensación Darrin O´Brien *Snow*, referido por Martin Scott y Dj Cole fue el invitado internacional de Derby durante enero. Snow dio un concierto en Sámara con buena recepción, otro en el Tennis Club, donde el sonido no fue el mejor y dio un concierto final "de improviso" en Dynasty, [262] que marcó un hito en la memoria de quienes estuvieron ahí, como se demostró con la anterior cita de Dj Cole.

Martin Scott también fue partícipe de Música Derby. En sus palabras:

> Eran los tiempos de Música Derby y yo iba a muchos conciertos de Música Derby. A las fiestas de Palmares, nosotros éramos los que hacíamos, antes no era tan internacional. Íbamos mucho, por todo lado anduve, fue increíble […] eran en la playa. Inclusive, el primer Música Derby que yo participé, ese día estaba empezando una agrupación mexicana que inclusive nadie conocía aquí. Tenía solo una canción que maso menos se

[257] *La Nación,* "Denunciar y divertir", 9 de febrero de 1993, 12 Viva.
[258] *La Nación,* "Rumbo a la final", 29 de enero de 1993, 2 Viva.
[259] *La Nación,* "Repertorio de éxitos del 93", 1 de enero de 1994, 14 Viva.
[260] *Diario Extra*, "Marfil alternará con Inner Circle", 4 de diciembre de 1993, 15.
[261] *La Nación,* "¡Caerá nieve en Sámara!", 11 de enero de 1994, 10 Viva.
[262] *La Nación,* "Código joven", 28 de enero de 1994, 6 Viva.

sabía la gente. Y yo abrí ese concierto, y era *Maná*, la primer vez que *Maná* vino aquí, en Jacó.[263]

El concierto de *Maná* fue el segundo gran evento del verano. Sin embargo, el concierto referido por Scott no fue organizado por Derby, sino por Belmont Beach Fun. Aunque se comprueba que Scott asistió a las fiestas de Palmares del año anterior.[264] Con todo, *Maná* no es una agrupación de *reggae*, pero sí sus teloneros, entre ellos Martin Scott. Se estimó que al concierto asistieron 15 000 personas.[265]

El final de este ciclo de verano lo auspició Belmont Beach Fun en 1995. La idea de verano se mantiene: "días soleados y calurosos, muchos jóvenes en época de vacaciones, la playa y los parques en su mejor momento y ganas de disfrutar del verano".[266] La diferencia de esta ocasión es la incorporación de la localidad de Limón. La actividad se presentó el 14 de enero en Jacó, el 28 de ese mismo mes en Puntarenas, el 11 de febrero en Playa Bonita (Limón) y, finalmente, el 25 de febrero de nuevo en Jacó.[267] No obstante, se registra que el evento de Playa Bonita se trasladó a Playas del Coco en Guanacaste, en donde fue un "bombazo".[268]

IV.III Un ritmo, una lengua: el *reggae* en español traspasa la frontera sur

Lara Putnam apunta el papel central que tuvo Panamá en el desarrollo del *jazz* en Nueva York y otras localidades estadounidenses durante las primeras décadas del siglo XX. Su artículo concluye mencionando el papel que tuvo esa localidad ístmica en la expansión internacional del *reggae* en español en la década de 1980[269], cuyo tránsito hacia el norte vía Puerto Rico culminó en las grandes audiencias norteamericanas, la base de lo que posteriormente sería el *reggaetón*.

Panamá, entonces, es un punto neurálgico en el desarrollo y expansión de la sonoridad caribeña en el siglo XX, principalmente el eje Panamá-Nueva York, que fue

---

[263] Entrevista a Martin Scott, 16 de febrero del 2019.
[264] *La Nación,* "Código joven", 22 de enero de 1993, 6 Viva.
[265] *La Nación,* "Locura en Jacó", 27 de febrero de 1994, 16A.
[266] *La Nación,* "Verano de… ¡juegos, calor y deporte!", 6 de enero de 1995, 2 Viva.
[267] *La Nación,* "Verano de… ¡juegos, calor y deporte!", 6 de enero de 1995, 2 Viva.
[268] *La Nación,* "Código joven", 17 de febrero de 1995, 6 Viva.
[269] Putnam. "Los jeques del jazz".

fructífero para la proliferación del *jazz* a inicios del siglo XX y del *reggae* a finales del mismo siglo.[270] En consecuencia, la influencia de Panamá se sintió en la naciente escena del *reggae* en Costa Rica.

El vector panameño fue importante en la proliferación del *reggae* en Costa Rica. La frontera Costa Rica-Panamá fue difusa durante ciertos periodos del siglo XX, particularmente en el Caribe. El *calypso* aprovechó esa situación para ir y venir a lo largo de la costa limonense. Manuel Monestel escribe las palabras del coreógrafo Gerald Asch: "recuerdo calypsonians de Panamá. Lord Cobra, Lord África, Congo Man, pero en aquellos tiempos decir Panamá y decir Limon era casi lo mismo, había quienes tenían doble nacionalidad y otros ni se sabía de dónde eran".[271]

La movilidad entre sujetos limonenses y panameños era fluida, asimismo, la música fluyó entre ambas localidades. Al respecto, Teo Symes señala: "el *reggae* en un momento dado en Limón se pega mucho a grupos como los *Playmates*, eh, los *King* los *Trials*, y alguno de ellos empieza a sonar una música muy pegada a Panamá, que teníamos ese ligamen".[272] Así, en la década de 1980 la influencia del *reggae* de Panamá se hace patente. Para 1990, señala Symes, los cantantes que estaban surgiendo "manejaron un *reggae* muy, muy del sur, de Panamá, tipo *Renato* y esa gente"; agrega: "esas son raíces que se van pegando por la cercanía de migración, no podemos dejarlo eso de lado".[273]

El *reggae* panameño marcó la pauta durante la década de 1990, principalmente en el terreno internacional; proceso de expansión que fue capitalizado por los reggaetoneros puertorriqueños después del año 2005. No obstante, la primera generación de cantantes de *reggae* en español de Panamá confluyó con Martin Scott, de ahí que él sea una de las figuras centrales de este periodo de expansión inicial.

Existe un consenso de que la figura precursora del *reggae* en Panamá fue Leonardo "Renato" Aulder. Martin Scott afirma: "Panamá es la cuna de eso. Cuando,

---

[270] Wayne Marshall, Raquel Rivera y Deborah Pacini. "Los circuitos sónicos del reggaetón". *Trans. Revista Transcultural de Música*, 14 (2010): par. 30.
[271] Manuel Monestel. "'Nowhere like Limón, Limón es the land of freedom'". En Clave Afrocaribe, (coord.) Mariam Valencia y Manuel Monestel. (San José, Costa Rica: Centro Cultural de España en Costa Rica, 2010), 148.
[272] Entrevista Teodoro Symes, 26 de febrero del 2019.
[273] Entrevista Teodoro Symes, 26 de febrero del 2019.

digamos, yo empecé estaba *Renato,* que es amigo hasta la fecha. Ese era el que estaba pegado ahí. Ese fue el primero de todos, y fui y alterné con él en Panamá, una vez. Y después conocí a todos; ya de ahí se vino el movimiento fuerte, y ya salió que *Nando Boom*, que *Dúo Veloz*, un montón de cantantes".[274] La influencia de *Renato* en Scott es notable, no obstante, más allá de un desarrollo lineal, el *reggae* en ambas localidades tuvo un cierto paralelismo.

Tanto en Costa Rica como en Panamá, la semilla del *reggae* fue la población afroantillana, en particular jamaicana. La diferencia radica en la importancia histórica del Canal de Panamá. Panamá nació con el Canal; hasta el siglo XX fue una dependencia de Colombia. El momento decisivo se dio en el año 1903, cuando Estados Unidos respaldó a la elite panameña ante la negativa de Colombia de ceder la compañía del fracasado canal francés a los estadounidenses. En ese momento, los intereses comerciales de la elite panameña confluyeron con la pretensión de dominio geopolítico de Estados Unidos. En consecuencia, el Estado panameño nació desmembrado.[275] El centro neurálgico fue cedido a los Estados Unidos; la soberanía, por lo tanto, negada.

Con respecto a la población afroantillana, se tiene que, al igual que en Limón, llegaron al istmo para construir primero el ferrocarril y luego el canal interoceánico. En consecuencia, los "chombos" (término despectivo para referirse a la población jamaicana) se concentraron en las zonas de paso: Colón y Ciudad Panamá.[276] No obstante, se recuerda: la diferencia está en el canal, principalmente en la Zona del Canal. Allí se introdujeron practicas segregacionistas al mejor estilo estadounidense, es decir, el *Gold Roll* y *Silver Roll*, que en la práctica se entienden como dos ciudadanías, una de blancos y otra de negros.[277] Fuera de la Zona del Canal, que es una dependencia estadounidense, el Estado Panameño emprendió en 1941 una política lingüística de predominio del español[278] y, en 1968, prácticas asimiladoras frente a la cultura

---

[274] Entrevista a Martin Scott, 16 de febrero del 2019.
[275] Diógenes Sánchez. "Panamá un Estado inconcluso: luchas sociales, régimen militar y restauración oligárquica. 1945-2019". En *Laberintos y bifurcaciones. Historia inmediata de México y América Central, 1940-2020*. Ronny Viales (ed.). (San José, Costa Rica: Centro de Investigaciones Históricas de América Central, 2021), 374.
[276] Gerardo Maloney y Leslie George. "Las expresiones musicales de los afropanameños". En *Clave Afrocaribe*, (coord.) Mariam Valencia y Manuel Monestel. (San José, Costa Rica: Centro Cultural de España en Costa Rica, 2010), 169.
[277] Ibid., 171.
[278] Sonja Stephenson. "'Reading' national identity in Panama through Renato, a first generation Panamanian *reggae en español* artist". *Alternativas*, 2 (2014): 8.

afroantillana.[279] En síntesis, tanto en la Zona como fuera de ella, existe una tensión por la cultura afroantillana de predominio jamaicana.

Durante el siglo XX, el paso comercial por el Canal y la presencia estadounidense motivó a que los géneros musicales internacionales en boga llegaran a Panamá, tanto en forma de grabaciones como en vivo. Esto condujo a que el músico popular panameño tuviera un perfil profesional,[280] puesto que se introdujo en un ambiente musical diverso y transnacional y con una exigencia técnica alta, que le permitió desarrollarse con éxito a nivel internacional, principalmente en Norteamérica.

El *reggae* en Panamá, al igual que en Limón, inició en el intercambio cultural jamaicano de los migrados que se asentó en la juventud afroantillana de la comunidad de Río Abajo, en Ciudad Panamá, a finales de la década de 1970.[281] El año 1978 fue un parteaguas en el desarrollo del *reggae* en Panamá. Ese año se firmó el Tratado Torrijos-Carter que cedió la jurisdicción panameña sobre la Zona del Canal.[282] Esto implicó la salida del país de la población estadounidense de la Zona y de la adaptación de los habitantes a la cultura y normativa panameña. Sin embargo, muchos afroantillanos migraron a Brooklyn.[283]

Renato vivó esa experiencia. Hijo de una familia jamaicana-barbadense, pasó de una infancia marcada por la cultura estadounidense en la Zona del Canal a la conflictividad panameña de Río Abajo.[284] Allí inició su trayectoria musical. Sumergido *Renato* en la música afroamericana que escuchaba de su familia fue Dj y cantante de *Rock and Roll.*[285] En Río Abajo conoció a *Wasanga*, un Dj que le enseño a animar eventos; lo que eventualmente le permitió cantar sobre las pistas de *reggae* que estaban llegando en los discos de Jamaica.[286]

---

[279] Maloney y George. "Las expresiones musicales de los afropanameños". 169.
[280] Ibid., 184.
[281] Maloney y George. "Las expresiones musicales de los afropanameños". 189.
[282] Diógenes Sánchez. "Panamá un Estado inconcluso: luchas sociales, régimen militar y restauración oligárquica. 1945-2019". En *Laberintos y bifurcaciones. Historia inmediata de México y América Central, 1940-2020*. Ronny Viales (ed.). (San José, Costa Rica: Centro de Investigaciones Históricas de América Central, 2021), 401.
[283] Stephenson. "'Reading' national identity in Panama". 10.
[284] Ibid., 10.
[285] Peter Szok. "Renato Sets It Straight: An Interview on the Diffuse Roots of Reggaeton", 6 https://www.renato507.com/styled/renato507interview.html
[286] Szok. "Renato Sets It Straight", 8.

Renato y Martin Scott, bajo circunstancias diferentes, iniciaron una práctica musical similar. A finales de la década de 1970 e inicios de 1980, la técnica "toast" de los "soundsystems" jamaicanos se trasladó al *hip-hop* afroamericano de Nueva York y de ahí bajó a Panamá y Costa Rica. En el caso de *Renato*, el *hip-hop* inundó la Zona del Canal; de importancia fue la agrupación estadounidense *Sugar Hill Gang* y la canción "Rapper´s delight" (1979).[287] Por su parte, Scott afirma que esa misma canción fue la canción en la historia que ha estado más tiempo de número uno en Costa Rica, en particular en Radio Juvenil, la radio que empezó con la primera discomóvil que hacía bailes de quince años.[288]

> Lo que se hace ahora con el *reggae* se hacía antes con ese tipo de música y fue cuando entró la canción esa de *Sugar Hill Gang* […] estaba eso pegado en Estados Unidos; Nini [hermano de Scott] se sabía esas canciones y empezó a meterlo en las tardes juveniles y teníamos también la suerte en ese tiempo que las canciones que estaban pegadas venían del lado de la canción, les llamaban "twelve inches" y al otro lado [el instrumental].[289]

Así, la técnica del Dj de cantar, narrar y animar sobre la pista viajó de Jamaica a Nueva York y de ahí a Panamá y Costa Rica. Esto ocasionó, junto con los nuevos ritmos, que el *reggae* tomara nuevas características. De acuerdo con Martin Scott:

> En esa época sí estaba como cambiando el *reggae*, el *reggae* tradicional que era más que todo *roots,* por una onda que la llamaban *raggamuffin* o yo no sé qué, de las mismas raíces de esas, y entonces estaba muy pegado que usted pusiera pistas o terminara una canción que quedaba instrumental y usted se pusiera o a cantar la misma canción o a inventar estrofas. Mi hermano era buenísimo para eso. Entonces, cuando él vino, eso estaba de moda en Estados Unidos.[290]

En Costa Rica, la técnica de "toast" permitió que Martin Scott y su hermano Nini animaran las tardes juveniles en las discotecas. Por su parte, en Panamá, como

---

[287] Ibid., 9.
[288] *Los Gordos Podcast*, Entrevista a Martin Scott, 18 de setiembre del 2020.
[289] Ibid.,
[290] Entrevista a Martin Scott, 16 de febrero del 2019.

relata *Renato*, existió una competencia en los "diablos rojos"; estos eran autobuses que buscaban atraer a los clientes mediante llamativos colores y diseños y la mejor música, por ende, los dueños de los "diablos rojos" contrataron a los cantantes de *reggae* que estaban surgiendo para que sobre una pista grabaran un casete cantando que eran los mejores conductores con los mejores buses y las mejores mujeres.[291] La fama de los primeros cantantes de *reggae* llegó porque la gente escuchaba su música en el transporte público.

Tanto en Costa Rica como en Panamá, como se demostró con la preminencia de *Sugar Hill Gang*, sonaban las mismas canciones. Hacia mediados de la década de 1980 la canción del jamaicano *Echo Minot* "What the hell" y "Babylon boops" de *Lovindeer* eran populares en Jamaica, Panamá y Costa Rica; ambas tenían el mismo ritmo. En consecuencia, *Renato* grabó sobre la misma pista la canción "El D.E.N.I" en 1984.[292] Posteriormente y de igual forma, Martin Scott grabaría "El comisario" con una clara, y no negada, influencia de *Renato*. Todas estas canciones tenían como tema la violencia doméstica.

Martin Scott menciona que las canciones de *reggae* en español no eran parte de su repertorio, a pesar de que él quería introducir ese tipo de canciones; sin embargo, quienes lo promovían pensaban que eso no iba a ser popular. Declama Scott: "nosotros hacíamos las canciones esas con mi hermano en inglés, en español nada que ver, es más, cuando empezamos a tocar con la móvil y todo, yo quería meter lo de español, pero se burlaban y decían que nunca iba a pegar".[293]

Sin embargo, como lo señala Scott: "cuando empezó la nota esa ya, que fue cambiando, que *Lovindeer* y todas esas cosas, ya a la gente le empezó a gustar más ese tipo de *reggae* y no el *roots*; yo, como le digo, ya había oído todas esas cosas".[294] En congruencia, junto con el gusto de la audiencia por el *reggae* ya no clásico, sino por un estilo *dancehall*, en donde el cantante tiene mayor protagonismo como animador y dotes de improvisación.

---

[291] Szok. "Renato Sets It Straight", 8.
[292] Stephenson. "'Reading' national identity in Panama". 11.
[293] *Los Gordos Podcast*, Entrevista a Martin Scott, 18 de setiembre del 2020.
[294] Ibid.,

La influencia del *reggae* panameño en este tipo de *reggae* es patente. Así, la motivación de Scott para grabar material en español vino con los discos de *reggae* panameño. En 1986, el cantante panameño Eric grabó la canción "Tiempo Estudiantil", que fue la primera grabación que Scott escuchó y una de las principales motivaciones: "el primer disco, óigame usted, el primer disco que yo escuché de *reggae* en español es de un mae, que por cierto lo tuve, un día de estos lo entrevisté, se llama Eric, la canción se llamaba "Tiempo estudiantil".[295] Scott agrega:

> Yo era fiebre de todo eso, entonces, cuando yo escuche el disco de "Tiempo estudiantil", dije yo, juepucha, qué bonito hacer eso, yo tal vez pueda […] entonces lo intentaba, pero siempre me cortaban […] cuando salió *Renato*, ya ahí sí yo digo, juepucha, hay que hacer algo; entonces ya me ponía yo a vacilar ahí en las tardes juveniles, digamos, hacía las que hacía el ídolo mío que era *Yellowman*. *Yellowman* empezó a pegar mucho porque él era Dj.[296]

El éxito de los cantantes panameños, en particular *Renato*, fue lo que impulsó a que se grabara el primer disco de Martin Scott (1988) y el primer disco de *reggae* del país. Mercadeo Musical S.A. y CBS INDICA vieron la oportunidad de capitalizar el éxito de Renato "La chica de los ojos café": canción que parodia las telenovelas populares de la década de 1980. Así, en diciembre de 1987, la empresa contactó a Scott, "un creador de letras con sentido jocoso y muy original".[297]

Asegura Scott:

> Ya nosotros hacíamos eso de que poníamos instrumentales y yo me tiraba unos *lyrics* ahí vacilando y esto y el otro, improvisando […] hacíamos eso y llegaron ahí una empresa que se llamaba Mercadiscos en ese tiempo y en ese tiempo ya estaba saliendo "La chica de los ojos café" en Panamá por *Renato* […] entonces como aquí no llegaban esos discos aquí, para nada, a ellos se les ocurrió cuando me escucharon ahí en la tarde juvenil que hiciera una versión con algunos cambios y que la

---

[295] *Los Gordos Podcast*, Entrevista a Martin Scott, 18 de setiembre del 2020.
[296] *Los Gordos Podcast*, Entrevista a Martin Scott, 18 de setiembre del 2020.
[297] *La Nación,* "Martín graba en 'Mix' 'La chica de los ojos café'", 25 de enero de 1988, 20 Viva.

> grabáramos […] el disco, eso que dicen es cierto, o sea, pegó mucho más a veces el disco en muchos lugares el mío que el de Renato.[298]

A partir de las primeras grabaciones panameñas, la dinámica musical creció y los cantantes panameños adquirieron gran popularidad. Situación que repercutió en el que hacer del *reggae* en Costa Rica. La semilla panameña, aparte de las canciones de Martin Scott, germina en los cantantes y músicos que surgen a mediados de la década de 1990. Uno de ellos, Francisco "Paco" Jiménez García, fue alguien que se apropió de la experiencia musical panameña para luego forjar uno de los grupos más populares de finales del siglo XX, *Ragga by Roots*.

Paco es originario de San José, pero su infancia y adolescencia transcurrió en Ciudad Neilly en el sur del país, en la década de 1980, posteriormente regresa al centro del país e inicia su carrera musical. Sobre la preminencia del *reggae* panameño en el sur del país, Paco menciona:

> La zona sur es un lugar estratégico porque está ahí la frontera con Panamá […] yo digo qué vacilón con la música porque es una vara tan increíble cuando un país como Panamá tiene influencia en la frontera con Costa Rica, mae, porque nosotros empezamos a escuchar *reggae* cuando no se escuchaba *reggae* en español, mae, entonces en la frontera de Panamá había una fiesta "La fiesta de confraternidad tico-panameña" en la pura frontera y también, mae, había una fiesta que se hacía en David Panamá, la Feria de David. Mae, entonces […] sin papeles te dan permiso hasta llegar ahí, hasta David porque si sos vecino de Ciudad Neilly o de la frontera te dan permiso para llegar allá. Bueno, mae, nosotros teníamos una gallada que le decíamos allá en el sur, la gallada, mae; nos íbamos así los diz raperillos del pueblo a escuchar la vara porque estaba muy pegado *Gaby* […] y, mae, llegamos a la Feria de David; mae, esos hijueputas panameños eran unos exagerados para poner música […] pero ahí empezó como la vara por el *reggae* […] el único que estaba en Costa Rica sonando era Martin Scott […] era el único en Costa Rica y obviamente en Panamá estaban todos esos maes […] te lo digo ni en San José había ese

[298] *Los Gordos Podcast*, Entrevista a Martin Scott, 18 de setiembre del 2020.

movimiento porque era la frontera, era la frontera de Panamá y había mucha influencia panameña.[299]

La invasión del *reggae* panameño inició con la crisis institucional y política que culminó con la invasión estadounidense que derrocó al General Manuel Antonio Noriega en diciembre de 1989.[300] La invasión del *reggae* fue subiendo hasta el Valle Central, durante la primera mitad de la década de 1990, cuando llegó al país *El General;* mas, la invasión no se detuvo hasta apoderarse de Nueva York. Esta analogía con la situación geopolítica panameña puede ser considerada fortuita o frívola, lo cierto es que con la caída del general Noriega surgió *El General* Edgardo Franco.

Franco es hijo de un aviador del ejército estadounidense, de manera que se trasladó a Nueva York a los 17 años, donde inició su carrera como cantante en el momento en que la invasión estadounidense a Panamá era la noticia del día.[301] En Nueva York las canciones de Franco circularon rápidamente por la emisora de *reggae* jamaicano WNK 105.0[302] Su fama se disparó. Las canciones que fueron pensadas para el público hispano tuvieron gran éxito entre la audiencia en inglés. Así, el 3 de mayo de 1992, bajo esta ley de imperio musical, *El General* impuso su mano dura en el Palacio de los Deportes en Heredia a ritmo de "Muévelo, muévelo".[303]

El influjo del *reggae* en Panamá se detuvo momentáneamente durante la invasión estadounidense. Winston "Gaby" Alfaro Brown, nieto de migrantes jamaicanos, al igual que *Renato*, inició su trayectoria musical en Río Abajo en 1984. Allí organizó bailes hasta la crisis política[304] y en los primeros años de la década de 1990 inició las grabaciones de *reggae;* la canción "El meneaíto" se presentó en un mix junto con *Jam and Suppose*, *Renato* y *Cocoman* y fue la canción del verano de 1993.[305] Gaby vino al país en diciembre de 1992 y posteriormente en 1994 junto con

[299] *Los Gordos Podcast*, Entrevista a Francisco Jiménez, 18 de junio del 2021.
[300] Sánchez. "Panamá un Estado inconcluso", 406-408.
[301] *La Nación*, "La ley de las movidas", 24 de abril de 1992, Portada Viva.
[302] *La Nación*, "La ley de las movidas", 24 de abril de 1992, Portada Viva.
[303] *La Nación*, "La ley de las movidas", 24 de abril de 1992, Portada Viva.
[304] *La Nación*, "Gaby 'el meneaíto'", 28 de febrero de 1993, 20 Dominical.
[305] *La Nación*, "Gaby 'el meneaíto'", 28 de febrero de 1993, 20 Dominical.

Cocoman.[306] Por su parte, el oriundo de San Miguelito, Panamá, *Cocoman*, en abril de 1994, tuvo diversas presentaciones incluyendo la discoteca Dynasty.[307]

Dynasty y Martin Scott fueron participes y artífices de la presencia panameña en el país. Es un lugar común que Martin Scott sea asociado con los cantantes panameños; a raíz de un concierto de los cigarrillos Delta en Puntarenas, en marzo de 1993, el Diario Extra afirmó: "si Panamá tiene a El General y a Gaby, Costa Rica tiene en Martin Scott a la mejor piedra vocal".[308] Pero la asociación no se detiene en la influencia estilística, sino que Scott fue intermediario entre la escena translocal del Valle Central y Panamá. Lo que propició que músicos panameños grabaran en Costa Rica y, en particular, en Dynasty: "porque salieron muchos más cantantes panameños que grabaron, ya después de ahí, diay, vino *Nando Boom*; *Chicho Man* aquí fue donde sonó fuerte, esa historia para mí es nuestra, sello Dynasty […] es más el disco de "La isla Coiba", el original, es sello Dynasty.[309]

La relación entre Costa Rica y Panamá incluyó la vía de Nueva York, puesto que el desarrollo de la música panameña ha estado ligada a esa coordenada norte. Por ende, el circuito caribeño se mantuvo durante la primera mitad de la década de 1990, lo que inserta, una vez más, la escena translocal *reggae* en la dinámica espacial caribeña. Esto se aprecia en la siguiente anécdota de Martin Scott:

> Pero les voy a contar una historia que casi nadie sabe, cuando aterrizó *Chicho Man* aquí […] resulta que ya era la época de Dynasty, verdad, ya Dynasty estaba pegada, las tardes y todo; entonces, Floyd iba a traer a unos jamaiquinos, íbamos a hacer una gira por el Bohío que era el pegado en Limón y todo. No sé qué fue lo que pasó y no llegaron los jamaiquinos, supuestamente entre los que iban a venir era *Ninjaman*, verdad que estaba pegadísimo […] en Estados Unidos, oíga esto, en Estados Unidos había un tico que tenía tiendas y el hombre estaba muy pegado con los jamaiquinos y ese era un contacto que tenía Floyd, el mae se llamaba Michael Livingston, exacto, entonces hubieron unos contactos

[306] *La Nación*, "El istmo del rap", 25 de marzo de 1994, 25 Viva.
[307] *La Nación*, "Choque de rap", 16 de marzo de 1994, 16 Viva.
[308] *Diario Extra*, "El momento de Martin Scott", 3 de marzo de 1993, 19.
[309] *Los Gordos Podcast*, Entrevista a Martin Scott, 18 de setiembre del 2020.

> y no se dieron. Puta y ya estaba la gira montada y todo y nada de *Nijaman* ni nada de eso; en vez de *Ninjaman* y los otros maes que venían vino un jamaiquino, mae, que era bueno, pero vea que si era desconocido que ni me acuerdo el nombre y vino con dos panameños que tampoco nada, uno se llamaba *Chicho Man* y otro *El Profeta* […] mae estaba el Bohío pero hasta el hocico, íbamos nosotros con esos paquetes, verdad, y la gente ahí, íbamos con la móvil, la gente estaba esperando otra cosa, mae, pero ese hijoepucha, ese *Chicho Man*, tan bueno […] tanto así que ese mae se quedó como un año viviendo aquí […] él estaba radicado casi aquí donde Floyd y entonces a Floyd se le metió en la cabeza grabar ya él con un sello que tuviera el nombre Dynasty.[310]

V. Conclusión

Este capítulo tuvo como eje de análisis el espacio musical; en primer término, se relacionó el espacio con dos políticas culturales diferenciadas que incidieron en el desarrollo musical; en segundo, se rastreó la ruta caribeña del *reggae* y cómo se consolidó en territorio costarricense conformando una escena translocal de carácter caribeño. Con respecto al primer punto, es de interés retener que el desinterés estatal por dirigir el desarrollo musical en el Caribe costarricense, en contraposición al desarrollo de la música clásica y académica del Valle Central, facultó que las sonoridades de los pobladores afroantillanos florecieran y circularan; proceso que en la década de 1980 culminó con la traslación del *reggae* al Valle Central y el surgimiento de una incipiente escena translocal.

Se demostró que el *reggae* en Limón y su posterior penetración al Valle Central obedeció a una escucha musical arraigada en la población afroantillana que mantuvo amplias relaciones con la circulación poblacional y comercial en el Caribe. Por ende, las grabaciones musicales del *reggae* arribaron a Limón por medio de los trabajadores de los barcos mercantes y por la corriente trashumancia de los migrantes afrolimonenses en Nueva York. En consecuencia, la instauración del género musical en el centro del país fue un eslabón más en la distribución musical de origen afrocaribeño; posteriormente, a

[310] *Los Gordos Podcast*, Entrevista a Martin Scott, 18 de setiembre del 2020.

la cadena circuncaribe-Nueva York-Valle Central se le une Panamá. Ese país fue de gran importancia en la consolidación de las prácticas musicales del *reggae* en la escena translocal costarricense desde finales de la década de 1980.

Con todo, en este apartado conclusivo se deben afinar ciertos detalles sobre lo expuesto a lo largo del capítulo. Un primer elemento es que los espacios en donde se instaló el *reggae* tanto en Limón como en San José fueron las discotecas, es decir, en el baile. El *reggae* fue una práctica emergente en las discotecas; esto se demuestra en que fue principalmente un gusto juvenil y que se desarrolló, precisamente, en las tardes juveniles.

Ajeno a las dinámicas dominantes de las discotecas en cuanto a consumo musical y a la práctica de baile; el *reggae* sí participó en la construcción de espacios musicales en donde predominó la mirada masculina. Las mujeres tuvieron un rol activo en la interacción del baile, no obstante, como lo narra Martin Scott en el relato de la función del espejo: las discotecas eran un espacio que permitía o facilitaba observar el cuerpo de las mujeres. Incluso, como lo demuestra el relato de *Huba* Watson sobre Dynasty, allí se entrelazaba la mirada masculina con el cuerpo y la etnia.

El segundo elemento remite a los cambios que ocurren en la correlación entre cultura y liberalización de la política económica que dejó el desarrollo de la música popular en las manos del sector privado: las culturas de clase de los sectores medios y la apropiación turística de la música impregnaron la práctica musical del *reggae* de un imaginario de sol y playa bipolar; por un lado, el caribe fue, en particular el sur, dotado de misticismo y exuberancia exótica que implica una visión racial; por otro lado, la costa pacífica fue construida de acuerdo a los proyectos hoteleros y a un imaginario de baile, mar y diversión, en el cual el *reggae* fue el epitome: los ritmos sincopados conjugaron el veraneo con la diversión, la relajación y cuerpos bronceados frente a la playa. En conclusión, se denota que el *reggae* formó parte de una tensión entre practicas musicales emergentes y la apropiación dominante. Esta tensión será el eje de análisis del capítulo siguiente.

Capítulo 3: ritmos bifurcados: los procesos culturales del *reggae* (1996-2010)

El capítulo anterior abordó las dinámicas espaciales que dotaron a la escena del *reggae* de un carácter translocal y caribeño, cuya fase de conformación se localizó temporalmente entre la década de 1980 y la primera mitad de la siguiente. Este capítulo retoma el límite temporal anterior y se extiende por los procesos culturales de la escena del *reggae* hasta el año 2010.

En esta ocasión, no se desprecia o ignora la dinámica espacial, mas, se concentra en los procesos culturales que atraviesan la escena, de acuerdo con las categorías propuestas por Raymond Williams: tradicional, emergente y dominante. La tensión que surge entre estos procesos será el hilo narrativo de este capítulo, puesto que las practicas musicales constantemente se bifurcan entre lo emergente y lo dominante.

Este capítulo retoma las interrogantes: ¿cómo se han constituido y transformado las prácticas musicales de los músicos de la escena *reggae* en el Valle Central a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI? Y ¿cuáles son los espacios de interacción que vinculan a los músicos de la escena *reggae* con las dinámicas translocales de consumo musical? Para responder a estas preguntas se propone el siguiente objetivo: evaluar las prácticas musicales del *reggae* a la luz de las transformaciones del sector musical y los espacios de consumo musical translocales a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI en el Valle Central, con el objeto de comprender las especificidades de *reggae* de acuerdo con las transformaciones en la producción cultural y musical costarricense.

El argumento que se propone es el siguiente: las prácticas de la música popular en el Valle Central, hacia finales del siglo XX e inicios del siglo XXI, se fragmentan de acuerdo con el surgimiento de diversas escenas. Por su parte, la escena del *reggae,* evaluada por medio de la experiencia, la cual es articulada por prácticas y espacios de consumo musical mediados por el gusto musical y una tendencia a la masificación, evidencia temporalidades diferenciadas o periodos.

El primer momento (1988-1996) es de surgimiento y se caracteriza por nuevas dinámicas de consumo musical, en específico el baile en la discoteca y el concierto, y el surgimiento de un circuito musical costero, que en suma dibujan una espacialidad translocal y de características caribeñas. El segundo periodo (1997-2002) presenta las cualidades de la socialización del gusto a través de la radio y el intento por forjar una

industria musical del *reggae* de la mano de músicos y dj´s provenientes de Limón y los barrios de Sur de la capital, lo que denota una tensión entre la práctica emergente del *reggae* y un intento de apropiación dominante.

La última fase (2003-2010) se conforma por la consolidación de nuevos espacios de consumo vinculados a los bares capitalinos y a los espacios costeros turísticos; además, la escena se diversifica por la consolidación del *reggae roots* y el intento por inscribir al *reggae* de Costa Rica dentro del consumo global de la "World Music" que busca capitalizar el auge del multiculturalismo. En contraposición, a finales de la década del 2000, la escena se apega a un proceso cultural emergente de defensa por el ambiente.

Puesto que el presente capítulo se ocupa de las dos últimas fases, esas serán las dos grandes secciones. En primera instancia, la primera sección se denomina "El auge musical del *reggae* (1996-2002)" y retoma el proceso de crecimiento de la escena durante la década de 1990 hasta el año 2002. La expansión del *reggae* se demuestra desde las discomóviles que movilizan la música a las comunidades, los programas radiales que se proyectan en todo el territorio nacional y las agrupaciones con extraordinarias ventas de discos. En esta fase, el *reggae* desarrolla prácticas musicales emergentes que al ser populares fueron canalizadas por mecanismos del proceso cultural dominante, es decir, ligadas a la industria musical.

La segunda gran sección analiza el proceso ocurrido en la década del 2000. El protagonista será el *reggae roots*. El *roots* en la escena translocal nace dentro de la música *underground*, es decir, lejos de los medios comerciales. Asimismo, expresa visiones culturales alternativas que se apegan a los discursos y prácticas rastafaris y de la *world music*. Es mediante esta última etiqueta musical que el *reggae* procura acercarse a un mercado global y a sensibilidades étnicas y ambientalistas, proceso que denota una tensión entre las prácticas culturales y musicales emergentes y dominantes.

I. El auge musical del *reggae* (1996-2002)

Durante la segunda mitad de la década de 1990, el *reggae* se consolida como práctica musical y de esa forma se proyecta hacia el nuevo milenio. En este periodo, músicos y cantantes de *reggae* logran una popularidad inédita, junto con proyectos

musicales que se proponen de largo alcance. Asimismo, este es el periodo en donde la prensa inicia una mayor cobertura a las actividades del *reggae*, lo que indica una mayor visibilidad. Es decir, el *reggae* en este periodo se posiciona como una expresión cultural vinculada con el proceso dominante. Sin embargo, antes de analizar este proceso de apropiación por parte de la industria musical, se debe exponer el proceso que afianzó al *reggae* como un gusto popular.

I.I. De *bush* al dial: la socialización del gusto por el *reggae* (1990-1995)

El primero de diciembre de 1991, *La Nación* publicó un reportaje sobre esos extraños seres que, en la década de 1990, día con día tienen mayor visibilidad, los jóvenes.[1] La sección de mercadeo de ese medio de comunicación realizó una encuesta a 389 estudiantes de colegios públicos, semiprivados y privados, cuyas edades van de los 12 años a los 18; 53,2 por ciento fueron hombres y el restante 46, 8 corresponde a mujeres.[2]

El estudio demuestra que la actividad preferida de los jóvenes es la musical: en términos de escucha, un 72,2 por ciento lo hace; en cuanto asistencia, 37 por ciento participa en conciertos (las mujeres son las más asiduas con un 47,3) y el 22, 6 frecuenta las discotecas, sin distinción de género.[3] Sin embargo, la actividad mayoritaria de los jóvenes, en cuanto asistencia, es el cine con un 78,9 por ciento.

En cuanto a la escucha, el *reggae* es minoritario: tan solo un 10,2 por ciento lo prefiere; la mayoría gusta del rock (40,1 en inglés y 12,7 en español).[4] En último lugar se encuentra la clásica o académica con tan solo 7,9 por ciento. Otro dato importante que se desprende de la encuesta es que los estudiantes de colegio público escuchan más radio (69 por ciento), los de privado tan solo 15 por ciento. Por ende, no es sorprendente que los estudiantes de colegio privado consuman más discos y casetes (35 por ciento), en contraposición, el caso del colegio público desciende a 21 por ciento. Si se desagrega

[1] Para un acercamiento a los jóvenes desde la historia ver: Iván Molina y David Díaz. *La inolvidable edad. Jóvenes en la Costa Rica del siglo XX*. Heredia, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2018.
[2] *La Nación,* "Los jóvenes, cómo son, cómo piensan", 1 de diciembre de 1991, Revista Dominical 8-13.
[3] *La Nación,* "Los jóvenes, cómo son, cómo piensan", 1 de diciembre de 1991, Revista Dominical 8-13.
[4] *La Nación,* "Los jóvenes, cómo son, cómo piensan", 1 de diciembre de 1991, Revista Dominical 8-13.

el género, los hombres de colegio privado gustan predominantemente del *rock* en inglés y las mujeres de colegio público prefieren las baladas y los géneros bailables (*merengue* y *salsa*). Lamentablemente en estos casos no se específica el porcentaje ni la escucha del *reggae*.

La conclusión que se desprende de estos datos con respecto al *reggae* es que este género a inicios de la década de 1990 es minoritario. Además, si se considera la variable de clase se puede argumentar que el *reggae* es un género de clase baja, puesto que los jóvenes de colegio privado prefieren el *rock* y lo consumen por medio del disco y el casete. Por su parte, los géneros bailables se apegan a un consumo popular y femenino.

El capítulo anterior demostró que el principal medio de sociabilidad del *reggae* en la década de 1980 e inicios de la de 1990 era el baile y la discoteca; de ahí se fue abriendo espacio en los conciertos y adquiriendo poco a poco un cariz masivo. A su vez, los datos de la encuesta de 1991 reflejan el carácter minoritario del género, que se aduce a que la socialización del género se reduce a las discotecas, las cuales eran frecuentadas por tan solo un 22, 6 por ciento de los jóvenes.

Incluso, como menciona Martin Scott, la marginalidad del *reggae* se debe a un rechazo por parte de la industria cultural y musical, lo que da cuenta del carácter emergente de la escena. Martin Scott señala que las empresas musicales ligadas con el *chiqui-chiqui* se resistieron a incluir canciones de *reggae* en su repertorio o alternar con músicos de la escena: "también muy denigrado, verdad, porque inclusive yo me acuerdo que para la época esa de los grupos nacionales, cuando yo empecé con el *reggae* habían algunos que no querían ni alternar con uno, y decían que eso no iba a servir, que eso llamaba, que chusma y que aquí y que allá, que eso no era música, un montón de cosas".[5]

En este sentido, el éxito de *Baby Rasta,* mencionado en el capítulo anterior*,* se debe, en parte, a que logró insertarse en los circuitos de *rock* y por lo tanto codearse con el género musical pujante del momento.[6] Incluso, la banda de Chollette llegó a grabar

[5] Entrevista a Martin Scott, 16 de febrero del 2019.
[6] Para un acercamiento a la conformación de la escena del *rock* en Costa Rica, ver: Priscilla Carballo. "Sonidos en la memoria: los inicios del rock en Costa Rica, de 1970 a 1980". en *Rock en contexto: el inicio del rock en Centroamérica en 1970-1980*. Priscilla Carballo ed. (2022) San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia: 95-110.

versiones de *rock* en ritmo de *reggae* como "Knockin´on heaven´s door" de *Bob Dylan* y "Lucy in the sky with diamonds" de los *Beatles.* Inclusive, se reporta que, en 1993, cuando alternó con el grupo de *rock* Liverpool frente a las instalaciones de la cadena de comida rápida *Burger King,* se bailó *mosh* y se inició un incidente que atentó contra las instalaciones del local.[7] Lo que indica que *Baby Rasta* se integró dentro de la dinámica musical del *rock*, en un periodo cuando este subió a la palestra pública mediante un pánico moral.[8]

Con todo, la misma resistencia que se vivió con los grupos populares se evidencia en las estaciones de radio. Gran parte de las estaciones se opusieron a programar *reggae* hasta ya entrada la década de 1990 gracias a la creciente popularidad del género. Anterior a ello, solamente una estación de radio regional en Limón programaba *reggae*: Radio Atlántida. Allí, en el año de 1978 empezó a sonar el programa La hora cultural reggae.[9] Este programa fue producido por Jeffrey Dallas "El Nene", y como el nombre lo indica el interés es promover el *reggae* como fenómeno cultural, más allá del entretenimiento o del aspecto comercial. Nuevamente, se comprende el *reggae* como un fenómeno cultural emergente.

Asimismo, se evidencia que La hora cultural reggae*,* en el año de 1990, transmitió el célebre concierto jamaicano *Sun Splash* y que su gerente Edwin Ortiz adquirió 200 discos para realizar un programa con las 10 mejores canciones del género, el cual tiene "miles de admiradores"[10]. Durante los años medios de la década de 1990, los Dj´s que estaban surgiendo con fuerza participaron en el programa: Dj Cole, Dj Gerald, Dj Acón y Dj Juan. Como menciona Gerald, él y Cole enviaban casetes mezclados para que sonaran en la estación.[11] Por su parte, Juan detalla su acercamiento con la emisora:

> Mi papá era amigo de don Edwin […] [que] era el dueño de Coopelimón. Limón tenía dos líneas de buses que eran Caribeños y

[7] *La Nación*, "Código joven", 26 de marzo de 1993, 6 Viva.
[8] Para un acercamiento a este fenómeno social, revisar: Sergio Hernández Parra. "Juventud satánica: el colectivo juvenil metal y el pánico moral de 1992 en Costa Rica", en *La inolvidable edad. Jóvenes en la Costa Rica del siglo XX*, Iván Molina y David Díaz, eds, 2018. (Heredia, Costa Rica: Editorial de la Universidad Nacional), 161-184.
[9] *Diario Extra*, "Premier 'reggae' en Radio Átlantida", 26 de julio de 1990, 15.
[10] *Diario Extra*, "Premier 'reggae' en Radio Átlantida", 26 de julio de 1990, 15.
[11] *Podcast Whapin, la historia*, entrevista a Gerald Matis, 9 de febrero del 2022.

> Coopelimón, don Edwin era el dueño de Coopelimón y era el dueño de Radio Atlántida; bueno, resulta que llega mi papá a donde don Edwin, que tenía el programa de Radio Atlántida, que el programa de Radio Atlántida fue el primer programa que se hizo de *reggae* aquí en el país, fue en 1978: la Hora cultural reggae; que por cierto arrancaba con "Lizard in the bed", la canción oficial de ahí […] resulta que mi papá habló con él y le dijo que nosotros teníamos música que era exclusiva […] y me dieron el espacio de martes, miércoles y jueves […] en los años 95-96. [12]

La precaria circulación musical del *reggae* se compensa por la intensa actividad de quienes gustan del género y procuran propulsarlo. En los primeros años de la década de 1990, el caso de Martin Scott es paradigmático. Scott incursionó en la radio en octubre de 1990 gracias a una idea del productor musical y radial Alfredo "Chino" Moreno. Scott junto a Ulysses Grant hicieron Sensación Caribe, un programa que se desarrollaba en vivo los sábados de 9 a 11 a.m., en donde además de programar *reggae, soca, merengue* y *salsa* daban a conocer la cultura afrolimonense.[13] Así, el *reggae* se promovió como una expresión musical afrodescendiente: emergente.

No obstante, la situación radial era difícil por falta de apoyo al género y por cuestiones de índole económico y propias de la programación radial. Como se denotó en la cita de Dj Juan, en radio quién programaba era quien poseía la música, en ese caso Juan. En consecuencia, la música no formaba parte de la rotación. En eso consistió la ventaja de los Dj que conseguían discos de *reggae* durante la década de 1980 y 1990. Sin embargo, al crecer el género en popularidad y como las emisoras no eran capaces de programar las canciones, esto generó que el género fuera bloqueado por una directriz comercial; ese fue el caso del fracaso de Scott en la radio, además de una actitud económica rapaz de las emisoras:

> La primer emisora era una, que por cierto, Chino Moreno siempre estuvo metido en eso, en Radio Sensación, se llamaba; el programa era los sábados y yo era el que llevaba la música porque ellos ni sabían de eso, ni les gustaba, entonces no la tenían en programación. Entonces, vea que vacilón lo que sucedió ahí, el programa pataleó porque pegó mucho y

[12] *Los Gordos Podcast*, entrevista con Dj Juan José Campos, 14 de febrero del 2020.
[13] *La Nación,* "Sensación Caribe en radio", 19 de octubre de 1990, 11 Viva.

> entonces mucha gente llamaba entre semana para pedir las canciones del sábado y como no las tenían, entonces no las ponían, y además a la dueña no le gustaba esa programación, entonces pataleó, ya […] juepucha en radio era casi que usted, todo el mundo quería que usted trabajara, pero no querían pagar, verdad. Era todo así. Entonces, diay, llegaba una época en donde usted decía okey: ya yo me posicioné, ya hice esto, ahora ya quiero ganar […] Al principio no le cobraban nada, verdad, entonces, le decían "no, más bien juéguesela usted, venga y todo". Entonces, okey; uno se la jugaba, pero cuando ya yo tenía tres patrocinadores […] ahí sí querían agarrar de lo que usted había hecho. [14]

Ahora bien, el principal medio por el cual el gusto del *reggae* se desplegó en la década de 1990 y tendió hacia la masividad fue la discomóvil. A caballo entre el concierto y el baile, la discomóvil retomó la práctica cultural *sound system* jamaicana (incluso el aspecto competitivo *clash*) y construyó espacios de sociabilidad *reggae* en donde los medios de comunicación brillaban por su ausencia.

En esencia, la discomóvil es una empresa que se encarga de organizar eventos musicales o prestar servicios para ellos. En términos marxistas, existe el dueño de la discomóvil, que es el propietario de los medios de producción: el sistema de amplificación, luces, máquina de humo, el camión para el transporte, la tornamesa y los discos. En ese sentido la discomóvil era la dueña de la música. Por su parte, el Dj es contratado para realizar las mezclas musicales. De ahí que el Dj y posteriormente el cantante de *reggae* estaban a merced del dueño de la discomóvil.

Claro está que la discomóvil precede al *reggae* y no se aboca solo a él, a pesar de que en la década de 1990 surgen discomóviles especializadas como Jamming, Dynasty, Hot o Casablanca. Las discomóviles nacen a finales de la década de 1970 y eran una extensión de las radios: Discovan (Radio Uno) y Juvenil. No obstante, la idea y administración no eran de las radios, sino de proyectos personales que tuvieron apoyo de las radios, y así adquirieron equipos de sonido, luces y transporte.[15] Y, como lo narra

---

[14] Entrevista a Martin Scott, 16 de febrero del 2019.
[15] *Tiquicia Retro*, "El inicio: especial de las primeras discomóviles de Costa Rica", 30 de noviembre del 2019.
https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=KO28jmrB0xI

David Campos de discomóvil Casablanca, las primeras discomóviles emplearon equipos de audio caseros, puesto que importarlos era difícil y costoso.[16]

La década de 1980 sería quien vio nacer exponencialmente las discomóviles, tanto en número como en calidad. Esto se debió principalmente a una cuestión de demanda, ya que la multiplicidad de eventos pequeños buscaba animación musical y no podían costear una orquesta popular o a los conjuntos, en ese entonces de *chiqui-chiqui*. A esto se refiere Arnulfo James, dueño de Discomóvil 2001: "la cuestión se puso de tal manera que tenía demanda, fue donde yo decidí, bueno, esto hay que profesionalizarlo, hay que darle a la gente lo que quiere; y ya cambié los equipos, ahí modernicé, hice la cosa más grande y ahí seguimos".[17]

Estas discotecas transportables se abocaron a los géneros musicales de moda y de mayor popularidad, de ahí que lograban adaptarse a una multiplicidad de eventos: "según explicaron propietarios de discomóviles, ellos en su mayoría tienen grandes colecciones de discos, pero generalmente sólo llevan unos 400 títulos, los más solicitados y clásicos. Dependiendo del tipo de actividad; matrimonio, graduación, fiesta de cumpleaños, fiesta empresarial, y de las edades de los asistentes, los programadores de las discomóviles adaptan el estilo".[18]

No obstante, los salones fueron los lugares predilectos de las discomóviles, principalmente fuera del Valle Central. David Campos determina estos lugares como espacios de sociabilidad festiva comunal.

> Se usaba el nombre de melcochas danzantes, no sé si los de mi época se acuerdan, verdad, que no eran bailes, sino que [a] uno le decía[n] que en tal barrio o en tal salón comunal, porque, cuando eso, se usaban los salones comunales, que en todos los pueblos había salones comunales, entonces eran melcochas danzantes, al principio se usaba, se daba una melcochita en la entrada, cuando usted pagaba la entrada.[19]

---

[16] Ibid.,
[17] Ibid.,
[18] *La Nación,* "Música móvil", 22 de octubre de 1991, 2D.
[19] *Tiquicia Retro*, "El inicio: especial de las primeras discomóviles de Costa Rica", 30 de noviembre del 2019.
https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=KO28jmrB0xI

Si bien la sociabilidad de baile fue cambiando e implementando el gusto por otros géneros como el *reggae*, lo salones comunales continuaron siendo el lugar central de la diversión y la sociabilidad comunal. Hecho que se manifiesta en la experiencia de Martin Scott: "salones; no, en ese tiempo no se usaba eso de los bares. Eran más que todo los salones, y se usaba mucho eso de los bailes de los domingos […] era muy diferente a ahora. Los bailes ahí empezaban a las siete y ya a las 11 a veces ponían un bus porque todo el mundo iba para la casa, en el bus de las 11.[20]

Al igual que la trayectoria de Martin Scott, las discomóviles especializadas en *reggae* surgen a finales de la década de 1980 y principios de 1990. La más emblemática, en los primeros años de la década de 1990, fue Dynasty, que era una proyección de la discoteca ubicada en el Centro Comercial del Sur. De igual forma, Scott fue parte del equipo de Dynasty y ayudó a propagar el gusto del *reggae* a las diversas regiones: "Dynasty, Los intocables, se llamaba; no, Dynasty fue una revolución. Teníamos móvil y todo. [Íbamos] a todos lados, desde Guanacaste hasta Limón, Guápiles, Siquirres, Cartago, a todos lados".[21] Con la clausura de Dynasty y su discomóvil, una parte de los discos de *reggae* de Dynasty fue a dar a Hot discomóvil.[22]

Conforme crecía el gusto por el *reggae* y el género adquiría popularidad, las discomóviles que se especializaron también surgían y crecían. Gerardo Cole, conocido como Dj Cole, quien llegaría a ser dj de Hot discomóvil, propiedad de Sergio Benavidez, menciona la expectativa y el afán con que los aficionados al *reggae* seguían y esperaban las discomóviles; en su caso en Limón a inicios de la década de 1990.

> Habían varias discomóviles, verdad, que ya estaban conformadas allá en Limón, nosotros apenas estábamos naciendo […] yo ya había escuchado de Hot discomóvil porque, obviamente, como siempre nos gustaba el *reggae*, verdad, siempre sabíamos dónde estaba el *reggae*. Íbamos a Dynasty, cosas así; también sabíamos cuál discomóvil era la que jalaba la mayor cantidad de *reggae* […] las que seguía la gente como así; Hot discomóvil era, *you know, the hot thing*. [23]

[20] Entrevista a Martin Scott, 16 de febrero del 2019.
[21] Entrevista a Martin Scott, 16 de febrero del 2019.
[22] *Podcast Whapin, la historia*, entrevista a Robert Barret, 20 de julio del 2021.
[23] *Los Gordos podcast*, entrevista a Dj Cole, 17 de mayo del 2019.

Jamming discomóvil fue el proyecto de Dj Acón, que se especializó en *reggae*. Tal y como el propio Acón señala, él, muy joven, fue adquiriendo poco a poco, en parte con ayudas familiares ya que sus padres, de ascendencia china, eran comerciantes en Limón, los equipos de sonido y la música hasta establecerse como una discomóvil insigne del género, la cual llamaba la atención por la bandera rasta y los parlantes con los colores emblemáticos: verde, amarillo y rojo. Acón, al narrar su surgimiento, señala aspectos relevantes de la escucha del *reggae*, que tiene que ver con la potencia. Las discomoviles de *reggae* no solo debían programar la música, sino que debían tener amplificadores potentes capaces de hacer que la resonancia de los bajos se sienta en el cuerpo.

> Ya en Limón existían discomóviles y discomóviles muy buenas y famosas en ese tiempo, entonces, "yo quiero hacer una discomóvil […] yo voy a conseguir dos parlantes, voy a conseguir un crossover", se consiguió un ecualizador, se consiguió una planta, un amplificador de 800 watts, por ahí otro amplificador de 600, por allá cayó, yo digo que cayó porque todo fue por partes […] conforme se iban consiguiendo los aparatos electrónicos, di, la discomóvil fue formando; entonces por ahí llegó un amplificador de 1500 QSC, eso era el papá de los tomates en ese tiempo. Cuando las discomóviles se dieron cuenta [de] que ese amplificador llegó a Limón temblaron porque ese QSC franja azul, los verdaderos discomóviles le llamaban el asesino de parlantes, los quemaba, era demasiado.[24]

DJ Acón, al exponer el aspecto sónico del *reggae*, señala un aspecto importante de la cultura *sound system* de las discomóviles: el *clash* o la competencia entre ellas y entre los diyeis. Las competencias consolidaban a los diyeis, puesto que demostraba quién mezclaba y alentaba a la audiencia mejor y el ganador adquiría la fama que le permitía atraer más audiencia para los bailes; asimismo, las móviles competían por ver quien tenía mejor sonido. Así, Acón, al hablar sobre su enfrentamiento con Gerald Matis Drummond, Dj Gerald, de Hot discomóvil, da muestras de cómo no solo la práctica musical *reggae* era diferenciada, sino también que el despliegue sónico de las discomóviles eran parte importante de la sociabilidad musical, el gusto y la aceptación

[24] *Podcast Whapin, la historia*, entrevista a Dj Acón, 1 de marzo del 2021.

del género. Esto se demuestra en la narración de Acón sobre su encuentro con Dj Gerald de Hot discomóvil:

> Sergio Benavidez, era un zorro y malo, el cabrón. Mae, sabe por qué […] una cosa que tenía Hot era [que] siempre conectaba temprano, llegaba a las 10 de la mañana […] Aquí está el salón; Hot discomóvil se conectaba al puro frente, en la puerta, para que le doliera la gente […] ¿sabe lo que hacía Hot? Conectó dos columnas, la izquierda y la derecha; el zorro, el Buyaka mayor, cuando empezó Hot solamente encendió esta columna. "Uh, mae, suena duro, suena duro y nosotros 'está bien'"; a la hora de la guerra el muy mal… encendió las dos […] en ese *clash* […] Gerald sonaba como un monstruo.[25]

Las competencias implicaban una rivalidad musical que reafirmaba, asimismo, la identidad del dj y la discomóvil; a su vez, refleja la dinámica translocal de la escena ya que realza la identidad musical de las diversas localidades, entre el Valle Central y Limón. Además, junto con el crecimiento de los diyeis hacia mediados de la década de 1990, los *clash* definieron la popularidad de los diyeis y del género *reggae* que los impulsaba. Lo anterior se demuestra en las palabras de DJ Acón:

> El asunto es que Cole está con Hot discomóvil […] hubo un tiempo en donde las discomoviles más pegadas tenían su Dj de *reggae*, Sergio [Benavidez] reclutó a Cole; yo tenía mi discomóvil; Sergio tenía a Cole. Entonces Sergio era muy fuerte aquí en San José. Sergio tenía mucha propaganda […] en ese momento Cole se vendió; Sergio lo vendió como el dj número uno de Costa Rica; entonces, era un monstruo Cole en ese momento. Sí ¿por qué? Porque la estampa de Cole, el mae hablando, pegando gritos, el mae con una ras *fucking* discomóvil, mae, se vendió muy bien.[26]

El *clash* entre Acón y Cole (Hot discomóvil) no solo evidencia una práctica musical *reggae* que deriva de la cultura del *sound system*, sino que demuestra dinámicas locales y de la sociabilidad del *reggae*, en particular del baile, actividad primordial del

[25] *Podcast Whapin, la historia*, entrevista a Gerald Matis, 9 de febrero del 2022.
[26] *Los Gordos podcast*, entrevista a Dj Acón, 21 de junio del 2019.

género durante la primera mitad de la década de 1990, momento en que se produjo esta rivalidad. El relato oral de Acón continúa:

> Pero ¿qué pasó con Acón? Acón estaba en Limón […] entonces organizaron un evento en Tutú, eso es un salón en Limón centro por Barrio Las Palmeras, un salón gigantesco […] el asunto está en que ese día había un festival en el colegio vocacional de Limón […] el colegio vocacional era lo más fresa que había en Limón […] cuando hacía un festival cada seis meses era un llenazo increíble, pero los festivales empezaban a las 6 de la tarde, en ese tiempo, terminaban a las 10 de la noche estrictamente […] ese día organizaron ese evento en Tutú, arrancaba a las 10 de la noche […] en punto a las 10 de la noche se terminó en el vocacional, del vocacional al salón Tutú era 15 minutos caminando y venía ese montón de gente.[27]

De acuerdo con la narración de Dj Acón, el *reggae* en la década de 1990 mantenía un perfil juvenil, ya que, al mencionar la procedencia del público, se denota que mantenían una relación con el colegio y, asimismo, que los eventos de *reggae* eran de gran popularidad para la juventud limonense. Además, Acón deja ver que conocer las prácticas culturales de la localidad era un aspecto importante en los bailes, ya que se debía conocer los horarios de la programación y las actividades que se realizan en la zona. De ahí que el Dj lograra defender su feudo musical:

> Antes de Sergio darme el pasé a mí […] ese mae hablaba mucho y estaba en el micrófono: "¡ustedes están viendo al mejor dj de Costa Rica, no hay otro, no hay otro!" […] entonces a las 12 de la noche termina Cole, "ahora con ustedes Dj Acón, Jamming discomóvil"; y yo agarro, hecho una habladilla ahí […] yo vi que todo el mundo se agarra de las manos y al centro de la pista y todo el mundo bailando y la vara se llenó […] entonces, di, vengo yo y […] "vea usted se dice ser el número uno de Costa Rica y no puso a nadie a bailar […] y aquí un mae que no es el mejor dj de Costa Rica y vea cómo pone esta vara ¡Bum! No vuelva a Limón, si usted

[27] *Los Gordos podcast*, entrevista a Dj Acón, 21 de junio del 2019.

> vuelve a Limón usted se va a topar conmigo"; y ya el mae se quedó callado.[28]

Como se ha venido exponiendo, las discomóviles jugaron un papel relevante en el desarrollo musical del *reggae*, en particular durante los primeros años de la década de 1990 y a mediados de ese periodo, aunque fue un elemento importante a lo largo de toda la década. Con todo, el *reggae* también facultó el éxito de las discomóviles, puesto que, al adquirir popularidad, obligó a que se programa el género. Al respecto, Dj Cole menciona que una de las discomóviles emblemáticas, Casablanca, a finales de la década de 1990, debió adaptarse al gusto popular:

> Con Casablanca fue muy difícil porque era una discomóvil roquera, pero cuando entré no estaba convertida; tenía que meterme en La Habana ahí a tocar rock, viera que terrible […] De hecho el gordo hacía unos sets, todavía los hace, el gordo es el dueño de Casablanca, David Campos, hacía unos sets impresionantes, verdad. Ya fue después por la vibra y los desastres que [yo] había hecho anteriormente que poco a poco se fue metiendo dentro del *reggae*, aparte de que el gordo tiene varias características, verdad, él es muy buen sonidista y etcétera, etcétera. Entonces tenía relación con Chino y con Roper que eran los que estaban subiendo, impulsando los cantantes[29]

La cita de Dj Cole adelanta un aspecto importante, las discomóviles fueron puertas importantes para que los cantantes que se desarrollarían en la segunda mitad de la década de 1990 y, en particular, hacia los últimos años, tocaran tarima y pudieran de esa forma exponerse al público. Los cantantes que se desplegaron hacia finales de la década eran jóvenes con gran ímpetu, pero con escaso apoyo de la industria cultural, hecho que implicó que, al adaptarse a las exigencias de las discomóviles, la explotación no faltó, ya que para obtener la oportunidad de presentarse en público debían realizar labores para la discomóvil, muchas veces en condiciones precarias. Ese aspecto se comprueba con la experiencia de Christian Gómez "*Tapón*": "Yo hacía eso parecido con

[28] *Los Gordos podcast*, entrevista a Dj Acón, 21 de junio del 2019.
[29] *Los Gordos podcast*, entrevista a Dj Cole, 17 de mayo del 2019.

Hot; andaba Cole, Gerald, Guy Cole y yo andaba con ellos y le ayudaba a armar para que me dejaran cantar una canción".[30]

De manera similar, Keylor González "*Killa*", cantante y posteriormente productor musical, señala que su acceso a las actividades musicales implicó acercarse a las discomóviles a mediados de la década de 1990. Sin embargo, a diferencia de *Tapón*, *Killa* es oriundo de Limón, en particular, Río Hondo de Siquirres. Así, *Killa* documenta que la actividad de los cantantes y de su contacto con las discomóviles fue un vector translocal.

> Yo empecé en esto igual, creo, igual que todos, cuando estaba muy de moda ir a cantar con las discomóviles, se recuerdan, que llegaba la discomóvil al pueblo y uno llegaba y pedía toque ahí y uno armaba su show con los compas y cantábamos y la vara; así fue cómo yo empecé en esto cuando tenía maso menos como 14 años, en Río Hondo de Siquirres […] después, mae, ya uno quería como ampliarse un poquito, verdad, meterse más en la vara entonces ya uno agarraba hacia Chepe, a los bailes de Chepe, en las tardes juveniles. Mae, y tenía unos compas que eran de aquí, mae, y me decían, mae, usted tiene que ir al Gran Parqueo, donde hacían tardes juveniles con Hot discomóvil. [31]

En este apartado capitular, se ha expuesto y argumentado que las discomóviles fueron elementos esenciales para la difusión y el crecimiento del *reggae*, ya que constituyeron la plataforma con la cual los diyeis y cantantes se dieron a conocer. Ahora, finalmente, queda por señalar que las discomóviles fueron las encargadas de difundir, en estos años de la primera mitad de la década de 1990, el gusto del *reggae* por las localidades en donde los productos culturales eran escasos y la cotidianidad estaba regida por el trabajo, tal y como se vive en las bananeras[32] o, como las denominan en

---

[30] *Los Gordos podcast*, entrevista a Christian Gómez, 27 de febrero del 2019.
[31] *Los Gordos podcast*, entrevista a Keylor González, 29 de abril del 2020.
[32] Para una aproximación histórica a la conformación de la región Atlántica y la economía bananera, revisar: Ronny Viales. *Después del enclave, 1927-1950: un estudio de la región atlántica costarricense*. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, (1998). Ronny Viales. *La conformación histórica de la región Atlántico/Caribe costarricense: (Re) interpretaciones sobre su trayectoria entre el siglo XVI y el siglo XXI*. San José, Costa Rica: Editorial Nuevas Perspectivas, (2013).

Limón, *bush*. Esto se aprecia en el relato de Martin Scott y su participación en la discomóvil Dynasty:

> Vea, uno llega a lugares como Pocora, Iroquois (Guácimo), Iroquois es un lugar cerca de ahí en la zona Atlántica; usted no veía ni casas casi, verdad, pero había un salón comunal y empezaba a sonar la móvil y, juepucha, usted no veía por dónde salía la gente, pero viera cómo se llenaban los bailes y después todo mundo caminando igual, verdad, se dispersaba por el monte y se iba.[33]

La arribada de la discomóvil y del baile en las zonas rurales y alejadas de las zonas de población era un evento de importancia social, y el *reggae* era uno de los géneros predilectos, en particular en las plantaciones de banano de la zona atlántica. Los relatos de los diyeis que participaban y organizaban los bailes junto a las discomóviles discurren en un mismo sentido: la disrupción de la cotidianidad por parte del baile *reggae*. Tal y como lo menciona Dj Gerald: "cuando llegaba apenas el camión de la discomóvil, todo el pueblo empezaba a salir, y las muchachillas que iban a ver a los maes de la discomóvil, al de las luces, al dj".[34]

Inclusive, Dj Acón señala no solo la euforia de la juventud por el esparcimiento y la diversión que conlleva el baile, sino también la dinámica comunal que se genera por el baile, puesto que dinamiza el comercio: las personas salen a comprar ropa y artículos personales y a cuidar su aspecto personal. Todo esto demuestra que el baile es una oportunidad para interactuar en el espacio público. Además, Acón afirma que el baile no es una actividad espontánea, sino que se inserta en la estructuración laboral del tiempo: el día de pago es día de fiesta.

> En ese tiempo, como llamábamos antes, el monte, bananeras, *bush*, cada fin de mes, cada quince, cuando había pago, cuando pagaba la bananera tenía que estrictamente haber un baile, más que todo para que la gente saliera y que tomara guaro […] ellos esperaban ese día, bueno,

[33] Entrevista a Martin Scott, 16 de febrero del 2019.
[34] *Podcast Whapin, la historia*, entrevista a Gerald Matis, 9 de febrero del 2022.

> primero porque caía paga, segundo para comprar ropa y tenis y todo, oiga, las barberías, el sábado del baile, estaban así [de llenas].[35]

Las duras condiciones laborales en las bananeras y la alienación que presupone el trabajo agrícola en regiones alejadas de los centros de población dificultan la interacción social en el espacio público. Por consecuencia, en estas localidades el baile y el *reggae* facultan la formación comunal. Este aspecto es reseñado por Aarón Prado Romero, Dj *Zion*, quien, si bien es más joven que los informantes anteriores y oriundo de San José, desde una edad muy temprana acompañó a Dj Acón en sus actividades musicales. Este hecho demuestra, también, que el *reggae* en estas zonas agrícolas no se limita a la década de 1990, sino que la sobrepasa hacia el nuevo milenio.

> Ahí no pasa nada, mae, entonces cuando llega una discomóvil, llega un baile, diay, todo el mundo llega, es en el puro centro del pueblo porque, diay, en las bananeras, diay, usted sabe que son fincas grandísimas y es una calle para dentro y dónde llega la calle ahí es el pueblo y de ahí usted vive hacia las afueras y, no sé, separada de cada gente. Entonces si llega un baile, ya todo el mundo llega, es, digamos, que una actividad de la comunidad, no de una forma, digamos, como la palabra de acción social de una comunidad, pero es algo que pasaba, en ese lugar, esa noche; entonces la gente estaba bien informada. Entonces, como es lo único que pasa en meses o semanas, entonces, diay, digamos que era un bum el asunto […] más que todo eran salones grandes, digamos, que había que llevar una móvil para poder sonar.[36]

En conclusión, este apartado ha demostrado que el *reggae* fue una actividad musical y cultural emergente a inicios de la década de 1990. Tuvo dificultades para insertarse en los circuitos comerciales de la música, principalmente en la radio; a pesar de que el género gozaba de un nicho de audiencia considerable. Desde este carácter emergente, las actividades musicales de las discomóviles fueron la plataforma con la cual el género ganó dinamismo y popularidad. Las discomóviles, a su vez, fueron una actividad emergente que negoció y disputó espacios musicales a la industria musical comercial, siendo ellas mismas empresas comerciales, ya que ofrecía eventos a menor

[35] *Podcast Whapin, la historia*, entrevista a Gerald Matis, 9 de febrero del 2022.
[36] Entrevista a Aarón Prado, 12 de diciembre del 2018.

costo, por lo tanto, permitió que el *reggae,* que se apropió de estos medios musicales, recorriera circuitos translocales enlazando la escena del *reggae* del Valle Central y Limón con los centros de población periféricos.

I.II. El gran salto musical: *Ragga by Roots* (1996-1998)

Se ha expuesto que la conformación de la escena del *reggae* durante la primera mitad de la década de 1990 fue la labor de un conjunto de pequeñas iniciativas lideradas por diyeis, discomóviles y cantantes jóvenes que buscaban abrirse campo en el paisaje musical, principalmente en Limón y San José. Asimismo, se expuso que el ambiente radial fue hostil al género.

La argumentación de este apartado debe iniciar, nuevamente, por la radio, puesto que es el medio dominante por el cual se legitima y populariza la música. Manuel Monestel, en su doble función de músico y analista, señala, siguiendo a Teodoro Adorno, que el problema de la producción musical de Costa Rica es "la imposibilidad de tener una permanencia en la radio"; "mientras no tengamos la radio, pues, la industria musical costarricense va a ser pequeña y va a ser invisibilizada y el público nacional seguirá consumiendo música internacional porque eso es lo que suena todo el día en las emisoras". [37]

Así, de acuerdo con Monestel, la dominación en la música se ejerce desde estas plataformas de comunicación, que explota las canciones populares, pero que relega y subordina las expresiones de los músicos que producen en el país. Por consiguiente, el *reggae* se encuentra en esta tensión entre lo emergente y la apropiación dominante. El resultado se encuentra en lo que Monestel denomina "famas fragmentadas", es decir, músicos que perviven "en la memoria de ciertos sectores".[38] Esto es patente en los músicos de la escena translocal de *reggae* en Costa Rica: músicos que tuvieron popularidad y calaron en el proceso cultural, pero que después de la apropiación el mismo proceso de dominación los relega a lo emergente. A continuación, se expone este proceso.

---

[37] Entrevista a Manuel Monestel, 4 de diciembre del 2018.
[38] Entrevista a Manuel Monestel, 4 de diciembre del 2018.

Anteriormente se mencionó que en la primera mitad de la década de 1990 *Baby Rasta* fue uno de los proyectos musicales de mayor popularidad de Costa Rica. El éxito se debió a que la visión musical de Luis Jakamo, en su calidad de empresario y productor musical de amplia experiencia y conocimiento del sector, catapultó a Ricardo Chollette como músico popular. Entonces, Jákamo introdujo a *Baby Rasta* en los circuitos comerciales de la música. Es decir, Jákamo estuvo en concordancia con lo que la representante de Sony Music en Costa Rica Beatriz Ferrero señala como la clave del éxito musical a mediados de la década de 1990: visión comercial.[39] Para Jákamo, "la música es un mercado y va acorde a la cultura de la época".[40] En ese momento, el *reggae* era lo que surgía.

Los primeros éxitos radiales de *reggae* fueron, por ende, de *Baby Rasta*. En el año 1994, según el programador de 94.7 FM Alfredo Moreno, "la música costarricense que programamos corresponde a menos del 5% de la totalidad del material."[41] De acuerdo con las emisoras, esa situación se debe a que las grabaciones por lo general son caseras. En palabras de Moreno: "las grabaciones que nos traen los grupos son caseras en muchos casos. Sí hay muy buenas producciones como las de 50 al Norte, Inconsciente Colectivo o Baby Rasta".[42]

Todo lo anterior demuestra que *Baby Rasta* tuvo condiciones de producción musical excepcionales, en consecuencia, su recepción fue, igualmente, excepcional. Desde el año 1994 hasta 1996, *Baby Rasta* figuró en las carteleras de mayor popularidad.[43] Canciones como Oh Karol, Summertime, She´s 17 y Julieta ta (en su versión *reggae*) fueron éxitos radiales.

Entre los años de 1996 y 1998, otro grupo de *reggae* obtuvo puestos importantes de popularidad radial: *Ragga by Roots*. En enero de 1998, Doriam Díaz, redactora de *La Nación,* señala que esta agrupación fue excepcional dentro del ambiente musical de Costa Rica: "la única excepción y gran sorpresa de año nuevo es Ragga by Roots, que, con su reggae y ritmo, puso en movimiento a jóvenes y adultos, con lo cual logró mantener sus piezas durante semanas como número uno y en las listas, para

---

[39] *La Nación*, "Made in cualquier otro país", 1 de agosto de 1994. Portada Viva.
[40] *La Nación*, "¿Qué está oyendo?", 1 de setiembre de 1995. Portada Viva.
[41] *La Nación*, "Made in cualquier otro país", 1 de agosto de 1994. Portada Viva.
[42] *La Nación*, "Made in cualquier otro país", 1 de agosto de 1994. Portada Viva.
[43] Sergio Isaac Hernández Parra, *Reggae*, Base de datos, 2024.

consolidarse como un exitoso grupo nacional, a pesar de su corto tiempo en nuestro ambiente artístico. Solo en la lista de 103 [FM], estos cantantes tenían 4 temas dentro de las 30 tonadas más populares de 1997".[44] Jump to the sound, Money, Time lonely y Romances de un día fueron canciones extremadamente populares tanto en la escena del *reggae* como a nivel nacional, durante los años de 1996, 1997 y 1998.

El éxito de *Ragga by Roots* fue precisamente la visión comercial; una visión en la que no está ausente Luis Jákamo. Francisco "Paco" Jiménez, integrante de *Ragga by Roots*, inició su carrera de cantante junto a *Baby Rasta* y Jákamo.[45] Además, él fue locutor comercial y tenía experiencia como productor audiovisual para agencias de publicidad, y fue desde la estrategia comercial que él ideó el proyecto, para el cual congregó a tres jóvenes músicos: Frank "Mr. G" Navarro, Hubert "Huba" Watson, Robert "Roba" Barret; para el año de 1996, cuando se conformó el grupo, ninguno sobrepasaba los 25 años, incluyendo a Paco.

De acuerdo con *Huba*: "Paco quería hacer un grupo para abrirle a *Baby Rasta*, entonces hicimos, les enseñé una canción que, diay, era buena la idea de hacer música para, diay, usar esa plataforma de exposición. Entonces, eh, íbamos a firmar con Jákamo; Jákamo no, no, diay, se hizo el loco y al final no se concretó".[46] Si bien el proyecto con Jákamo no se concretó, lo importante era la perspectiva que inició el proyecto: usar la plataforma comercial establecida por *Baby Rasta* y Luis Jákamo. El proyecto buscaba establecer un vínculo con la cultura dominante, representada por la industria musical. Hecho que se concretó y su resultado fue la inserción del grupo en las listas de popularidad radial.

Hasta el momento se ha mencionado el interés dominante de crear un grupo que recogiera los frutos que cultivó *Baby Rasta*, en términos de inserción en la industria musical. Ese fue el proyecto de Paco; sin embargo, tanto *Huba* como *Roba* formaron parte de un proceso cultural emergente, cuya punta de lanza era el *reggae* y se ubicaba en los barrios del Sur de San José. Así, antes de continuar con el éxito de *Ragga by Roots*, se expondrá ese proceso.

---

[44] *La Nación*, "Dial de popularidad", 5 de enero de 1998, 14 Viva.
[45] *Los Gordos podcast*, entrevista a Francisco Jiménez, 18 de junio del 2021.
[46] Entrevista a Hubert Watson, 18 de febrero del 2019.

Esta digresión obliga a retomar las prácticas musicales de inicios de la década de 1990, y se hará de la mano de *Huba* y *Roba*, dos jóvenes afrodescendientes de los barrios del Sur: Hatillo y San Francisco de Dos Ríos, respectivamente. *Roba*, al igual que *Huba*, proviene de una familia afrodescendiente radicada en San José, en su caso, su padre es panameño y su madre limonense.[47] Asimismo, ambos crecieron en una cotidianidad marcada por la escucha musical; en el caso de *Roba*, esto, en parte, se dio por la influencia de su tío Rogelio "Tipí" Royes, quien es integrante de *Marfil*.

Los primeros pasos de ambos como cantantes se dieron en las escuchas hogareñas: aprendiendo las canciones que sonaban en la radio y en los discos, principalmente de *rap* o *hiphop* y *reggae*. Así, fueron formulando sus propias rimas y ritmos. *Huba* Watson menciona que, al no tener pistas sobre las cuales cantar, debían grabarlas ellos mismos; las primeras pistas que grabaron eran de *Shabba Ranks* (Dem bow) y *Chubb Rock*, rapero afroestadounidense: "un amigo mío tenía el 45, el vinilo, entonces al final del vinilo salía la pista y, entonces, partíamos del final la aguja y ahí empezábamos, la soltábamos, la grabamos a un casete de esa forma para llevarla al show de variedades y las llevábamos donde tuviéramos que tocar".[48]

Además de estas prácticas caseras y artesanales de aprender y producir música, *Roba* señala que el aprendizaje era una cuestión de sociabilidad juvenil y, cabe decirlo, masculina. De acuerdo con *Roba*, el conocimiento musical se adquiría de forma colectiva, por medio de la interacción entre quienes gustaban del *reggae* y el *rap*. Formación en ritmos y rimas que posteriormente, en el año 1993, permitió la conformación de la agrupación *Juice*, que fue integrada por él y Mario Richardson, Álvaro Ricketts, Dwane Roper y Mike Roper,[49] y que llevaba el nombre de la película homónima (1992) protagonizada por el famoso rapero afroestadounidense Tupac Shakur:

> En aquel entonces teníamos una vaina que llamábamos *walkingstyle*; íbamos a donde sea que fuéramos y volvíamos caminando a la casa, pero todo el camino íbamos improvisando y todo mundo tenía que

[47] *Podcast Whapin, la historia*, entrevista a Robert Barret, 20 de julio del 2021.
[48] Entrevista a Hubert Watson, 18 de febrero del 2019.
[49] Fabiola Palacios Murillo. "Hip hop en Costa Rica: discursos, prácticas y tensiones". Tesis de Licenciatura en Trabajo Social, Universidad de Costa Rica 2019: 82.

> saber hacer *beatbox*…en aquel entonces usted tiene que saber bailar, cantar música original porque en el *hiphop* es importante que usted tenga *lyrics* originales, usted no puede copiar, no puede baitiar, y hay que saber *beatbox* porque cuando su compa estaba cantando a usted le tocaba hacer *beatbox* y hay que intercambiar roles.[50]

Adicionalmente, *Roba* señala la influencia, no solo de las grabaciones, sino también de las películas y lo audiovisual en el desarrollo de prácticas musicales. De ahí, que él menciona el papel fundamental de la televisión en el desarrollo del *hiphop* en los barrios del Sur y su vínculo con el *reggae*: "había un montón de raperos en Sanfra […] algo había en Sanfra, no sé qué pasó, puede ser que la gente tenía cable y tenían más influencia que la gente que teníamos televisión normal y teníamos que conformarnos con las vainas que hacían aquí, la producción nacional"[51]. Por lo tanto, de acuerdo con las palabras de Robert Barrett, el influjo de la comunicación globalizada fue un propulsor de nuevas prácticas musicales, ligadas al consumo cultural transnacional.

En este periodo formativo de la actividad musical en los barrios del Sur, la sociabilidad colegial fue fundamental. Como señala Roba, "algo tenía Sanfra que era muy atractivo, ahí se hacían unas fiestas […] en el 92, los colegios hacían festivales, hacían bailes, yo me acuerdo que (sic) con 13 fui a mi primer baile con la discomóvil 2001".[52] Lo que evidencia Roba es que el espacio educativo colegial, más allá de lo meramente didáctico, estructuraba un espacio cultural.

Por su parte, Hubert Watson recuerda que su primer canto público se realizó en el Liceo Anastasio Alfaro en Mercedes de Montes de Oca. En esa ocasión su amigo Patrick Skipton lo invitó a participar en un show de variedades:[53] "bueno, en el colegio había rapeado, y después, este, ya en el año que salí del colegio fue para un colegio, de hecho, era un compa que estaba en otro colegio que me invitaron para el show este".[54]

Las presentaciones en colegios prosiguió; incluso, *Huba* señala que posteriormente formó parte de una agrupación que tenía como objetivo esos espacios

---

[50] *Podcast Whapin, la historia*, entrevista a Robert Barret, 20 de julio del 2021.
[51] *Podcast Whapin, la historia*, entrevista a Robert Barret, 20 de julio del 2021.
[52] *Podcast Whapin, la historia*, entrevista a Robert Barret, 20 de julio del 2021.
[53] Palacios Murillo. "Hip hop en Costa Rica: discursos, prácticas y tensiones". 79-80.
[54] Entrevista a Hubert Watson, 18 de febrero del 2019.

educativos: “en otro grupo que se llamaba ‘Easy I’ que era ‘Easy I los colegios’ y hacía presentaciones en show´s de variedades y así”.[55] Las presentaciones de estos cantantes fue adquiriendo fama entre los colegiales, de manera que llegaron a contratarlos en las campañas políticas colegiales: “comenzaron a contratarnos en colegios, show de variedades, gobiernos estudiantiles, plazas públicas, el partido que nos contrataba ganaba”.[56]

La popularidad de estos jóvenes cantantes fue creciendo. *Huba* junto con Enoch Samuels, otro afrodescendiente radicado en San José, formaron el grupo *VCR*, el cual fue contratado para la inauguración del centro comercial guadalupano Novacentro. Gracias a esa actividad, la agrupación logró grabar una canción, que fue reproducida en el programa radial de Mario McGregor Pólvora del Caribe, que sonaba canciones de *reggae.* “Novacentro, la inauguración de Novacentro, de ahí sacamos esa plata para grabar en un estudio, hicimos una canción acerca del sida, que se llamaba ‘Sida eso da’”.[57]

Posteriormente, Huba fue contratado para una gira promocional de la cadena de comida rápida Burger King, en la cual cantaba junto con la agrupación *Marfil*. De acuerdo con Watson, la gira se llamó Colelocuras; sin embargo, Robert Barrett las identifica como BKmanía, realizadas en el año 1993. No obstante, ambos concuerdan que fue en ese contexto cuando se conocieron: “en el 93 fue cuando yo conocí a *Huba*, en una gira que hacía […] la BKmanía, era una gira en todas las sucursales porque esa fue la estrategia de marketing que usaron y había conciertos, para todo siempre era *Marfil*, conciertos con *Marfil*”.[58]

Asimismo, las actividades musicales de estos cantantes iban creciendo y se insertaban en la sociabilidad de los barrios del Sur. Tal y como lo señala *Roba*, igual a “como se hacía [en] House Party, esa película, en Sanfra se hacían muchas fiestas, pero eran unas fiestas tipo de que se cerraba la calle, verdad; gentíos, verdad”[59]. Esta dinámica permitió que *Huba* y *Roba* tuvieran presencia musical y organizaran eventos musicales. *Huba* afirma que el canto se hacía “a veces en fiestas en casas,

---

[55] Entrevista a Hubert Watson, 18 de febrero del 2019.
[56] *Podcast Whapin, la historia*, entrevista a Robert Barret, 20 de julio del 2021.
[57] Palacios Murillo. “Hip hop en Costa Rica: discursos, prácticas y tensiones”. 81.
[58] *Podcast Whapin, la historia*, entrevista a Robert Barret, 20 de julio del 2021.
[59] *Podcast Whapin, la historia*, entrevista a Robert Barret, 20 de julio del 2021.

contratábamos una discomóvil, o festival o, diay, actividades que hacíamos nosotros mismos en eso, tal vez en centros comunales".[60]

Por su parte, Roba menciona que estando él muy joven se inició en la organización de eventos, lo que le permitió no solo desarrollar sus prácticas musicales, sino conocer la incipiente escena del *reggae*. "Llega *ninetyfour*, yo en el noventa y cuatro ya yo tenía unos, entre 15- 16 años, yo comencé a organizar eventos, como a los 15 años […] y como yo contrataba discomóviles o iba a eventos donde ya estaban varias de las discomóviles empecé a conocerlos"[61].

De igual forma, *Roba* señala que existían diferencias entre las localidades, principalmente San José y Limón. Diferencias tanto entre personalidades de la escena translocal como en los estilos y prácticas musicales. De acuerdo con Roba, la influencia del *hiphop* en San José y la escasez de eventos motivaba que la música fuera original e innovadora: "los festivales eran tan esporádicos o los eventos que había que tener música nueva para cada evento. Si a fin de mes había evento usted tenía que llegar con un *rhyme* nuevo porque todos sabíamos que ese *rhyme* es nuevo"[62], de lo contrario la legitimidad como cantante se veía socavada.

Todo lo anterior demuestra que la escena musical del *reggae* en los barrios del Sur se iba conformando. Sin dejar de ser una práctica musical netamente juvenil ligada a una afición, la escena va adquiriendo autonomía y ya no tiene como centro las actividades culturales colegiales, sino que se desplaza hacia los bailes, fiestas y festivales propios de la escena, en donde las conexiones translocales eran patentes. Sobre este aspecto, *Roba* señala: "entre el 92 y el 94 fue que yo conocí a casi que todos los cantantes, ya yo veía quién era quien; pero como yo organizaba eventos yo me traía gente, a veces traía a *Banton* y *Ghetto*, como en dos ocasiones, en eventos que yo hice. En 94 hubo un *clash* en Sanfra, en el polideportivo de Sanfra hubo un *clash* San José contra Limón".[63]

El ambiente social de ese evento es descrito por el productor musical Christian "Chino" Artavia de la siguiente manera: "en Sanfra estaba así: todo Limón, todo San

---

[60] Entrevista a Hubert Watson, 18 de febrero del 2019.
[61] *Podcast Whapin, la historia*, entrevista a Robert Barret, 20 de julio del 2021.
[62] *Podcast Whapin, la historia*, entrevista a Robert Barret, 20 de julio del 2021.
[63] *Podcast Whapin, la historia*, entrevista a Robert Barret, 20 de julio del 2021.

José, todas la gjales [mujeres] y cuatro blancos".[64] Lo mencionado por Chino, si bien lo dice con cierta jocosidad, da pie para interpretar que la escena del *reggae* a mediados de la década de 1990 se mantenía subalterna y circunscrita a sectores afrodescendientes, tanto limonenses como vallecentralinos. Adicionalmente, se puede determinar que la sociabilidad musical de rivalidad era mediada por una masculinidad, puesto que las mujeres se mantenían en un territorio neutral, ajeno de la agresividad que implicaba la competencia musical.

Esas conexiones translocales mencionadas anteriormente, a su vez, permiten constatar que la escena al integrar nuevos espacios culturales emergentes, en este caso la dinámica de los barrios del Sur, se tornaba compleja, tanto social como musicalmente. Esto se demuestra en lo enunciado por *Roba*: "nosotros éramos la nota música original, eso era muy arraigado por la nota *hiphop*, en cambio *Banton* y *Ghetto* era puro *reggae*, ellos no rapiaban. En San José había que hacer las dos, inglés y español, *hiphop* y *reggae*". El aspecto de la lengua de las canciones, ahora se demuestra relevante, el *reggae*, al instalarse en el Valle Central, debe integrarse a una dinámica cultural que difiere de la limonense; ahora, la comunicación en español era vital para el crecimiento de la escena.

Esta digresión permite entender que el éxito comercial y radial del *reggae* que logró insertarse en los circuitos dominantes de la industria musical tuvo un germen en las prácticas emergentes. Ahora bien, estas prácticas a finales del siglo XX fueron dirigidas hacia proyectos comerciales dominantes que lograron acoplarse a los cambios de la producción musical y discográfica en el país.

La producción discográfica en el país se inicia en 1963, cuando se instala la planta de INDICA, con capital costarricense y con proyección transnacional.[65] Esta incursión rápidamente fue absorbida por la gran empresa disquera CBS en 1966,[66] la cual creó, de facto, un monopolio en la región centroamericana, puesto que no tenía competencia, hasta mediados de la década de 1970, momento en que entraron las empresas centroamericanas DIDECA y DICESA.[67] Con todo, en 1988 INDICA fue

[64] *Podcast Whapin, la historia*, entrevista a Christian Artavia, 11 de abril del 2022.
[65] Priscilla Carballo. "Tiempo de vinilos: el auge de la industria discográfica en Costa Rica de 1970-1986". Tesis de Doctorado, Estudios de la Sociedad y la Cultura, Universidad de Costa Rica, 2023: 119.
[66] Carballo. "Tiempo de vinilos", 124.
[67] Ibid., 129.

adquirida por la principal empresa musical global Sony Music, que traslada la producción a México,[68] clausurando un ciclo de producción musical en el país y la región.

Sony Music y DIDECA dominaron el espacio discográfico en Costa Rica y Centroamérica durante una década, a pesar de que en la década de 1990 empresas costarricenses de menor envergadura como Marsol Music y Sonido Digital Records creaban grabaciones musicales[69]. No obstante, en el año 1996 se instalaron en el país Polygram y BMG, lo que significó que Costa Rica fuera el centro de producción y distribución regional. Ahora las tres principales empresas transnacionales de la industria musical, Sony, Polygram y BMG, están activas en el país. En un mercado regional que genera, a mediados de la década de 1990, 28 millones de dólares anuales.[70] La concurrencia de las disqueras, afirma el director de mercadeo de Sony Jorge Badilla, promueve que las empresas sean más eficientes y apoyen más a los artistas con giras promocionales.[71]

Con todo, la situación para los músicos costarricenses no mejoró sustancialmente, puesto que la estrategia empresarial es la distribución de música importada. A mediados de la década de 1990, las disqueras operaban de dos maneras: ellas asumen todo el proceso o se realizaba una coproducción.[72] En la primera, las empresas asumen los riegos económicos y logísticos, pero el pago a los músicos es ínfimo; en la segunda, los músicos reciben mayor beneficio económico, pero asumen una parte del costo de la producción. La primera opción es preferente para los músicos insertos en el mercado global; la segunda, para los músicos locales, como el caso de *Baby Rasta*.[73]

Para el año de 1997, la situación no ha variado. Los músicos costarricenses son invisibilizados por las grandes empresas y las producciones locales recaen logística y económicamente de las iniciativas de los propios músicos. Miquel A. Queralt denuncia en un artículo de opinión[74] que, a raíz de dos conciertos de María Pretiz y Sylvie Durán,

---

[68] Carballo. "Tiempo de vinilos", 136.
[69] *La Nación,* "Lucha hacia la fama", 18 de enero de 1995, Portada Viva.
[70] *La Nación,* "Disqueras compiten por Costa Rica", 20 de enero de 1997, 15 Viva.
[71] *La Nación,* "Disqueras compiten por Costa Rica", 20 de enero de 1997, 15 Viva.
[72] *La Nación,* "Lucha hacia la fama", 18 de enero de 1995, Portada Viva.
[73] *La Nación,* "Lucha hacia la fama", 18 de enero de 1995, Portada Viva.
[74] *La Nación,* "Imperialismo discográfico", 21 de agosto de 1997, 14A.

los representantes de las disqueras transnacionales muestran una negligencia absoluta hacia los músicos en Costa Rica.

Esta situación es patente en el caso de *Ragga by Roots*. Luego de que el proyecto con Luis Jákamo no se concretara, los jóvenes integrantes de la agrupación mostraron una grabación casera a Michael Larry[75], quien era socio de Luis Salas de la disquera independiente DiscoGrama; posteriormente, Salas sería gerente de Polygram. Larry reconoció el potencial del grupo y propuso prestar el estudio para grabar la canción "Jump to the Sound", pero ellos debían costear el arreglo.[76]

Grabada la canción, Paco, al trabajar como locutor comercial, presenta la canción a Radio Uno. La emisora, sin saber que se trataba de un grupo costarricense[77], la programa y se convierte en un éxito. La popularidad del grupo permitió grabar otras canciones y lo que sería el primer disco en 1996. No obstante, la agrupación seguía siendo un fenómeno radial, grabado, sin conciertos. Como lo menciona *Huba*: "*Ragga by Roots* empezó a hacer, a salir en conciertos después de que tuviéramos cinco número unos".[78]

De acuerdo con Robert Barrett, la agrupación tenía un contrato por tres años y dos discos con la disquera, que venció en 1999, lo que significó la disolución del grupo. El segundo disco se publicó en 1998. Con todo, el primer disco fue un éxito en ventas (156 mil discos)[79] en Costa Rica y se convirtió en doble platino.[80] Posteriormente, se llegó a un acuerdo con Polygram, que devino Universal Music, para la promoción en el extranjero de la producción musical de *Ragga by Roots*. No obstante, según Huba: "nunca hubo una gira promocional, básicamente".[81]

A pesar de que no existiera una estrategia de difusión por parte de la disquera, *Ragga by Roots* colmó el paisaje musical costarricense. Sus presentaciones siempre estuvieron con la capacidad máxima de asistentes y llegaron a cobrar 10 mil dólares por presentación,[82] cifras que superaban el promedio de la industria musical costarricense.

---

[75] Entrevista a Hubert Watson, 18 de febrero del 2019.
[76] *Podcast Whapin, la historia*, entrevista a Robert Barret, 20 de julio del 2021.
[77] *Los Gordos podcast*, entrevista a Francisco Jiménez, 18 de junio del 2021.
[78] Entrevista a Hubert Watson, 18 de febrero del 2019.
[79] *Los Gordos podcast*, entrevista a Francisco Jiménez, 18 de junio del 2021.
[80] Entrevista a Hubert Watson, 18 de febrero del 2019.
[81] Entrevista a Hubert Watson, 18 de febrero del 2019.
[82] *Los Gordos podcast*, entrevista a Francisco Jiménez, 18 de junio del 2021.

Costo que no impidió que la agrupación visitara todo el país. En palabras de *Huba*: "Casa Matute; en conciertos que abrimos, abrimos varios conciertos internacionales, como conciertos con *Arjona*; abrimos, hicimos el concierto de *Beenie Man* en el Palacio de los Deportes; hicimos, tocamos en salones comunales en, diay, todo el país, le dimos la vuelta al mapa dos, tres veces; en fiestas, Palmares, en conciertos de la UCR, conciertos de todo".[83]

A pesar del éxito, *Ragga by Roots*, como cualquier otro producto industrial, tenía fecha de caducidad. La agrupación se nutrió de jóvenes con talento musical, pero Paco, en su calidad de productor de pausas comerciales, había diseñado el proyecto como un producto de éxito radial temporal y no una agrupación con proyección. En congruencia, la agrupación recolectó una popularidad inédita en el país y después cerró sus puertas, dejando famas fragmentadas, como indicó Manuel Monestel. Sin embargo, fue una plataforma para el desarrollo personal posterior. Así, tan pronto como febrero de 1999, Paco anuncia su carrera como solista y productor.[84] Posteriormente, Paco parte a Estados Unidos y desarrolla una carrera exitosa en la industria audiovisual de Los Ángeles.

I.III El nuevo panorama musical

Sin importar lo fugaz del éxito de *Ragga by Roots*, la agrupación abrió un ciclo de producción y popularidad en la escena del *reggae*. Las realidades locales de San José y Limón se vieron subsumidas a un proceso de escala translocal guiado por el éxito comercial y de comunicación. *Ragga by roots* demostró que el *reggae* era popular, por lo tanto, rentable. Dentro de este proceso cultural de apropiación dominante de la escena del *reggae*, surgieron actores que consolidaron las prácticas emergentes y las enlazaron con lo dominante. Eso se detallará a continuación.

Si se retoma la predica de Manuel Monestel, la música solo puede tener un alcance nacional mediante la radio u otro medio de comunicación de gran alcance. Así, el *reggae* en un periodo anterior a *Ragga by Roots* difícilmente penetraba en los oídos

[83] Entrevista a Hubert Watson, 18 de febrero del 2019.
[84] *La Nación*, "San Valentín en otro planeta", 8 de febrero de 1999, 32 Viva; *La Nación*, "El rapado de la voz hiper…activa", 15 de febrero de 1999, 14 Viva.

de todos los territorios de Costa Rica. Como lo afirma Denmark Cayasso, el cantante conocido como *Ghetto*, "en Limón, sea como sea, en aquella época era como un Jamaica, que no escuchaba afuera, solamente era local, me entiende, era un *Supa Dan*, un *Chitón*, un *Banton*, un *Rizas*, era una vara ahí cruel".[85]

No obstante, era recurrente que estos músicos y cantantes limonenses llegaran a eventos o festivales en el Valle Central, en particular, en los barrios del Sur de San José, lo que creaba una dinámica translocal. Ahora bien, en un periodo que confluía con el ascenso de *Ragga by Roots*, es decir, en los primeros años de la segunda mitad de la década de 1990, la escena del *reggae* buscaba crecer y profesionalizarse.

Una nota del periódico *La Nación* de julio de 1999, a raíz de la grabación del primer disco de *Banton* y *Ghetto*, identifica la escena como subterránea y ajena a las estrategias comerciales, pero de gran popularidad: "Banton y Ghetto son como reyes para quienes se mueven en el ambiente subterráneo del reggae costarricense, que reúne a miles de personas desde hace años y está ajeno a la difusión masiva y a las fórmulas del mercado". [86] No obstante, esta escena se encuentra en un proceso de metamorfosis comercial, puesto que diversas iniciativas buscan consolidar el *reggae* dentro de la industria musical y, por tanto, vincularlo con el proceso cultural dominante.

La misma nota de *La Nación* de 1999 menciona que los jóvenes *Banton* y *Ghetto* "tienen apenas 23 años de edad, 13 de ellos de ser amigos y un tanto similar de estar en los escenarios formales o improvisados de su natal Limón y del resto del país. Son cortos en edad, pero mayores de tanto probarse en público".[87] Más allá de constatar que estos cantantes son muy jóvenes, es de interés resaltar el carácter informal de las prácticas musicales del *reggae* anteriores a estos años de fin de siglo, lo que denota el proceso cultural emergente.

Las practicas musicales del *reggae* se vienen desarrollando, tal y como se ha demostrado a lo largo de esta investigación, de manera subterránea, en términos de *La*

---

[85] *Los Gordos podcast*, entrevista a Denmark Cayasso, 9 de abril del 2019.
[86] *La Nación*, "Banton y Ghetto abren sus cofres de reggae", 28 de julio de 1999 https://www.nacion.com/archivo/banton-y-ghetto-abren-sus-cofres-de-reggae/MRQTDDGZ3FEG5ITP366NW45WNI/story/

[87] *La Nación*, "Banton y Ghetto abren sus cofres de reggae", 28 de julio de 1999 https://www.nacion.com/archivo/banton-y-ghetto-abren-sus-cofres-de-reggae/MRQTDDGZ3FEG5ITP366NW45WNI/story/

Nación, con algunas excepciones, como es el caso del siempre popular *Baby Rasta* y *Ragga by Roots*. Con todo, durante estos años medios y finales de la década de 1990, algunos actores sociales buscan posicionar al *reggae* dentro de la industria musical.

Uno de los pioneros en la creación de espacios de difusión del *reggae* fue Óscar Ortiz, *Mr. Rasta*. Óscar Ortiz es hijo del propietario de la mayor tienda de discos del Valle Central, Don Disco; y, como se mencionó en el capítulo anterior, *Mr. Rasta* se convirtió en el primer comerciante de discos de *reggae* del país. Hecho que lo llevó a mantener estrechos contactos con la escena musical.

Por su parte, *Chino* Artavia, quien es oriundo de los barrios del Sur de San José, pasó parte de su adolescencia en el Caribe costarricense: Guápiles, Pocora, Limón.[88] Posteriormente regresa a los barrios que lo vieron nacer. *Chino*, al regresar a la capital trae consigo la pasión por el *reggae* y contactos, uno de ellos es Johnny Roper, su futuro socio, quien nació y se crio en Guápiles.

Chino establece relaciones con Óscar Ortiz y le ayuda a instalar el primer comercio de artículos de *reggae*, las hoy célebres tiendas *Mr. Rasta.* Óscar Ortiz, en su afán por desarrollar la escena, consideró, en la segunda mitad de la década de 1990, que era viable organizar eventos musicales. Lo que marcó el ascenso del *reggae* al éxito comercial, con una clara intención de vender un producto musical. Así, menciona *Mr. Rasta*:

> Christian "*Chino*" Artavia, creo que fue él, que yo ya estaba como con la idea de por qué no montábamos espectáculos de *reggae*… y me dijo: "mae, yo le puedo mandar a dos maes ahí para que canten"; y le digo: "diay, mándelos". Y yo los fui a esperar a la parada de Limón, y llegaron, y se bajó *Banton* y *Ghetto*. Mae, unos maes todos flaquillos, todos nerviosos […] y nos hemos pegado unos rais por Guanacaste porque yo me iba en las móviles; entonces, también vendía a *Banton* y *Ghetto*".[89]

Mr. Rasta, igualmente, ideó el proyecto *Caribbean Family*, que integraba cantantes de San José y Limón. Christian Gómez "*Tapón*" señala: "sacamos *Caribbean Familiy* que era *Banton, Ghetto, Sasha Campbell* y *Tapón*, ese era *Caribbean*

---

[88] *Podcast Whapin, la historia*, entrevista a Christian Artavia, 11 de abril del 2022.
[89] *Los Gordos podcast*, entrevista a Óscar Ortiz, 14 de abril del 2020.

Family".[90] El proyecto fue pasajero y no logró dejar música grabada. Incluso, más que una agrupación, el proyecto era un formato de espectáculo que reunía a cuatro cantantes.

La importancia de estas iniciativas lideradas por *Mr. Rasta* radica en la dinámica translocal que difumina las diferencias locales; ahora, cantantes limonenses se escuchaban en Guanacaste y músicos de San José se presentan en el hermético ámbito musical limonense. Esto lo demuestra Tapón: "yo ya empiezo a darme a conocer en la calle […] pasó, por ejemplo, la primera vez que yo canté en Limón, fue cuando andábamos, en el tiempo de *Caribbean Family*".[91]

Incluso, se debe resaltar la presencia femenina en la escena. Sasha Campbell, quien es conocida principalmente por su trayectoria en la música *soul* y *R&B,* a mediados de la década de 1990, rapeaba y cantaba *reggae dancehall*.[92] Campbell es considerada la primera rapera de Costa Rica. Posteriormente, formó parte de la agrupación de rap *Natural Vibes* junto a Enoch Samuels y Enrique Castillo, la cual logró grabar la canción "Welcome to my world" (1997), cuyo éxito fue internacional, puesto que logró colocarse en la emisora Hot97 de Nueva York.[93] Además, se debe mencionar que Campbell forma parte de una familia de mujeres relevantes política y literariamente: Epsy fue vicepresidenta de la República en la administración Alvarado Quesada (2018-2022); y Shirley es una poeta afrodescendiente reconocida internacionalmente.

Esta visión de *Mr. Rasta* de crear proyectos musicales vinculados con la escena del *reggae* fue compartida por *Chino* Artavia y Johnny Roper, pero, a diferencia de Ortiz, ellos se proponían hacer del *reggae* un producto lucrativo, de acuerdo con los parámetros de la industria musical. De manera que estos sujetos fueron los artífices de insertar a la escena del *reggae* en el proceso cultural dominante que ve la música como un producto destinado al mercado.

---

[90] *Los Gordos podcast*, entrevista a Christian Gómez, 27 de febrero del 2019.
[91] *Los Gordos podcast*, entrevista a Christian Gómez, 27 de febrero del 2019.
[92] *Sistema de información cultural, Costa Rica*. https://si.cultura.cr/personas/sasha-campbell
[93] *La República*, "Sasha Campbell: dos décadas de talento y legado en el arte nacional", 9 de junio del 2023. https://www.larepublica.net/noticia/sasha-campbell-dos-decadas-de-talento-y-legado-en-el-arte-nacional

Chino Artavia, cuando regresa a San José a inicios de la década de 1990, se instala en Hatillo, donde conoce a *Huba*. En congruencia, participa de los festivales y de las actividades musicales que se desarrollan en los barrios del Sur de la capital. Imbuido en la escena emergente, *Chino* procura desarrollar sus propios proyectos, para ello se asocia con su amigo de adolescencia Johnny Roper, quien vivía en Guápiles. Así, en 1995 realizan su primera fiesta en una casa que rentaron en Hatillo 7.[94]

Las actividades realizadas por estos dos jóvenes fueron adquiriendo relevancia dentro de la escena, todavía insertas en la dinámica de los barrios del Sur. *Ghetto*, por su parte, señala el papel de estos sujetos: "salimos así, localmente, nos dimos a conocer así. Y, bueno, también ahí apareció lo que es *Chino* Artavia y Roper y nos llamaban a hacer festivales aquí en San José; en Hatillo y lugares así".[95]

Un evento importante, por lograr la confluencia de las principales figuras de la escena, fue desarrollado por *Chino* y Roper en la Escuela República de Paraguay, Hatillo; y en donde queda determinada la cantidad de asistentes de los festivales: 500 personas. Afirma *Chino*: "trajimos a *Banton* y *Ghetto*, a *Huba* y *Roba*, ya no para que estuvieran enfrentados, sino para que cada quien hiciera su show, me explico, ese día también vino [*Mega*] *Champion* que de Dios goce […] llegaron como 500 personas y era amateur, amateur, el asunto; no había salido ni *Ragga*, pero *Huba* como era de Hatillo lo querían mucho".[96] Adicionalmente, el evento marcó a un cantante que apenas daba sus primeros pasos en la escena. *Tapón*, oriundo de Alajuelita, indica: "yo empecé cantando en el barrio con los compas, en las fiestas, los quinceaños, donde me dieran pelota, y, a partir de ahí, empecé a darme cuenta que (sic) habían como festivales de *reggae*, de hecho la primera vez que vi a *Banton* y *Ghetto* fue en La Paraguay".[97]

Con todo, el punto de inflexión fue el éxito de *Ragga by Roots*. Con el ascenso de la agrupación, *Chino* y Roper empiezan a laborar para ella. Menciona *Chino*: "yo trabajaba con ellos, como llámese la Zoila, verdad, Zoila: manager, agenda, promoción, todo; y Roper fue contratado por Discograma, la disquera que llevaba… era como hija de Universal. Entonces, Roper era el que llevaba toda la agenda promocional y yo toda

[94] *Los Gordos podcast*, entrevista a los integrantes de Producciones radicales costarricenses, 8 de agosto del 2019.
[95] *Los Gordos podcast*, entrevista a Denmark Cayasso, 9 de abril del 2019.
[96] *Podcast Whapin, la historia*, entrevista a Christian Artavia, 11 de abril del 2022.
[97] *Los Gordos podcast*, entrevista a Christian Gómez, 27 de febrero del 2019.

la agenda de actividades; trabajábamos durísimo con ellos".[98] Continúa *Chino*: "nosotros trabajábamos con ellos por un salario, diay, no era así como lo mejor; ellos si ganaban muy bien […] el trabajo de piso lo hacíamos nosotros, verdad".[99] Por su parte, añade Roper sobre la división de las tareas: "ellos grababan, nosotros teníamos que buscar las fechas, hacer que sonaran en radio, que sonaran en televisión, que salieran en prensa, todo el trabajo; la parte de la plata la manejaban ellos".[100]

Como se aprecia en las citas anteriores, *Chino* y Roper gestionaban al grupo, mientras los cantantes realizaban actividades meramente musicales. De esa experiencia de trabajo con *Ragga by Roots*, *Chino* y Roper aprendieron el oficio y los pormenores de la industria musical. Ambos vieron la música como un mercado y comprendieron cómo se debía posicionar un producto musical y a gestionar eventos. Ahora bien, ellos afirman que su trayectoria fue de abajo hacia arriba y que su labor consistió en hacer surgir la escena, en palabras de *Chino*: "la gente tiene que saber de que (sic) no era la fresada, era del *underground* para arriba, porque nosotros estuvimos en riesgo de mil cosas".[101]

Con todo, el camino hacia la profesionalización, en el marco de la producción de eventos no careció de presencia femenina. Chino Artavia menciona que, en el concierto de aniversario de *Ragga by Roots* (1997), la producción tenía limitaciones presupuestarias. Bajo esas limitantes, Arlette Arroyo, productora de eventos masivos de larga trayectoria en el país, brindó servicios al equipo de la agrupación. De acuerdo con Chino: "ella nos enseñó la postura […] cuando *Ragga by Roots* sale hay unas telas del suelo de la tarima al techo del Palacio de los Deportes, entonces, ellos se veían como de seis metros cada uno".[102] Lo que indica que, si bien la escena era predominantemente masculina, el papel de las mujeres en la producción no era menor.

Ahora bien, ante la inminencia de la desaparición de *Ragga by Roots*, los problemas afloran entre los músicos y quienes gestionaban la agenda. Por una parte,

---

[98] *Podcast Whapin, la historia*, entrevista a Christian Artavia, 11 de abril del 2022.
[99] *Los Gordos podcast*, entrevista a los integrantes de Producciones radicales costarricenses, 8 de agosto del 2019.
[100] *Los Gordos podcast*, entrevista a los integrantes de Producciones radicales costarricenses, 8 de agosto del 2019.
[101] *Los Gordos podcast*, entrevista a los integrantes de Producciones radicales costarricenses, 8 de agosto del 2019.
[102] *Podcast Whapin, la historia*, entrevista a Christian Artavia, 11 de abril del 2022.

Chino y Roper consideraban que habían desigualdades en la remuneración: "*Ragga* cobraba un millón, millón doscientos, millón quinientos, por show; pero suave, viene la mejor parte: se le paga el sonido, se paga la buseta […] sonido, esto, pa pa pá, gastos, y agarraban y sobraban … ocho tejas, se repartían entre cuatro y veinte rojos para Chino y veinte rojos para Roper".[103] Por otra parte, *Chino* y Roper pretendían que el *reggae* fuera lingüísticamente un producto en español y así tener una mejor inserción en el mercado costarricense y latinoamericano.

Para concluir esta sección, queda remarcar que, conforme se acerca el fin del milenio, la música *reggae* se acerca al proceso dominante y gana popularidad. Esto permitió que se realizaran conciertos masivos con célebres músicos jamaiquinos, tal fue el caso de *Beenie Man,* en el marco del aniversario de *Ragga by Roots* (1997).

Posteriormente, John Paul Andrade con ayuda de *Mr. Rasta* produce en el polideportivo de JAPDEVA el Lemon Fest (octubre de 1998), primer festival, denominado mundial, de *reggae* en Costa Rica, que contó con la participación de los jamaiquinos *General Degree, Buccaneer, Red Rat, Goofy, Mr Vegas, Spraga Benz, Lady G. Hawkeye, Crissy D. Chico y Aldo Ranks y* la banda *Ruff Cut Band*.[104] Para esa ocasión, *Mr. Rasta* organiza el Fest Crew, conformado por jóvenes de diversas provincias: Dany *Keeler*, de Siquirres, Dyrson Brown, de Guanacaste, Valdomero y *Trinity* de Limón y *Mr. Ninja* de San José.[105]

Asimismo, el concierto del jamaicano *Buju Banton* fue organizado por Óscar Ortiz el primero de mayo de 1999, en el marco de la semana de la juventud, que busca promover la ley de la juventud, la cual procura fortalecer la normativa sobre esa población.[106] En diciembre de 1999, Jean Paul Andrade produjo el concierto Orange Fest, cuya cabeza de cartelera fue el jamaicano *Beenie Man*. También participaron los músicos costarricenses *Paco y los estrambóticos, New Talent, Dj Acón, Dj Cole* y una agrupación de mujeres denominada *The Dancehall Queens*; hecho relevante puesto que demuestra la participación femenina en un evento que, según Andrade, al realizarse en

---

[103] *Los Gordos podcast*, entrevista a los integrantes de Producciones radicales costarricenses, 8 de agosto del 2019.
[104] *La Nación*, "Maratón para las caderas", 1 de octubre de 1998, https://www.nacion.com/archivo/maraton-para-las-caderas/XSUO3Y5P5ZGOXHBLFOSVLCRIBI/story/
[105] *La Nación,* "La epidemia del reggae", 2 de diciembre de 1998, 18 Viva.
[106] *La Nación,* "Prohibidas las arrugas", 7 de abril de 1999, https://www.nacion.com/archivo/prohibidas-las-arrugas/LIKXAOEXNVALTJMCLOJICBO62M/story/

el Anfiteatro del Hotel Herradura, "tendrá todos los estándares de un gran espectáculo, sobre todo la calidad acústica".[107]

En conclusión, se evidencia un crecimiento de la escena translocal del reggae y la apertura de un mercado del género. Con respecto al nuevo panorama musical que se inauguró con *Ragga by Roots,* este es reseñado por Roper:

> *Ragga* hizo una revolución en la música nacional. ¿Qué pasó? Resulta que en Costa Rica existía, digamos, *Marfil, Brillanticos, Pimienta Negra* … entonces resulta que eran orquestas que cobraban menos que *Ragga* y eran 20 músicos; entonces, empezamos a caerle mal a los músicos de este país. Pero, entonces ¿qué pasó ahí? Resulta que nosotros llegamos y hacíamos un chivo: contrato a *Marfil*, cobra millón doscientos, o contrato a *Ragga* que está llenando… en ese momento la gente empezó a escoger a los maes que era más simple contratar; una discomóvil, cuatro micrófonos y vámonos… [108]

La reseña de Johnny Roper da cuenta de que no solo el *reggae* es cada vez más popular y masivo, lejos de las anteriores prácticas emergentes confinadas a las esquinas y fiestas de Limón y los barrios del Sur de San José, sino que también se adhiere a una lógica económica neoliberal de eficiencia profesada por la industria del entretenimiento, es decir, más allá del costo por el servicio musical, la logística de las antiguas orquestas y agrupaciones populares dejó de ser eficiente ante una discomóvil y cuatro micrófonos.

I.IV El *reggae* despega hacia el nuevo milenio (1998-2002)

Este apartado retoma la línea expositiva anterior; mas ahora, el foco recae en la consolidación de los cantantes emergentes y en el surgimiento de un movimiento *reggae*. Luego del primer salto al estrellato de *Ragga by Roots,* una segunda camada de cantantes y músicos toman la batuta de la escena, la cual se encuentra inmersa en la industria musical y sus avatares.

---

[107] *La Nación,* "Dígamelo, Maestro", 16 de diciembre de 1999, 7 Tiempo Libre.
[108] *Los Gordos podcast*, entrevista a los integrantes de Producciones radicales costarricenses, 8 de agosto del 2019.

La pretensión de *Chino* Artavia y Johnny Roper de crear una plataforma para el lanzamiento comercial del *reggae* se concretó en la productora PRC, Producciones Radicales Costarricenses; la cual lideró la escena hasta los primeros años del nuevo milenio, cuando el ciclo de producción acabó y decayó el segmento comercial y dominante de este género musical.

La punta de lanza de PRC fue Christian Gómez, *Tapón*. Este cantante, posteriormente será productor musical y actualmente se dedica a la música cristiana. Una entrevista realizada por *La Nación* en noviembre de 1998 firma que tiene "cinco años de cantar en fiestas de pueblo, festivales de colegio y en cuanto sitio lo dejaran subir a escena. Hoy no tiene que rogar. Posee dos éxitos, dos videos (uno, hecho en Limón; otro, en Jamaica), un disco por salir y muchos proyectos en ciernes".[109] Es decir, *Tapón*, luego de su etapa formativa en espacios informales de la escena, es un éxito.

Parte del éxito de este cantante nacido en Alajuelita en 1980 fue la visión comercial de PRC y el conocimiento de la industria musical. *Tapón* fue el cantante predilecto de PRC, pero no su creación. Como se mencionó anteriormente, *Tapón* en su adolescencia participó de actividades musicales y en diferentes proyectos, como *Caribbean Family*. No obstante, su ascenso inicia al integrarse al equipo de eventos de *Ragga by Roots*. Así lo afirma el cantante de Alajuelita: "yo empiezo a abrir los conciertos o a andar con *Ragga by Roots*, ahí conozco ya un poquillo más a *Chino* y a Roper […] entonces [a] ellos dos se les ocurre la idea de grabarme a mí".[110]

Al romper relaciones con *Ragga by Roots*, *Chino* y Roper, en 1998, conforman PRC. Ellos visualizan que *Tapón* puede seguir la saga de *Ragga by Roots*. Un producto de *reggae* en español, pero con la energía del *reggae dancehall* jamaicano. Con respecto a la elección, menciona *Chino*:

> Yo confiaba más en *Banton y Ghetto*, pero entendí que ese momento era el de *Tapón*; es que es diferente, no es exactamente tu talento, tus dones, sino es el momento de cada cual y *Tapón* a cada vez que llegaba a un festival la botaba […] yo creo que es más fashion *Banton y Ghetto*,

[109] *La Nación*, "Tapooón…¡suena!, 5 de noviembre de 1998. https://www.nacion.com/archivo/tapooon-suena/246NN6AIWFAGFKCXPWXCCL2FJM/story/
[110] *Los Gordos podcast*, entrevista a Christian Gómez, 27 de febrero del 2019.

> más imagen, más cultcha [cultura], más arraigo, pero este es el momento de *Tapón*; y alguien va a decir usted no analizó todo eso en ese tiempo, todo eso lo analizamos.[111]

Como se aprecia en la cita anterior, el proyecto musical estuvo dirigido por dos polos musicales, que representan dos prácticas del *reggae* y dos localidades: Valle Central y Limón. En ese momento, *Banton y Ghetto*, aunque son muy jóvenes, tienen más trayectoria que *Tapón*, pero este último se acopla a la visión de PRC. Así, se establece que el cantante de Alajuelita será la cara de la franquicia y *Banton y Ghetto* los acompañantes. Así lo confirma Denmark Cayasso: "la vara es que el equipo, los managers de *Tapón*, que eran los mismos de nosotros, era llevarnos a los eventos de *Tapón*, verdad, y que *Tapón* también nos presentara y así tomábamos fuerza en el asunto, me entiende".[112] Incluso, la estrategia de producción era tomar de los recursos económicos que generaba *Tapón* para reinvertirlo en el dúo limonense, tal y como lo afirma Christian Gómez: "para pagar el primer disco de *Banton y Ghetto* se sacaba de mis eventos".[113]

Además, el respaldo de *Banton y Ghetto* legitimaba la presencia escénica de *Tapón*. En agosto de 1998, Christian Gómez afirma que el amplio público se asombra de que él no sea negro: "como es una pieza de reggae, creen que soy negro […] lo que pasa es que yo creo que ser negro no solo está en la piel. También es un sentimiento. Y yo tengo ese sentimiento."[114]

Tapón tenía el sentimiento, pero el *reggae* se percibe como una música afrodescendiente, de ahí que era necesario "pintar la tarima", como menciona *Chino* Artavia.[115] Esto significa añadir al espectáculo melanina. En consecuencia, *Banton y Ghetto* acompañaban al cantante de Alajuelita. Además del dúo, PRC hizo que el espectáculo incluyera bailarines afrodescendientes, los cuales posteriormente formarían *Slam Jam*, una agrupación que anima eventos y abren conciertos.[116] Para el año 1999, la productora conformó un elenco que

---

[111] *Podcast Whapin, la historia*, entrevista a Christian Artavia, 11 de abril del 2022.
[112] *Los Gordos podcast*, entrevista a Denmark Cayasso, 9 de abril del 2019.
[113] *Los Gordos podcast*, entrevista a Christian Gómez, 27 de febrero del 2019.
[114] *La Nación*, "Blanco por fuera, negro por dentro", 2 de agosto de 1998, 14 Viva.
[115] *Podcast Whapin, la historia*, entrevista a Christian Artavia, 11 de abril del 2022.
[116] *La Nación*, "¡Producto tico que arde!", 14 de mayo del 2005, https://www.nacion.com/archivo/producto-tico-que-arde/GP5PO3EDA5HGBGO6IS35H5ZC3Q/story/

consistía, además del dúo, a "Tapón, Los Coreógrafos, Javar [McDougal], Tyrone, Rodman, D.C [DJ] Cole y discomóvil Casa Blanca".[117]

Lo anterior se interpreta como un intento de PRC por promover un producto de *reggae* legitimado por la cultura afrodescendiente, pero también con proyección nacional y regional. Esto se comprueba, nuevamente, con la producción del primer video de *Tapón*, el cual se rodó en Limón[118] con los miembros de *Slam Jam*. Esto indica que la presentación pública de *Tapón* se dio en un ambiente afrodescendiente: "el vídeo tiene escenas en el Parque Vargas, en Playa Bonita y en el edificio Black Star Line".[119] Posteriormente, el segundo video fue grabado en Jamaica.

El lanzamiento de *Tapón* incluye el roce de la escena *reggae* con la industria musical de una forma directa: el cantante de Alajuelita firmó con Sony Music tres discos; por su parte, posteriormente, *Banton y Ghetto* firmaron con DIDECA el disco Contradicciones. Estos últimos firmaron con esa disquera el prensado, la distribución y la promoción del disco, el cual cuenta con 5000 ejemplares que fueron distribuidos en Costa Rica, Panamá, Estados Unidos, México y Suramérica.[120] Estos datos indican que, al igual que con Sony Music, el contrato se da a nivel de prensado, distribución y promoción, es decir, la grabación corrió por parte de PRC. En otras palabras, estas producciones discográficas fueron bajo el formato de coproducción que era imperante en el país, como se expuso anteriormente.

La producción de *Tapón*, de acuerdo con *Chino* Artavia, fue una apuesta, ya que no tenía un respaldo económico. La idea era grabar una canción, si esta tenía una buena respuesta por parte del público, el proyecto se concretaba; siempre bajo una concepción de la música como un producto de mercado. *Chino* menciona:

> Yo ya conocía a todos, a *Banton y Ghetto,* a *Tapón,* y todo; entonces, yo me senté con Roper y dije: no, aquí es echando pa´lante. No teníamos dinero, no teníamos dinero. Y entonces yo me fui para donde Alex Orozco [estudio de grabación The mix] otra vez y le dije: "hagamos

[117] *Diario Extra*, "Banton y Ghetto, desde Limón para triunfar en todo el país", 12 de junio de 1999, 15.
[118] *La Nación*, "Blanco por fuera, negro por dentro", 2 de agosto de 1998, 14 Viva.
[119] *La Nación*, "Blanco por fuera, negro por dentro", 2 de agosto de 1998, 14 Viva.
[120] *La Nación*, "Breves", 2 de febrero del 2000, 12 Viva.

> un trato. Yo tengo un producto, es un flaquito, así de Alajuelita, así, así, tiene como 300 canciones escritas originales todas, digan lo que digan, originales todas; y grabemos una, si pega en la radio hacemos el disco y lo vendemos a medias".[121]

La canción "Creada a mi manera" de *Tapón* fue un éxito radial. La lista de canciones populares de la radio 103 FM Feeling the hits señala, el 2 de setiembre de 1998, que "Creada a mi manera" era la número 1 por segunda semana consecutiva.[122] En un contexto en el cual esa emisora de radio era la preferida por la audiencia juvenil de 13 a 19 años, con un rating de 2, 77 por ciento, según se desprende de la encuesta de medios realizada por Borges y Asociados a inicios del año 1999.[123]

El respaldo de la audiencia facultó que PRC siguiera con el proyecto de producir un disco con *Tapón*. Bajo ese afán, *Chino* y Roper establecen contacto con Tito Oses, costarricense, músico de rock que inició su carrera en la década de 1980, y este facilita que PRC sea tomado en cuenta por Sony Music. *Tapón* lo señala de la manera siguiente:

> Ahí hacemos el contacto con otro personaje que no mucha gente conoce, con Tito Oses; entonces, Tito Oses empieza a meter un poquito de plata por aquí y Tito Oses tenía contacto con la gente de Sony Music; entonces, a través de Tito Oses, con *Chino* y Roper, se van para Sony Music; presentan el material, ya se dan cuenta de que es un rotundo éxito y me firman tres discos […] por ese disco [el primero] yo creo que la parte que a mí me dieron fueron tres mil dólares. [124]

El *reggae* para entablar relaciones con la industria musical tuvo que hacer grandes esfuerzos, ya que se demuestra que la calidad musical no es suficiente; se debe comprobar la rentabilidad del producto y tener respaldo por parte de miembros de la industria. Inclusive, cuando el riesgo lo asume la contraparte de la producción, en ese caso PRC, quien pagó por el trabajo de grabación en estudio.

---

[121] *Podcast Whapin, la historia*, entrevista a Christian Artavia, 11 de abril del 2022.
[122] *La Nación,* "Feeling the hits", 2 de setiembre de 1998, 6 Viva.
[123] *La Nación,* "Los movimientos del dial", 20 de marzo de 1999, 12 Viva.
[124] *Los Gordos podcast*, entrevista a Christian Gómez, 27 de febrero del 2019.

No obstante, colaborar con una disquera implica una mayor proyección, principalmente a nivel internacional. Las cadenas de televisión Telefé de Argentina y Venevisión de Venezuela solicitaron el material de *Tapón*.[125] Asmimsmo, Johnny Roper, en junio de 1999, afirmó que había recibido llamadas de Honduras y Nueva Orleans para posibles presentaciones.[126]

La proyección de *Tapón* y el equipo de PRC a nivel internacional fue un proceso de acomodo para estos jóvenes que lideraban la escena del *reggae*. Lo que fue considerado por *Chino* Artavia como un escalón más en el proceso de profesionalización de PRC y, por ende, de la escena. Quien impulsó a PRC a mejorar sus presentaciones internacionales fue el cantante tenor Arnoldo Castillo, empresario musical y, para los años finales de la década de 1990, director regional de Sony Music. Así lo señala *Chino*:

> Él era el director de mercadeo de Sony, para mí, jefe siempre. Porque nos ordenó. Vamos a ver, nosotros éramos los raperos, los regueseros del barrio. Y él nos dijo, ok vamos a subir el nivel acá. Él nos ordenó. De ir a otros países y presentarnos correctamente a otros países; fuimos por toda Centroamérica cómo tres veces, fuimos a Jamaica, fuimos a Puerto Rico, fuimos a Venezuela, fuimos a Colombia, fuimos a Estados Unidos.[127]

Integrar un equipo de trabajo con la industria musical permitió que quienes lideraban la escena del *reggae* se profesionalizaran y aprendieran las dinámicas que implica hacer giras internacionales, las cuales fueron amplias y exitosas, como se observa en la cita anterior. Lo que no logró concretarse con *Ragga by Roots*, es decir, salir en giras promocionales que expandieran la proyección de la escena, sí lo logró PRC con *Tapón* y *Banton y Ghetto*, estos últimos se proyectaron hacia Panamá.[128]

Otro aspecto ligado a la industria musical y que acaeció por parte propia de PRC y los cantantes fue la grabación. En esa instancia sucedió un proceso análogo a *Ragga by Roots*. En ese último caso, se evidenció que las ideas musicales provenían de Robert

---

[125] *Diario Extra*, "Tapón se proyecta entre los grandes", 12 de junio de 1999, 15.
[126] *Diario Extra*, "Tapón se proyecta entre los grandes", 12 de junio de 1999, 15.
[127] *Podcast Whapin, la historia*, entrevista a Christian Artavia, 11 de abril del 2022.
[128] *La Nación*, "Breves", 2 de febrero del 2000, 12 Viva.

Barret, pero que fueron materializadas por Discograma. En el caso de PRC, las ideas provenían de *Tapón*, mas, fueron desarrolladas por Alex Orozco en el estudio The Mix. Orozco es un ingeniero de sonido que se graduó en Miami; para el año 1996, Orozco, de 25 años, había colaborado con arreglos para diversas agrupaciones nacionales como *Pimienta Negra* y *Cantoamérica*. Además, compuso canciones para *Baby Rasta Band* y participó en la creación de sus videos.[129]

La colaboración de Orozco con PRC conllevó a que él ganara el premio ACAM, en su segunda edición, como compositor de *reggae* por el disco Contradicciones de *Banton y Ghetto*, en el año 2000.[130] La labor de Orozco era trasladar las ideas musicales de los cantantes y plasmarlas en un producto discográfico, principalmente en la creación de la pista. Así lo observa *Tapón*: "yo estuve ahí metido con Alex Orozco guiando porque Alex Orozco sabía muchísimo de música, pero no de *reggae*, los que sabíamos maso menos de *reggae* éramos nosotros".[131] El aporte de Orozco fue de carácter técnico y de ingeniería de sonido, de esa forma lo expone el cantante de Alajuelita: "yo ya tenía esa, la cuestión de hacer *beats* y esa vara, pero yo no sabía usar computadora ni nada de esa cuestión".[132] Ese fue el proceso que desarrolló las pistas de los discos de *Tapón, Banton y Ghetto* y el proyecto posterior de PRC *Radicales*.

Los cantantes representados por PRC no eran los únicos que conformaban la escena del *reggae*. Viejas figuras y algunas nuevas dinamizaban el género musical. Un evento anunciado el 16 de diciembre de 1999 indica que "los artistas de *reggae* nacionales del momento estarán este viernes en un mismo festival, al que bautizaron con el nombre de *La última cena*. Estarán: Banton, Getto (sic), Tapón, Kike Dady (sic), Toledo, Ninja, Roba, Huba y Mr. G, entre otros".[133] Como se observa en esta cita, el ciclo comercial que inauguró PRC sobrepasa a los músicos que la productora representa; ahora, junto a ex integrantes de *Ragga by Roots* se suman los cantantes Toledo, *Kike Daddy y Ninja.*

Además de estos músicos, Óscar Ortiz impulsó a ciertos cantantes de *reggae gospel* o cristiano como *Soldado* y *Fluxy B,* con este último graba un disco en el año

---

[129] *La Nación,* "Gente de hoy", 30 de marzo de 1996, 8 Viva.
[130] *La Nación,* "Gandhi: rey de los ACAM", 21 de diciembre del 2000, 14 Viva.
[131] *Los Gordos podcast*, entrevista a Christian Gómez, 27 de febrero del 2019.
[132] *Los Gordos podcast*, entrevista a Christian Gómez, 27 de febrero del 2019.
[133] *La Nación,* "Festival de Reggae", 16 de diciembre de 1999, 27 Tiempo Libre.

2001.[134] Giovanni Royo, *El Soldado*, cuando surge como cantante de *reggae* en 1998, tenía 23 años. Fue criado en una familia disfuncional; sufrió agresión de su padre alcohólico. Creció en el precario de Barrio México, en donde delinquía con el nombre de *El cuervo*. Al lidiar con la adicción al *crack*, intento suicidarse.[135] Desde entonces forma parte de congregaciones cristianas e inició una carrera como cantante de *reggae*.

El Soldado, en 1998, participó en un concurso de *reggae* realizado en la discoteca La Caribeña y fue invitado a participar el en Lemon Fest.[136] Posteriormente graba su primer disco y tercia en el concierto del jamaicano *Beenie Man* en 1999.[137] El disco fue grabado en el estudio Va y Va de Herbert Vázquez. [138] Después, su carrera se desarrolla al lado de la industria cultural que es ancilar al evangelismo, la cual se dirige por una lógica divergente a la escena del *reggae* y que amerita una investigación propia, pero que sobrepasa los límites de este texto.

Con respecto al surgimiento de *El Soldado*, *Mr. Rasta* menciona: "nosotros siempre hacíamos como *mini winis* para ver si alguien se merecía estar en tarima, empezamos hacer una vara como de *contest* ahí, de que era, bueno diay hagamos eventos y llegan todos los que quieren cantar".[139] El concurso en La Caribeña formó parte de esa serie de pequeños concursos. La presentación de *El Soldado* para *Mr. Rasta* "fue una vara muy mísitca, un golpe espiritual fuerte, fue que, diay empezaron a subirse, se subió *Pray*, se subió el otro y se sube un mae con una Biblia". Prosigue Ortiz: "fue muy loco porque como *El Soldado* gana ahí en La Caribeña, mae, imagínese, ah, y yo 'hijueputa y ahora que hago con este mae con esta Biblia y pararlo aquí en la…'".[140]

La dificultad de presentar a un cantante cristiano se resolvió en un viaje. Señala Ortiz: "y me voy para Jamaica. Llego a Jamaica y los productores que siempre estaban haciendo *dancehall* se habían hecho cristianos, entonces me hicieron el sanguche, me hicieron el sanguche entre *El Soldado* y los jamaiquinos; y yo vine con Biblia también

[134] *La Nación,* "Breves", 3 de febrero del 2001, 14 Viva.
[135] *Los Gordos podcast*, entrevista a Giovanni Royo, 20 de agosto del 2021.
[136] *Los Gordos podcast*, entrevista a Giovanni Royo, 20 de agosto del 2021.
[137] *La Nación,* "Soldado al servicio de Dios", 9 de diciembre de 1999, 18 Viva.
[138] *Los Gordos podcast*, entrevista a Giovanni Royo, 20 de agosto del 2021.
[139] *Los Gordos podcast*, entrevista a Óscar Ortiz, 14 de abril del 2020.
[140] *Los Gordos podcast*, entrevista a Óscar Ortiz, 14 de abril del 2020.

de Jamaica; vine con Biblia de Jamaica y con ritmos. Y esos ritmos fue los que le di a *Soldado* y pegamos un sopapo como por dos años".[141]

Aunque según Royo las ganancias del disco nunca llegaron a sus manos ni fueron reinvertidos en su carrera. [142] Lo que indica que *El Soldado* fue visto como un producto para ser explotado y bajo un tiempo de producción finito: dos años. Es decir, un producto para ser insertado en un mercado musical creciente. Después de ese periodo, Royo prosiguió su carrera como cantante cristiano.

A pesar de lo anterior, la presentación de un músico cristiano en la escena del *reggae* no fue un hecho aislado, sino que obedecía a un giro cultural que se experimentaba en Jamaica y tenía eco en Costa Rica. Todo esto demuestra que la escena del *reggae* en el país crecía y se tornaba compleja, puesto que se diversificaban los discursos.

El crecimiento de la escena señalado en los párrafos anteriores motivó a que se creara un movimiento *reggae*, liderado por PRC y *Tapón*: *Radicales*. Un movimiento de *reggae* de mayor envergadura, que consistía en exponer un gran número de cantantes bajo el formato de una sola pista: el producto fue un disco de diversas canciones, en un mismo ritmo. Observa *Tapón*: "de ahí nace radicales, de hacer un movimiento, un movimiento *reggae*. Hacemos la pista y se empieza a invitar".[143]

Una sola pista y numerosos cantantes es un formato usual en el *reggae* y que representa una plataforma de lanzamiento de cantantes y músicos. Según Roper, *Radicales* constituyó "una ayuda mutua, verdad. Nosotros queríamos seguir creciendo y había que buscar de donde agarrábamos la vara, en Jamaica se hacía estos, normal, en Jamaica se sacaba un disco con una sola pista, en Panamá…".[144] Para PRC, *Radicales* era un pretexto para encontrar la próxima estrella del *reggae*, el nuevo producto que sería promocionado. Sobre este aspecto *Chino* reseña lo siguiente: "*Radicales*, la verdad, se hizo para ver quien seguía, quienes seguían porque esa es la verdadera

[141] *Los Gordos podcast*, entrevista a Óscar Ortiz, 14 de abril del 2020.
[142] *Los Gordos podcast*, entrevista a Giovanni Royo, 20 de agosto del 2021.
[143] *Los Gordos podcast*, entrevista a Christian Gómez, 27 de febrero del 2019.
[144] *Los Gordos podcast*, entrevista a los integrantes de Producciones radicales costarricenses, 8 de agosto del 2019.

competencia […] para competir eran productos como *Radicales*, póngala y denos lo que usted tiene".[145]

Radicales produjo 4 discos, el último se produjo en el año 2005, el primero de ellos (año 2000) bajo el sello de Sony Music y fue distribuido en Costa Rica y Panamá.[146] Con el proceso de *Radicales* se concluyó el vínculo con la industria musical transnacional, ya que los últimos discos fueron producidos por la disquera costarricense DDM. En otras palabras, el inicio de un movimiento *reggae* concluyó cuando la escena se desliga del proceso dominante, para recaer en lo emergente. Con respecto al trato con la disquera, Roper, en la entrevista a *El Soldado*, señala que:

> Lo que la disquera pagaba era descontado de regalías […] lo que se daba inicialmente se llamaba adelanto de regalías […] la apuesta es si se van a vender suficientes discos para cubrir […] *Radicales 2* no lo cubrió y Sony asume […] entonces qué pasó después de eso: nos patearon el trasero, nos tuvimos que ir a buscar otra disquera y nos apoyó una disquera nacional: DDM.[147]

En esas últimas producciones *Tapón* tuvo un rol mayor en la producción: "de *Radicales* yo estaba más encargado de la cuestión musical, de la cuestión de hacer la pista, de estar ahí a la hora en que se mezclaba, a la hora en que se grababa […] en PRC ya yo lo venía haciendo. *Chino* se encargaba de manejar, contratos y etcétera, Roper se encargaba de la promoción".[148] La observación del cantante permite observar que la distribución de labores en PRC corresponde, también, con una mayor profesionalización y especialización en el área musical, por parte de *Tapón*.

El primer disco de *Radicales* convocó a una docena de cantantes provenientes de Costa Rica, Panamá y Jamaica, de este último lugar provienen *Angel Banton*, hermano de *Buju Banton*, y el célebre *Sean Paul*; Panamá tuvo representación de *El Rookie* y *Aldo Ranks*; por parte de Costa Rica participaron cantantes populares como *Tapón, Banton y Ghetto* y otros menos conocidos en ese entonces como *Keylor* o *Toledo*,

---

[145] *Los Gordos podcast*, entrevista a los integrantes de Producciones radicales costarricenses, 8 de agosto del 2019.
[146] *La Nación,* "Domingo totalmente radical", 12 de enero del 2001, 14 Viva.
[147] *Los Gordos podcast*, entrevista a Giovanni Royo, 20 de agosto del 2021.
[148] *Los Gordos podcast*, entrevista a Christian Gómez, 27 de febrero del 2019.

además de los hermanos de *Tapón (Gonín)* y *Banton (Little B)* que con tan solo 11 años grabaron sus versiones.[149]

Radicales 1 fue un proyecto exitoso en ventas y "la gira de promoción llenó todos los locales donde llegó".[150] Sin embargo, paradójicamente, fue el inicio del fin del *reggae* como proceso dominante. En los primeros años del nuevo milenio la escena regresó al sustrato; la causa fue que los medios de comunicación cerraron sus puertas y quienes participaban de la escena fueron estigmatizados, a pesar de que seguía siendo un género popular y sus eventos convocaban a multitudes. Aparte de que, después del segundo disco de *Radicales*, para la industria dejó de ser un producto rentable, a nivel de venta de discos. Situación que conllevó a que PRC perdiera el protagonismo y finalmente a mediados de la primera década del 2000 se disolviera; Roper se unió a la productora de eventos Tierra de gigantes y *Chino* quedó en la locución radial y posteriormente iniciaría una nueva trayectoria como pastor evangélico y productor de eventos cristianos.

A inicios del nuevo milenio, el éxito del *reggae* provocó una reacción negativa. Un proceso análogo sucedió con mayor espectacularidad a inicios de la década de 1990 con la música rock-metal.[151] La circulación de una imagen pública generó rechazo. El periódico *La Nación*, en febrero del 2001, anuncia que el programa Bashment de Canal 29, que posteriormente será VM Latino, presenta videos de *reggae*, en donde "los pantalones grandes y ropa multicolor son la moda".[152] Características que son afirmadas por el cantante *Huba*, quien al ser abordado por la historiadora Mariela Agüero, señala que la ropa ancha representaba su forma de ser.[153] Esto demuestra que ahora, el ragga, el seguidor del *reggae*, tiene una imagen y una identidad pública.

Priscilla Carballo, igualmente, reseña que en los años finales del siglo XX y de inicios del nuevo milenio existía una identidad ragga mediada por la música, pero que denotaba una vestimenta y una actitud corporal. La investigadora señala que los raggas usaban implementos en la cabeza: gorras, vísceras o pañuelos, paños en los hombros,

---

[149] *La Nación,* "Domingo totalmente radical", 12 de enero del 2001, 14 Viva.
[150] *La Nación,* "Vivito y golpeado", 13 de enero del 2001, 12 Viva.
[151] Hernández Parra. "Juventud satánica".
[152] *La Nación,* "Bashment time", 15 de febrero del 2001, 13 Viva.
[153] Mariela Agüero. "Post-subcultural groups in Costa Rica: music scenes, the underground, and clothing styles during the 1990S" (Tesis de Master of science in textiles, fashion merchandising and design, Universidad de Rhode Island, 2020), 55.

anteojos oscuros y cadenas de oro, plata o fantasía. A diferencia de los skates, la otra identidad juvenil mencionada por Carballo, los raggas no portan tatuajes ni aretes. Por su parte, las mujeres ragga estilizan ropa ajustada de colores pastel, trenzas en el pelo y maquillaje.[154]

Estas identidades juveniles se observan tanto en el Valle Central, como el caso estudiado por Carballo, como en Limón. En esta última localidad, en los primeros años del nuevo milenio, Caamaño-Morúa señala que los raggas conforman una masculinidad intersecada por el aspecto étnico y la moda: se distinguen por la ropa grande, la joyería, el pañuelo y el caminar lento y sensual.[155] Los raggas en Limón, principalmente, son afrodescendientes, en contraposición a los skates y bikers que son mestizos. Asimismo, los raggas no se distinguen por el hecho de ser jóvenes, puesto que la identidad permea la adultez, en contraposición a los skates y bikers. Además, la importancia de la moda y los peinados, tanto en hombres como en mujeres, es visto por Caamaño-Morúa como una incidencia del capitalismo colonial y del imperante consumismo individualista. No obstante, esta investigadora no relaciona la identidad ragga con la adscripción a una escena musical y a la experiencia de prácticas musicales de carácter translocal.

La imagen pública de la identidad ragga genera un rechazo social, que se ejemplifica con las declaraciones de *Chino* Artavia: "yo llegué al Planet Mall con *Banton* y no nos dejaron entrar, por la ropa […] a nosotros nos dijeron ningún *ragga* va a entrar ahí".[156] El Planet Mall era una discoteca y sala de conciertos ubicada en los últimos pisos del Mall San Pedro, el centro comercial más grande e importante del país en ese momento. Espacio vetado para el *reggae.*

Agrega Roper: "Habían dos bares, un bar y una discoteca, estaba Coyote en la parte de abajo y Planet Mall en la parte de arriba".[157] Coyote fue el lugar escogido por *Ragga by Roots* para estrenar el video de la canción "Sentimientos", en febrero de

---

[154] Priscilla Carballo Villagra. "Cantar y contar: un estudio de la música como generadora de espacios de interacción de la juventud popular", (Tesis de Licenciatura en Trabajo social, Universidad de Costa Rica, 2001), 112-115.
[155] Carmen, Caamaño-Morúa. "El colonialismo y los skates, bikers y raggas en Limón", *Revista de Ciencias sociales*, no. 117-118, (2007): 35.
[156] *Los Gordos podcast*, entrevista a los integrantes de Producciones radicales costarricenses, 8 de agosto del 2019.
[157] *Los Gordos podcast*, entrevista a los integrantes de Producciones radicales costarricenses, 8 de agosto del 2019.

1997[158]; en marzo, *Baby Rasta* hizo lo mismo con "Limbo reggae".[159] Es decir, era un espacio abierto al *reggae*, por el contrario la discoteca de arriba expresamente prohibía el ingreso; Roper indica que "había un dibujo de lo que no se permitía ¡y era un negro, huevón! era un ragga, mae".

Esta situación es retratada por Raquel, una joven seguidora del género que fue entrevistada por Priscilla Carballo en el marco de la investigación de tesis en Trabajo Social. Raquel señala que, si no hubiera sido por un evento en el Mall San Pedro, presuntamente en la discoteca, allí no la hubieran dejado ingresar: "si digamos, si uno llega a cualquier lugar no lo dejan entrar, ya, si no hubiera habido concierto no lo dejan entrar".[160] Esto indica que las identidades juveniles se mantienen como un objeto de vigilancia por parte de los sectores hegemónicos, en este caso por parte de la industria del entretenimiento.

El rechazo expreso hacia una identidad musical, mezclada con el aspecto étnico de la música, motivó a que los productores de PRC se empecinaran por introducir el *reggae* en este espacio hegemónico dentro de la industria del entretenimiento. *Chino* afirma que su respuesta ante la negativa fue: "en aquel momento teníamos otra actitud, verdad; y yo llegué y le dije [al portero de la discoteca], le voy a decir lo que le dije: 'un día de estos te voy a contratar'".[161] Esto último se comprueba con el último concierto de la gira de *Radicales* en enero del 2001, que se realizó en el Planet Mall. La nota periodística que presenta el concierto señala: "quebrando ¡al fin! 'el manual de buenas costumbres' del Planet Mall, en este concierto sí se permitirá el ingreso de menores de edad, y de acuerdo con lo que explicó Rooper (sic), el que pague por entrar puede ir vestido, peinado y adornado como le dé la gana, al mejor estilo *ragga* si es su deseo".[162]

La apertura del Planet Mall a las actividades de la escena del *reggae* confirma la presencia del género en un espacio dominante. Hecho que en los primeros años del nuevo milenio fue recurrente. Roper menciona: "lo importante de esto es que en un lugar donde el *reggae* no iba a entrar nunca, nosotros nos propusimos hacerlo masivo;

---

[158] *La Nación,* "En voz baja", 23 de febrero de 1997, 18 Viva.
[159] *La Nación,* "En voz baja", 2 de marzo de 1997, 14 Viva.
[160] Carballo Villagra. "Cantar y contar ", 116.
[161] *Los Gordos podcast*, entrevista a los integrantes de Producciones radicales costarricenses, 8 de agosto del 2019.
[162] *La Nación,* "Domingo totalmente radical", 12 de enero del 2001, 14 Viva.

lo hacíamos, no sé, una vez al mes".[163] Eventos que convocaban a tres mil o cuatro mil personas. Asimismo, se menciona que posteriormente al proyecto de *Radicales*, PRC organizaba lo que se denominó *Dancehall Queen*.

Dancehall Queen fue un formato de eventos protagonizado por mujeres. Este formato probablemente llegó a la escena gracias a la película jamaicana homónima, publicada en 1997, y que, asimismo, posiblemente motivó la presencia de la agrupación *The dancehall queens* en el Lemon Fest de 1999. La cinta expone un drama familiar entre una madre y su hija, que es mediado por la competencia de baile *dancehall* que faculta una salida de la precaria cotidianidad, no obstante, como lo señala Kevin Frank, la competencia está mediada por el control sexual femenino por parte de la visión masculina.[164]

El fenómeno cultural *dancehall queen* nace en Jamaica en 1992 y se transforma en una competencia organizada en 1999.[165] Abandonó su carácter local y se transformó en una práctica transnacional: competencias internacionales de baile femenino, las cuales fueron abordadas por Celene Luz Monteiro.[166] En su estudio, Monteiro retoma la postura teórica del feminismo *Bruk Out,* en donde la performatividad expresa una subjetividad femenina decolonial, principalmente, de carácter erótico, para señalar que la práctica de baile analizada responde una manifestación cultural afrocaribeña de las mujeres trabajadoras y marginales.

Con todo, Frank señala que el fenómeno *dancehall queen*, al igual que otras prácticas culturales afrocaribeñas protagonizadas por mujeres, es ambivalente, ya que permite la liberación femenina, pero también el control masculino sobre las bailarinas y sus cuerpos sexualizados. Estas prácticas culturales femeninas permiten la elaboración carnavalizada de la identidad femenina mediante la exposición descarada de la sexualidad[167]. El descaro fue un elemento que Lara Putnam determinó en Limón, a

---

[163] *Los Gordos podcast*, entrevista a los integrantes de Producciones radicales costarricenses, 8 de agosto del 2019.
[164] Kevin Frank, 2007. "Female agency and oppresion in Caribean bacchanalian culture: soca, carnival, and dancehall", *Womes´s Studies Quarterly* 35, No. 1/2: 185-186.
[165] Para una reseña del fenómeno cultural ver las investigaciones de Donna Hope, en particular la más reciente, en conjunto con Carla Lamoyi, que es bilingüe y de carácter divulgativo: Donna Hope y Carla Lamoyi. *Dancehall Queen: erotic subversión/ subversión erótica*. Ciudad de México: Fiebre ediciones, 2023.
[166] Celene Luz Monteiro. "Bruk Out feminism in the intercultural Dancehall Queen Scene", tesis de doctorado en filosofía, departamento de Danza, por la Universidad de Chichester, 2020.
[167] Frank. "Female agency and oppression", 184.

inicios del siglo XX: el escándalo era una forma, por parte de las mujeres antillanas y costarricenses de ocupar el espacio público y hacerse valer, inclusive mediante injurias sexuales.[168]

Por lo tanto, la exposición sexualizada permite desafiar los roles sexuales, es decir, los bailes habilitan la agencia femenina. Aunque el baile pasa por la mirada masculina que se centra en el área genital de la entrepierna. Además, uno de los movimientos principales, el *wining*, consiste en el movimiento circular de la cadera a la altura del genital masculino, lo que indica que prioriza el placer masculino y objetiva el cuerpo femenino.[169] Se reitera, la exposición del cuerpo sexualizado es ambivalente: facilita la liberación, pero también el control.

Una nota periodística publicada en el diario *Al Día* el 17 de julio del 2004 permite vincular los eventos de PRC con la práctica jamaicana, puesto que se indica que el "certamen empezó en Kingston, Jamaica, en 1993, y se extendió por todo el mundo".[170] La versión de PRC consiste, según Chino Artavia, en que "las que quieran se apuntan al baile, no hace falta haberse inscrito antes".[171] Para el concurso de julio del 2004 había 18 muchachas inscritas. A su vez, en esa ocasión se realizaría una competencia entre dos campeonas: Stefanie Anderson, la campeona reinante, y Naomi Green. Si se considera la onomástica se podría sugerir que estas campeonas eran de origen afrodescendiente.

Propiamente, el concurso "premia a la muchacha que se desempeñe mejor bailando reggae, en dos categorías: en baile y en moda y a quien lo haga de la manera más sexy".[172] Y como lo señala la nota periodística, "lo importante es pasarla bien y observar cómo un grupo de muchachas quieren ser la nueva soberana del ritmo".[173] La acción es clara: observar.

Lo importante del evento es la mirada; la nota agrega: "en cuanto a las mujeres, para ellas también habrá sorpresas y bailarines, pues las chicas también tienen derecho a

---

[168] Lara Putnam. *Género, poder y migración en el Caribe costarricense, 1870-1960*. (San José, Costa Rica: Instituto Nacional de las Mujeres, 2013), 187-229.
[169] Frank. "Female agency and oppression", 178.
[170] *Al Día,* "Contoneo real", 17 de julio del 2004, http://www.aldia.cr/ad_ee/2004/julio/17/sociedad7.html
[171] *Al Día,* "Contoneo real", 17 de julio del 2004, http://www.aldia.cr/ad_ee/2004/julio/17/sociedad7.html
[172] *Al Día,* "Contoneo real", 17 de julio del 2004, http://www.aldia.cr/ad_ee/2004/julio/17/sociedad7.html
[173] *Al Día,* "Contoneo real", 17 de julio del 2004, http://www.aldia.cr/ad_ee/2004/julio/17/sociedad7.html

recrear la vista".[174] En otras palabras, estos eventos procuran proporcionar placer por medio de la mirada, y el plato fuerte son muchachas bailando de forma sexy. Incluso, en cuanto a la exposición de los cuerpos femeninos, según afirma Chino Artavia, en el marco de la competición, "habían cosas que se salían de control",[175] principalmente en términos de desnudez. Así, si se considera la propuesta Bruck Out, estos concursos presentan la ambivalencia del control masculino de la sexualidad femenina, pero, a su vez, faculta la agencia femenina, que se expresa por medio del baile.

A lo largo del crecimiento de la escena del *reggae*, como se ha expuesto en este apartado capitular, y a pesar de la complejidad y popularidad que adquirió en la segunda mitad de la década de 1990, las mujeres juegan un rol marginal, puesto que los cantantes que dinamizan la escena son hombres. Las mujeres, por su parte, son relegadas al baile y a la mirada masculina, lo cual no presenta divergencias con el momento inicial de la escena del *reggae*.

I.V El dial del *reggae* hacia el nuevo milenio

El despegue del *reggae* y su inserción al proceso dominante no se entiende sin el rol de la radio. En este apartado se revisa el proceso de creación de espacios de comunicación que difundieron el *reggae* y permitieron que la popularidad del género se explayara por el territorio costarricense. A partir de esta perspectiva se expone la integración del *reggae* en los medios de comunicación desde mediados de la década de 1990, cuando inicia el ascenso de la escena del *reggae*, para desembocar en la clausura del ciclo dominante en los primeros años del nuevo milenio.

El *reggae* tuvo su hora en Radio Atlántida, como se mencionó a inicios de este capítulo. Posteriormente, en los primeros años de la década de 1990, Martin Scott intentó mantener un programa en radio, mas, no tuvo apoyo. Seguidamente, el locutor, conocido por sus narraciones deportivas, Mario McGregor, igualmente a inicios de la década de 1990, tuvo el programa Pólvora Musical del Caribe. El locutor, en una entrevista con *La Nación*, afirma: "en radio Sabrosa y Emperador. Se llamaba *Pólvora*

---

[174] *Al Día,* "Contoneo real", 17 de julio del 2004, http://www.aldia.cr/ad_ee/2004/julio/17/sociedad7.html
[175] *Los Gordos podcast*, entrevista a los integrantes de Producciones radicales costarricenses, 8 de agosto del 2019.

musical del Caribe; poníamos *reggae roots* y *dancehall*. Mi salario no estaba bueno con Javier Rojas, entonces busqué otros ingresos. Todavía la gente me dice que retome el programa, pero eso ya es una etapa superada".[176]

McGregor señala, al igual que Scott, la dificultad económica y la falta de valoración del *reggae* por parte de los medios de comunicación. Situación que incidía en la escaza divulgación del género y, por lo tanto, el carácter emergente de la escena. Así, el escaso interés mediático causó la ausencia de un programa permanente del género en la radio. A pesar de que, como se aprecia en la cita de McGregor, los programas de *reggae* fueran populares y calaran en el imaginario de sus seguidores.

Un primer indicio de inserción radial efectiva se observa en el año 1994. En febrero de ese año, la radio emisora Radio Uno realizó cambios en la programación: nuevos locutores y espacios. Esta emisora fue la preferida de los jóvenes durante la década de 1980 e inicios de 1990, cuando Rúper Alvarado fue el locutor más popular del país. Sin embargo, una encuesta realizada entre noviembre y diciembre de 1993 señaló que la competencia, 103 FM, obtuvo el primer lugar en audiencia joven (12 a 36 años) de clase alta, con un rating de 28,6. Radio uno obtuvo 16,4.[177] Con todo, la categoría clase alta presenta un sesgo importante.

Posiblemente, al ser sobrepasados por la competencia, Radio Uno realizó cambios. Así, "el nuevo sonido de la uno" incluyó el programa Reggae nights que se transmitía los jueves de 8 a 9 p.m.,[178] y era producido por *Mr. Rasta*. El éxito del proyecto se debió a que Óscar Ortiz poseía gran cantidad de discos, es decir, buena música y conocimiento del género. Una entrevista callejera, realizada en el centro de San José por *La Nación* en febrero de 1994, expone que una estudiante de colegio gusta del programa, al igual que David Alfaro de 16 años y vecino de Desamparados. Por el contrario, Adrián Bulgarelli de 17 años y vecino de Plaza Víquez no aprecia que la emisora se haya distanciado del *rock*.[179] Lo que demuestran las apreciaciones de los

[176] *La Nación*, "Mario McGregor: un artista que pinta imágenes con la potencia de su voz", 1 de junio del 2015, https://www.nacion.com/viva/farandula/mario-mcgregor-un-artista-que-pinta-imagenes-con-la-potencia-de-su-voz/M4YMA6ORRJE2VH4MEWF3NNIIWE/story/
[177] *La Nación*, "Radio 103, la número uno", 22 de febrero de 1994.
[178] *La Nación*, "Radio uno a la ofensiva", 7 de febrero de 1994, 28 Viva.
[179] *La Nación*, "Ecos de la Uno", 25 de febrero de 1994, 2 Viva.

jóvenes es que el *rock* se ve desplazado por otros géneros, para gusto de unos y disgusto de otros.

La entrada de *Mr. Rasta* en la radio se debió a su rol central en la venta de discos. Óscar Ortiz señala que Rolando Alfaro, cofundador de Radio Uno, se sorprendió por la exclusividad de los discos de Ortiz. Según Mr. Rasta,[180] Alfaro señaló: "mae solo usted vende esta música aquí". Ortiz respondió: "sí, mae, por qué no me da un programa". "Vos no sos negro", fue la respuesta. "Por un negro no se preocupe que le consigo uno rapidito", agregó Ortiz.

Tanto en la radio como en la tarima, el *reggae* era percibido como un producto cultural afrodescendiente, y, por lo tanto, para legitimarse debía ser protagonizado por sujetos afrodescendientes. En otras palabras, la enunciación cultural del *reggae* requería de la persona negra para ser aceptado por el receptor cultural, sea este afrodescendiente o no. Paradójicamente, el proceso cultural dominante requería la presencia del emisor cultural emergente o tradicional.

En consecuencia, el programa inicialmente fue presentado por *Mr. Rasta* y el cantante de *Marfil* Tipí Royes, este último abandonó rápidamente el programa priorizando sus actividades con la agrupación. Sin embargo, el programa salió avante. De acuerdo con Ortiz: "el dueño de la radio me dice, no te oís tan mal, huevón, quédate, y ahí me guindé con el bus de Hatillo".[181]

La competencia no se hizo esperar. 103 FM estrenó el programa Summer Reggae en el verano de 1995. El creador del programa fue Antonio Bertarioni, *Tigre* Tony. El *Tigre*, con 22 años, se formó en Radio Uno, donde aprendió locución comercial con Rúper Alvarado. De acuerdo con Tony, Radio Uno, de la mano de Marco Blanco, director de programación, venía promoviendo el cambio de la Uno desde hacía unos años. Cambio que para el *Tigre* fue un fracaso.[182]

Tony apenas iniciaba en la radio, pero no era del agrado de Blanco. El cambio de la Uno incluía cambiar al *Tigre*, "pero en ese mismo momento venía una emisora que

[180] *Los Gordos podcast*, entrevista a Óscar Ortiz, 14 de abril del 2020.
[181] *Los Gordos podcast*, entrevista a Óscar Ortiz, 14 de abril del 2020.
[182] *Los Gordos podcast*, entrevista a Antonio Bertarioni, 23 de abril del 2021.

venía abriendo camino y que era muy fuerte en ese momento: 103."[183] De acuerdo con Tony, el punto medular del éxito de 103 era la lengua; la emisora buscó programar música en español: "las emisoras de antes si ponían hiphop era solo hiphop y alguna otra cosa en inglés". Por el contrario, "dar ese cambio a poner una española; en aquel momento empezó Thalía, empezaron un montón de artistas que estaban sonando, que 103 empezó a sonarlas y 'qué es esta vara', o sea sonaba diferente la emisora".[184]

La propuesta de 103 FM fue el *pop* en español; la respuesta fue una rápida aceptación por parte de la audiencia, lo que causó que llegaran al número uno en rating. Para ese momento de mediados de la década de 1990, el *reggae* no formaba parte de la programación. Para el *Tigre* Tony, introducir el *reggae* en 103 y que sonara junto con el *pop,* fue un proyecto personal; el resultado, la inserción del género en el proyecto cultural dominante.

No se puede entender la escena del *reggae* sin el contexto del dial. La consolidación de la escena, el surgimiento de bailes, conciertos, diyeis y cantantes tiene su contraparte radial. Hecho que potenció la escucha del *reggae* por todo el territorio costarricense. No obstante, hubo reticencia por parte de los programadores por sonar el género, ya que no lo veían rentable en comparación al *pop* o al *rock*.

Antonio Bertarioni nació y se crio en Puntarenas; se traslada, junto con el gusto por la música *reggae*, a San José con el afán de realizar una trayectoria en la radio. En sus palabras: "Siempre me gustaba el *reggae* e iba a las fiestas de *reggae*, iba a los bailes de *reggae*. Entonces, me iba a meter a cuanto baile de *reggae* había aquí en San José; yo iba y me metía, la gente ni sabía quién era".[185]

Las declaraciones de Bertarioni permiten dilucidar el vínculo entre la escena y la radio: un sujeto inmerso en las prácticas musicales *reggae* buscará la manera de llevar la música a la radio y divulgar desde ese medio sus vivencias musicales. En ese sentido Tony señala que, al participar en un baile en la discoteca Salsa 54, local que desde inicios de la década de 1990 programa *reggae*[186] y se ubica en el centro de San José,

[183] *Los Gordos podcast*, entrevista a Antonio Bertarioni, 23 de abril del 2021.
[184] *Los Gordos podcast*, entrevista a Antonio Bertarioni, 23 de abril del 2021.
[185] *Los Gordos podcast*, entrevista a Antonio Bertarioni, 23 de abril del 2021.
[186] *La Nación*, "El baile que se disfruta", 2 de noviembre de 1990, Portada Viva.

experimentó la efervescencia del público,[187] y, por consiguiente, determinó que existía un nicho de escucha. En seguida, el *Tigre* se dirigió al local de venta de discos de *Mr. Rasta* y compró el disco compilatorio de los éxitos del *reggae*.

Sobre la introducción del *reggae* en la radio, Tony detalla: "lo compré y se lo llevé a mi jefe. Y recuerdo que le dije, 'mae, escuché esto'. Y el mae lo pone: '¿a dónde suena esa vara?'. Y le digo, 'mae, ayer estuve en una fiesta donde la gente, mae, se volvió loca. Y usted aquí pone *reggae*, pero pone reguesillo ahí, mae; esta es la vara'".[188] El relato prosigue: "ya habían (sic) seis, cuatro canciones de *reggae* y la gente las pedía, entonces yo le dije, mae, por qué no hacemos un programa de *reggae*".

La apertura musical sugiere el éxito de 103 FM. Por el contrario, la competencia, a pesar de que cuentan con el programa de *Mr. Rasta*, mantiene una política de programación cerrada. Alejando Sevilla de Radio Uno apunta que "Radio Uno es una emisora rockera; por eso, nosotros favorecemos este estilo. A la hora de hacer la lista de la semana, los locutores y programadores tomamos este hecho en cuenta. Así que en Radio Uno es muy difícil que un *reggae* o un *rap* llegue al primer lugar".[189]

Por el contrario, el *Tigre* Tony supo canalizar el gusto popular y sugirió crear Summer reggae:

> Yo sabía que eso se iba a quedar, pero si yo le decía [al jefe de 103] me decía no, mae; entonces le digo, mae, hagámoslo solamente en verano […] me dice bueno démosle, démosle este verano; mae y '¿a qué horas?' Le digo, mae, los sábados, cuando la gente va a la feria, cuando la gente lava el carro, cuando la gente, mae, se levanta, porque se prepara para lo que sea, porque viene la fiesta del sábado en la noche".[190]

La nota de *La Nación* que presenta el programa lo introduce de la siguiente manera: "estamos en verano y con él se pega el sabor del *reggae*. Pensando precisamente en esta necesidad que sienten los amantes de este tipo de música, la emisora 103 ha organizado un espacio exclusivo durante esta época de sol y playa".[191]

---

[187] *Los Gordos podcast*, entrevista a Antonio Bertarioni, 23 de abril del 2021.
[188] *Los Gordos podcast*, entrevista a Antonio Bertarioni, 23 de abril del 2021.
[189] *La Nación,* "Ruta a la número uno", 20 de enero de 1995, 20 Viva.
[190] *Los Gordos podcast*, entrevista a Antonio Bertarioni, 23 de abril del 2021.
[191] *La Nación*, "Tiempo de reggae", 20 de enero de 1995, 22 Viva.

Por su parte, el director de prensa de la emisora Jorge Ugalde afirma que "Summer reggae es un ingrediente perfecto para aprovechar el máximo el verano, la playa, y hasta el patio de la casa".[192]

Al observar las dos enunciaciones iniciales del programa se evidencia una diferencia fundamental. A pesar de que ambas determinan una necesidad en el oyente, el *Tigre* vincula el *reggae* con el gusto popular y la cotidianidad: la gente que realiza actividades populares como ir a comprar frutas y verduras en las ferias o arreglar el carro o la casa. Por otro lado, el comunicado de prensa de la emisora vincula el género con la semántica del verano propia de la economía política neoliberal del turismo de sol y playa. En este punto cabe recordar que, a inicios del año 1995, *Baby Rasta* lanzó su disco Cahuita Town, el cual es promocionado por el video de "Summer Time", que reúne los elementos enunciados por 103: sol, playa y *reggae*. Así, esta simple observación pone en relieve la tensión que atraviesa el género: el vínculo con la cultura popular y la apropiación comercial de la cultura dominante.

Con todo, el vínculo entre la escena y los medios de comunicación, en particular la radio, se dio. Esto conllevó a que la escena del *reggae* permeara en el proceso cultural dominante. Así, prácticas musicales y sujetos de la escena se instalaron en la radio. En primera instancia, el *Tigre* procuró introducir figuras de la escena, de esa manera se sumó *Chino* Artavia: "yo [*Tigre* Tony] decía, yo ocupo a alguien que sepa un poco más, que esté metido en la vara. Y ahí, en una de esas, de tantas fiestas, conocí a *Chino* Artavia […] bueno, ahí ya, lógico, pues conocí a más amigos, conocí a Roper, ya ellos conocían a otros más, a otro montón de gente".[193] Los primeros pasos de *Chino* se dieron en el programa de *Mr. Rasta* Reggae Night; sin embargo, sus intervenciones eran limitadas. Por el contrario, Summer reggae le permitió una mayor participación e impulsar la programación musical.

Incluir a *Chino* en la nómina significaba que la música iba a cambiar, ya no en función de lo más comercial, sino de la escucha especializada; en palabras de Chino: "me había unido al *Tigre* Tony, él ya tenía Summer reggae hace como un año, pero el

[192] *La Nación*, "Tiempo de reggae", 20 de enero de 1995, 22 Viva.
[193] *Los Gordos podcast*, entrevista a Antonio Bertarioni, 23 de abril del 2021.

Summer reggae de Tony era, diay, "Tempo" y algunas cositas muy comerciales".[194] Chino permaneció allí de 1996 hasta aproximadamente el año 2000.

En segundo término, el programa buscaba incluir las prácticas de los diyeis. En consecuencia, *Tigre* desarrolló el programa de forma mezclada; en otras palabras, las canciones que sonaban en el programa eran trabajadas por diyeis. Por consiguiente, ellos "enviaban los mixes en casetes, entonces durante la semana yo los recibía".[195] No obstante, "cuando ya se me acabó el asunto de que mandaran los mixes, empezamos a invitar diyeis conocidos: Cole, Juan, Acón, y así".[196] Esto lo confirma Dj Juan: "ya después como ya empecé a conocer a *Chino* y todo eso, ahí fue cuando a mí me llamaron para ir a prestar pistas a 103. Como empecé a ir a 103 con las pistas y la música, ahí fue cuando me ofrecieron que si no quería llegar ahí para poner música de las pistas y todo eso".[197] Asimismo, cuando tanto *Tigre* como *Chino* salieron de la emisora, quien continuó con el programa fue Juan: "ya no tenía tanta fuerza como antes, me entiende, pero igual 103 era 103. Y fui a hacer la prueba y me dejaron como locutor normal".[198]

El auge de Summer reggae coincidió con el auge de *Ragga by Roots* y los cantantes de PRC: la escena del *reggae* sonaba en las tarimas y los parlantes. La segunda mitad de la década de 1990 consolidó la escena y unificó el gusto musical translocal del *reggae*. Esto lo confirma Roper durante la entrevista a *Tigre* Tony: "porque nosotros andábamos de gira con *Ragga* o con *Tapón* o con *Radicales* y en donde estuviéramos, en cualquier parte del país, a las diez de la mañana, lo que sonaba era Summer reggae".[199] De igual forma, Dj Juan menciona: "hablemos del 96, del 96 al 2001, tal vez, 2002. Lo mismo que se oía aquí [San José] se oía allá [Limón], eran las mismas canciones, las canciones que eran hits aquí eran hits allá […] las mismas 10 canciones que estaban pegadas aquí eran las mismas que se ponían en Limón, que se ponían en Guanacaste".[200]

---

[194] *Podcast Whapin, la historia*, entrevista a Christian Artavia, 11 de abril del 2022.
[195] *Los Gordos podcast*, entrevista a Antonio Bertarioni, 23 de abril del 2021.
[196] *Los Gordos podcast*, entrevista a Antonio Bertarioni, 23 de abril del 2021.
[197] Entrevista a Juan José Campos, 16 de octubre del 2019.
[198] Entrevista a Juan José Campos, 16 de octubre del 2019.
[199] *Los Gordos podcast*, entrevista a Antonio Bertarioni, 23 de abril del 2021.
[200] Entrevista a Juan José Campos, 16 de octubre del 2019.

El último paso de la escena en los medios se dio en la pantalla pequeña. La televisión fue el medio que se sumó a la divulgación del género, ahora, en particular mediante videos. Más allá de los éxitos internacionales y aquellos de *Ragga by Roots, Tapón, Banton y Ghetto y Radicales,* el *reggae* carecía de un espacio propio, en televisión abierta. En este proceso, nuevamente, *Mr. Rasta* fue pionero. Pasar de la radio a la televisión, según Ortiz, fue sencillo: "me llamaron de un canal que se llamaba TVA […] y yo llegué y me llamaron: lo felicito ¿quiere un programa aquí?"[201] Así, se constata que, en diciembre de 1999, a las 8 p. m., el canal 35 transmitía "música *reggae* y de raíces negras".[202] Además, tenía un perfil cristiano, puesto que cuando el canal se transformó en Enlace juvenil, Ortiz continuó su labor en el programa Mr. Rasta presenta el Evangelio.[203]

A inicios del año 2000 TVA cerró. Su legado fue VM Latino: canal de videos musicales durante las 24 horas. Ahí, la música nacional fue programada según la calidad del video, pero se demuestra que el *rock-pop* y el *reggae* estuvieron presentes: "programamos varios artistas nacionales como Suite Doble, Gandhi, Tapón, Banton y Ghetto y Tango India".[204] Por su parte, el impacto en la escena del *reggae* se sintió cuando en febrero del 2001 se estrenó Bashment time,[205] programa de *reggae* y *hip-hop.*

Con todo, el auge del *reggae* en los medios caducó. De la misma forma en que la escena permeó en el proceso cultural dominante, lo dominante la fulminó. De acuerdo con *Tigre* Tony, un acontecimiento radial sacudió los medios: la instalación, en el año 2000, de la radioemisora de corte juvenil Oxigeno, un proyecto del diario *La Nación*, medio ligado a la elite empresarial, cultural e ideológica de Costa Rica. En palabras de Bertarioni: "nace un proyecto de radio que se llamaba Oxigeno, que era de *La Nación* […] era una emisora que todo el mundo le tuvo miedo […] Oxigeno era una emisora de *La Nación* que tenía de socios, oigan ustedes qué nivel, en España, *los 40*, y en Colombia, la cadena más importante".[206]

---

[201] *Los Gordos podcast*, entrevista a Óscar Ortiz, 14 de abril del 2020.
[202] *La Nación,* "Mister Rasta", 4 de diciembre de 1999, 33 Viva.
[203] *La Nación,* "Atados a la tevé", 15 de marzo del 2000, 13 Viva.
[204] *La Nación,* "Música sin descanso", 24 de agosto del 2000, 12 Viva.
[205] *La Nación,* "Porque no solo los videos cuentan", 10 de febrero del 2001, 14 Viva.
[206] *Los Gordos podcast*, entrevista a Antonio Bertarioni, 23 de abril del 2021.

Oxigeno era un proyecto de clase que cerró las vías a la difusión del *reggae*, en favor del *pop*, el *rock* y el *rock alternativo*. Así, la radio de *La Nación* impulsó un efecto dominó. Según el Tigre Tony: "creo que muchas emisoras tuvieron miedo y muchas dejaron de sonar el *reggae* […] las demás emisoras tuvieron miedo porque sintieron mucha presión".[207] En enero del año 2001, *Chino* Artavia, en un reportaje publicado en *La Nación,* afirma: "la música negra, y en especial el reggae, es vista como peligrosa, vulgar y propia de la clase baja".[208]

Adicionalmente, y en orquestación con la propuesta de Oxigeno, se difundió entre las radioemisoras un estudio de mercado del Grupo Latino de Radiodifusión que indica que el *reggae* ya no era popular. En consecuencia, las radios sacaron al *reggae* de programación, a excepción de Vox FM, cuyo programador era Steve Víquez.[209] 103 FM cortó a la mitad la duración de Summer reggae; Rodrigo Rodríguez, locutor de esa radio, indicó que "hace seis meses empezó el cambio en la programación, pues estudios de mercado demostraron que el reggae ya no era el rey".[210] De manera explícita, Luis Diego Angulo, programador de Radioactiva, determina lo siguiente: "eliminamos todo el reggae de la radio porque el público lo ve vulgar a causa de los cantantes panameños".[211] ¿El público o la elite cultural del país? Los datos evidencian lo segundo.

Las afirmaciones anteriores constatan que en concordancia con la inauguración de Oxigeno, el *reggae* fue censurado a causa de un interés de clase de limitar las expresiones musicales populares, las cuales son vistas como vulgares; además, la censura del *reggae* tuvo un marcado carácter racial discriminatorio. Esta orquestación de censura radial fue percibida por la escena; *Tapón* acusó: "el *reggae* no está muerto, lo quieren matar".[212] Con todo, la escena siguió viva, pero la apropiación cultural dominante murió.

---

[207] *Los Gordos podcast*, entrevista a Antonio Bertarioni, 23 de abril del 2021.
[208] *La Nación,* "Vivito y golpeado", 13 de enero del 2001, 12 Viva.
[209] *La Nación,* "Vivito y golpeado", 13 de enero del 2001, 12 Viva.
[210] *La Nación,* "Vivito y golpeado", 13 de enero del 2001, 12 Viva.
[211] *La Nación,* "Vivito y golpeado", 13 de enero del 2001, 12 Viva.
[212] *La Nación,* "Vivito y golpeado", 13 de enero del 2001, 12 Viva.

II. *Hit me with music*: reconfiguración del sonido del reggae (2003-2010)

La primera parte de este capítulo demostró que la escena translocal del *reggae*, al consolidarse, fue dirigida hacia el proceso cultural dominante del país. No obstante, durante los primeros años del nuevo milenio la escena entró en un bache. El segmento comercial de la escena fue expulsado de los medios y la grabación de discos fue cercenada, lo que condujo a la desaparición de la productora Producciones Radicales Costarricenses. El resultado fue el retorno de la escena al proceso cultural emergente, lo que generó el surgimiento de nuevas sensibilidades y prácticas musicales dentro de la escena.

II.I El sendero de la legitimidad cultural del *reggae* en la radio

Se expuso al final de la primera parte que el *reggae* fue retirado de las frecuencias. La elite cultural procuró evitar que este género vinculado con la cultura popular y la afrodescendencia "contaminara" a la juventud del nuevo milenio. El éxito de ese intento fue parcial, los eventos se mantuvieron, pero la presencia en la radio cesó, y, por ende, la presencia del género a nivel nacional se interrumpió.

En paralelo a este proceso, no como una causa directa, surgieron espacios que buscaban legitimar al género como una cultura musical genuina y revertir la estigmatización. La punta de lanza fue el *reggae roots*, en contraposición del hasta entonces imperante *dancehall*. Ambos ritmos, junto al *dub*, conforman el género *reggae*. Estos ritmos confluyen, conviven y se superponen. No obstante, el *roots* comporta una sensibilidad cultural diferente. Esta era la que se pretendía difundir.

El 11 de febrero del año 2001 salió al aire Rootstock, conducido y producido por Gabriel, "Gabo", Dávila y John Akent*, Johnnyman*, ambos músicos de la banda *Mekatelyu*. El programa de la emisora 911 tiene como fin "hablar, documentar y hacer sonar el reggae roots de mensaje positivo".[213] Esta introducción permite establecer diferencias en la enunciación del *reggae*. No solo porque se privilegia el *roots* y su mensaje positivo, contrario a lo vulgar, sino también porque se establece una relación con el movimiento rockero de los 60, ya que el título del programa es un intertexto con

[213] *La Nación*, "911: reggae de raíz", 11 de febrero del 2001, 19 Viva.

el mítico festival Woodstock. Así el *roots* hace un guiño al imaginario hippie y apela a un oyente que vincula la música con un modo de vida alternativo.

El programa, además de sonar música, tenía el objetivo de documentar la cultura musical mediante el habla, la oralidad. Dávila menciona que "no vamos a hablar solo de artistas; lo que queremos es que la gente sepa sobre el *roots*; así que contaremos algo de historia de la música, pero también de la cultura rasta y de los países relacionados con esta música como Jamaica, por ejemplo".[214] Y no quedaba ahí: "es que la idea es mostrar a la gente que el *roots* también está en Latinoamérica".[215] En consecuencia, Rootstock sonaba músicos conocidos como *Bob Marley* y otros menos famosos como *Mutabaruka*, *Israel Vibrations* y la banda chilena *Gondwana.* Incluso, el programa proponía entrevistar a invitados: músicos, cantantes y practicantes del rastafarismo.[216] En síntesis, la propuesta de Gabo y *Johnnyman* era difundir el *reggae* desde una perspectiva cultural y un modo de vida alternativo: caribeño, pero pertinente a Latinoamérica. El programa estuvo al aire hasta el 2004.[217]

En una línea similar, Teo Symes desarrolló el programa radial Reggae shop. La iniciativa de Symes inició en el 2002 y se transmitió por 103 FM; en el año 2003, fue uno de los programas de mayor audiencia de la emisora.[218] Anteriormente, Symes tenía un programa de soca en Radioactiva, es decir, poseía experiencia en radio. Desde esa experiencia, tomó una perspectiva crítica sobre Summer reggae. "Yo dije un día ¡Nombres! Estamos cometiendo un error, más yo como afrodescendiente que tenía conocimiento, y también había proporcionado a través de las conexiones que tenía con gente de Jamaica, con Barbados, que habíamos viajado mucho, *Marfil* viajó mucho por el Caribe, entonces tenía ese afluente, *Marfil* tocó en el primer Sunsplash" [219], mencionó Teo.

El punto de inflexión se dio cuando Dj Juan, quien dirigía el programa luego de la salida de *Chino* y el *Tigre*, invitó a Symes a participar. A partir de ahí, Teo estructuró el programa; en el año 2006, Symes señaló a *La Nación*: "hace cuatro años me di a la

---

[214] *La Nación*, "911: reggae de raíz", 11 de febrero del 2001, 19 Viva.
[215] *La Nación*, "911: reggae de raíz", 11 de febrero del 2001, 19 Viva.
[216] *La Nación*, "911: reggae de raíz", 11 de febrero del 2001, 19 Viva.
[217] Entrevista a Gabriel Dávila, 6 de febrero del 2019.
[218] *La Nación*, "El *Reggae Shop* vuelve a casa, 103", 11 de marzo del 2006, 5 Viva.
[219] Entrevista a Teodoro Symes, 26 de febrero del 2019.

tarea de entregar un programa que rescata una manifestación artística de nuestros antepasados afro antillanos […] cada programa es una oportunidad para aprender más de la cultura y filosofía rastafari; ese es el valor agregado del espacio".[220]

Syme parte de una misión pedagógica que incluye divulgar el rastafarismo:

> Entonces tengo que conocer la génesis, qué era el *nyabinghi*, y qué era el *grounation*, y toda la lengua que está alrededor […] los salmos, y todo eso dentro del tabernáculo; toda esa ciencia basada en lo que es el *roots* como esencia del rasta. Los ríos de Babylon, Rivers of Babylon es un salmo que sale de la esencia rasta y se cantó por *Boney M* y toda la gente, y la gente tiene que entender eso, que hay un ligamen, verdad.[221]

Después de la idea inicial, Syme señala: "'mae, es que hay más *reggae* en el mundo'; entonces empecé a meter".[222] En consecuencia, en el año 2010, cuando Reggae Shop ingresa a su última emisora, Beatz 106, antes de finalizar la programación a inicios de la década siguiente, se menciona: "Reggae Shop se ha caracterizado durante este tiempo por programar música de estilo afroantillana, reggae roots o socca, con el fin de difundir la cultura afrodescendiente y latinoamericana en Costa Rica". Incluso, "programan las canciones del talento tico".[223] Además, el programa influyó en la nueva generación de dj´s, entre ellos *Herbalist Selecta*, quien participó en el programa, que adoptaron la visión de Teo: divulgar la música y documentar al oyente.

En concordancia, la música de las bandas de *roots* costarricenses tuvieron su espacio en el programa de 911 FM Rootstico. Este programa fue producido por Sergio Camacho y Mario Silesky, dos músicos, amigos del barrio Rosas de Tibas que compartieron tarimas con las bandas *Peace Defenders* y *Native Culture*. Además de programar el repertorio de las bandas mencionadas, también sonaron las que estaban consolidándose a mediados de la primera década del nuevo milenio: *Bamaselo, Trinity Roots Band, Salomón y Un rojo*, incluso calipso de Walter Ferguson.[224]

---

[220] *La Nación*, "El *Reggae Shop* vuelve a casa, 103", 11 de marzo del 2006, 5 Viva.
[221] Entrevista a Teodoro Symes, 26 de febrero del 2019.
[222] Entrevista a Teodoro Symes, 26 de febrero del 2019.
[223] *La Nación*, "*Reggae Shop* cambia de casa en el dial", 15 de agosto del 2010, 22 Viva.
[224] *La Nación,* "El *roots* está de fiesta: *Vibes* celebra", 25 de setiembre del 2005, 8 Viva.

Las tres propuestas radiales reseñadas evidencian que, al caducar el segmento comercial del *reggae*, la escena enfrenta un cambio. Ahora el énfasis es el *roots*, en otras palabras, la raíz. La legitimización de la escena, que ahora regresó al carácter emergente, se realizó mediante un discurso de tradición. La apelación a la tradición, como lo señala Raymond Williams, es selectiva: se toma lo que se considera pertinente al proceso cultural. En este caso, se retoma la enunciación cultural rasta y el carácter afrodescendiente de la música.

Lo relevante es que ese discurso tradicional se afirma pertinente a la realidad latinoamericana. En un contexto, como se expuso en el primer capítulo, de expansión de la cultura afrodescendiente mediante el multiculturalismo hacia el Valle Central, la escena translocal del *reggae* se apropia de la visión afrocéntrica rastafari y enuncia que es pertinente a la realidad costarricense y latinoamericana. Queda por subrayar que esta nueva enunciación emergente se acompañó de prácticas musicales, como se explica a continuación.

II.II Back to the roots: las bandas de *reggae* (1998-2003)

Las prácticas musicales a finales del siglo XX marcaban las identidades juveniles y las delimitaban. En la primera parte de este capítulo se mencionó la rivalidad entre los jóvenes que escuchaban *ska*[225] y lo raggas. No obstante, el *reggae roots* vino a posicionarse en un punto intermedio entre ambas facciones. Erwin Martén Valverde, *Selecta Herbalist*, quien creció en desamparados, señala que "en esa época estaba, se recuerda, que estaba como dividido entre los skatos y los raggas. Yo estaba como en esa línea ahí entre los dos porque me gusta el ragga y también me gusta el *ska*; y andaba ahí con la gente, con los que patinaban y también con los raggas".[226]

[225] Un acercamiento a la crítica social del *ska* se encuentra en: Sergio Isaac Hernández Parra. "El baile de la loquera: lo carnavalesco en la práctica músico-bailable *mosh* y *slam* de las juventudes urbanas durante la década de 1990 en Costa Rica, el caso del ska", *Cuadernos InterC.A.mbio sobre Centroamérica y el Caribe. 19*, No. 2 (2022). DOI: https://doi.org/10.15517/c.a..v19i2.50498

[226] *Podcast Whapin, la historia*, entrevista a Erwin Marten, 26 de abril del 2021.

La crispación musical e identitaria, que no carece de matices discriminatorios, de igual forma, es reseñada por Gabo de *Mekatelyu*, quien menciona el carácter intermedio del *reggae roots*:

> Eran los roqueros o los chatas. Y estaban peleados; la gente del *rock* no quería a los negros, y al revés. Pero nosotros fuimos como el intermedio: cuando vieron a un negro cantando en un concierto de *ska*, todo el mundo ¡uy, qué pasó! ¿*Reggae* en un concierto de *punk*? Así que nosotros empezamos a tocar con los grupos de *punk*, con toda la gente de Hatillo que eran los más punketos, grupos de *hardcore*, con *Tetra*, con *Seka*, con toda la punkada, y usted veía a toda la gente con mohawks bailando *reggae*. *Mekatelyu* fue uno de los grupos que hizo que el *punk* aceptara el *reggae* y el *metal* aceptara el *reggae* en Costa Rica.[227]

Como lo afirmó Gabo, *Mekatelyu* fue una banda que surgió de la escena *underground* del Valle Central, principalmente de *ska* y *punk*[228]. El *underground* se define por su relación lejana con el mercado o la industria musical. Joan Cerdas de la agrupación de *ska 13 millas de libertad* declara, en febrero del 2001: "no somos comerciales, no comulgamos con modificar lo que decimos solo por vender. Somos sinceros en nuestros temas y en cómo nos vemos y nos expresamos. La escena es un punto de libertad, es ser uno mismo".[229]

Asimismo, un punto relevante de la escena *underground* es su relación con las disqueras. Se observó que un punto medular del acercamiento del *reggae* y el proceso cultural dominante fue el vínculo con la industria musical. En este caso, ese vínculo se niega y se evita. Joan Cerdas determina que "generalmente grabamos en estudios caseros porque es más barato, no hay mucho dinero en la escena".[230]

Esa situación se explica desde una posición cultural, es decir, se evita expresamente el contacto con las disqueras, puesto que, tal y como lo menciona Alex Orozco, las condiciones para grabar en el país a inicios del nuevo milenio mejoraron

---

[227] Entrevista a Gabriel Dávila, 6 de febrero del 2019.
[228] Estos géneros denominados subterráneos han elaborado estrategias de autogestión, ver: Jessica Álvarez y Fernando Obando. Juventud y chivos de Ska: una forma de gestión cultural alternativa. (Tesis de Licenciatura en Antropología, Universidad de Costa Rica, 2015).
[229] *La Nación*, "Algo suena debajo del asfalto", 9 de febrero del 2001, Portada Viva y 5 Viva.
[230] *La Nación*, "Algo suena debajo del asfalto", 9 de febrero del 2001, Portada Viva y 5 Viva.

considerablemente con la tecnología del disco compacto, la reproducción por el quemado y la masterización digital: "está dando muy buenos resultados, y las ventajas es que ya no necesitamos tomar un avión y estar viajando a otros países para hacer un producto de calidad".[231]

Por su parte, Gabo, en esa misma ocasión, febrero del 2001, denota: "de alguna forma hay mucho de rebeldía en el *underground*. La música nos permite decir que hay cosas que queremos cambiar como la relación con los padres, con la sociedad, con la policía, el colegio… Es una forma de hablar en la que también hay mensajes de amor".[232] El *reggae roots*, de esa forma, se posiciona entre la rebeldía y el amor.[233] De una forma similar, *Herbalist* considera al *reggae roots*: "yo sentía que era la misma protesta que andaba buscando, talvez, pero tenía como un Dios, un Dios, no habían (sic) drogas, solamente la ganja; era una mejor vida y eso fue lo que me enganchó".[234]

Las citas anteriores evidencian que el *roots* surgió mediante el contacto musical de la escena *underground* y en la búsqueda por una práctica cultural y una enunciación alternativa. Este último aspecto lo expone Ronny Flores, tecladista que colabora con diversas bandas y que a inicios del siglo XXI tocó en *Native Culture*:

> Fue como la música que me cambió un montón la forma de ver las cosas. Yo antes escuchaba *hip-hop,* y yo nunca he sido así como de hablar inglés así perfecto, y en ese tiempo empecé a entender las letras de *hip-hop* y me di cuenta de que hablaban cosas muy diferentes a la realidad que se vive aquí en Costa Rica, verdad, otra cosa completamente. Y en ese tiempo conocí, empecé a escuchar *reggae*. Yo había escuchado *Bob Marley*, obviamente, *Peter Tosh* y esas cosas, pero no me había nunca como ceñido a escucharlo de verdad […] y entendí que el mensaje era diferente, que era como una misión que estaba sintiendo, digamos, y en la que podía empezar a trabajar.[235]

---

[231] *La Nación,* "Tierra fértil para grabar", 8 de febrero del 2002, Portada Viva y 6 Viva.
[232] *La Nación*, "Algo suena debajo del asfalto", 9 de febrero del 2001, Portada Viva y 5 Viva.
[233] Para un análisis de la noción de amor del roots revisar: Sergio Isaac Hernández Parra. "Reggae es amor: las convenciones de 'amor' y 'Babilonia' en la escena reggae de la translocalidad costarricense del Valle Central-Limón". *Revista Transcultural de música, 24,* (2020).
[234] *Podcast Whapin, la historia*, entrevista a Erwin Marten, 26 de abril del 2021.
[235] Entrevista a Ronny Flores, 11 de febrero del 2019.

Para los músicos y participantes de la escena del *reggae*, el *roots* no es simplemente una práctica musical, sino que contiene y se concibe como una visión cultural alternativa. La enunciación inicial del *roots* establece que la escucha atenta y el conocimiento musical es un medio de transformación, redención (de mejor vida, tal y como señaló *Herbalist*) y de proyección hacia el futuro, como señala Ronny: un espacio cultural donde se puede trabajar. Lo que implica diferenciar las prácticas del *roots* con el *ska-punk underground.*

La música *roots*, después de esta enunciación inicial, despliega un discurso de viaje. Las prácticas musicales son una traslación: del *rock* hacia el *reggae*; tránsito que se vivió como un crecimiento musical. Gabo Dávila se dirigió hacia el *reggae*, pero el recorrido incluye el *punk, el metal* y el último eslabón fue la *nova trova*: "después de ahí me metí a la trova. Hice un grupo que se llamaba *Nostalgia*, que era más como *nova trova mística*, era una nota como *balada rock* con *nova trova,* y ya las últimas canciones, ya eran más *reggae*, más *reggae*, eran un poquito más de *roots*".[236]

Una experiencia similar es expuesta por Esteban González, *Chato Gon*, profesor de filosofía y trompetista de *Frecuencia Libre*, agrupación que estuvo activa durante los primeros años del nuevo milenio:

> Eso es gracioso porque obviamente uno se ve muy influenciado por lo que uno puede conocer. Yo era un adolescente de 15 años en el 97 […] empecé a bajar un poco la nota del *hardcore*, verdad, del *metal*, del *nu-metal* al *ska*, verdad, al *ska* un poco más rápido, al *ska punk*, y luego me empecé a decantar ya más por el *reggae.*[237]

Desde ese transitar musical, el *roots* fue el último escalón del *ska*. En ese sentido, el contacto con las bandas de *ska* fue lo que facilitó la formación de *Mekatelyu*, en palabras de Gabo:

> Bueno, yo andaba mucho con la gente de *ska*, yo siempre he sido amigo de *El Guato* y *Garbanzos* y *Modska* y *Calle Dolores*. Y yo le dije a la gente de *Garbanzos*, estábamos tomando unos traguitos, ahí, en La Flota [barrio La California, bar referente de la escena del *ska*], y le dije al

[236] Entrevista a Gabriel Dávila, 6 de febrero del 2019.
[237] Entrevista a Esteban González, 22 de noviembre del 2019.

> baterista de *Garbanzos:* ¿usted no conoce un cantante negro, que cante bien, que cante en patois y cante en mekatelyu?[238]

La idea de incluir un cantante afrodescendiente en la agrupación era el último paso para diferenciar a la agrupación de la escena *underground*; además, obedecía, nuevamente, a la búsqueda de legitimidad cultural y a la enunciación afrodescendiente de la banda, que incluía el uso de la lengua afrolimonense, que fue el escalón necesario para la formación de un sonido *reggae*. "Y yo dije, no, aquí es buscando un blackman que cante, un mae que se la juegue en tarima, que clashée y todo. Y ahí fue donde conocí a Johny, a *Johnnyman*. Eso fue en el año 98",[239] afirmó Gabo.

El tránsito del *ska* al *roots*, también, obedece al conocimiento que se adquiere de la música, en concordancia con la intensión pedagógica de Teo Symes, un tránsito hacia la raíz, los fundamentos y la tradición del *reggae*. *Herbalist* atestigua: "gracias al *ska* puedo decir que conocí a *Los Pericos*, la banda *Los Pericos* y me di cuenta que (sic) realmente en el fondo ellos eran *reggae*, más que *ska* era *reggae*. Y ahí me empezó a gustar más el *reggae* y ya me empezó a enrrastar un poco más, llegó después *Lumumba*. Y también en esa época, digamos, ya, conseguí de nuevo el casete de Legend de *Bob Marley* y ahí fue donde todo cambió".[240]

La cita anterior se relaciona con lo mencionado por Ronny Flores, el *roots* surge de la escucha atenta y culturalmente informada de Bob Marley y las bandas de *reggae*. Escucha que implica sumergirse en la escena. Lo anterior es corroborado por *Chato*:

> Mis amigos, no sé, simplemente, también, cosas del destino, mis amigos del barrio [San Luis de Heredia], todos empezaron como a escuchar más *roots*, más *reggae* […] mis amigos fueron haciendo una galeta, por decirlo así, de música y conocimos a *Steel Pulse*, a *Israel Vibration* y conocimos a *Aswad*, y, entonces, ya después estábamos muy metidos todos los amigos del barrio en la escena del *reggae.*[241]

---

[238] Entrevista a Gabriel Dávila, 6 de febrero del 2019.
[239] Entrevista a Gabriel Dávila, 6 de febrero del 2019.
[240] *Podcast Whapin, la historia*, entrevista a Erwin Marten, 26 de abril del 2021.
[241] Entrevista a Esteban González, 22 de noviembre del 2019.

Para la banda *Mekatelyu*, el conocimiento del *reggae* implicó viajar a Jamaica, en octubre del 2000. "Participamos hasta en un funeral, en realidad ellos (los jamaiquinos) no lloran la muerte sino que la celebran. Su forma de ver la vida y al ser humano es diferente",[242] observó *Johnnyman*. Mauricio Ariza (percusionista), *Johnnyman* y Gabo viajaron junto con *Mr. Rasta* y procuraron integrar esa experiencia en la producción musical, no solo a nivel de sonido, puesto que se apreció la vivencia del *sound system*, sino también, cultural: "vivir hasta el fondo la cultura rasta le ha mostrado a estos ticos dónde está el *roots* (la raíz)".[243] Para Gabo, el viaje fue una revelación cultural y musical:

> Ahí fue donde nos abrió los ojos, no sabíamos que era un *pull up*, ahí aprendimos qué era un *pull up*, cuando aquí hacer un *pull up* era decir se equivocó, ese grupo se equivocó y tuvo que volver a empezar porque no se la sabía. Ya uno se dio cuenta, ¡uy mirá! Y qué era un *rewind*, cuando la gente devolvía la canción; ahí fue donde uno entendió. Y compartir ahí en Kingston y en Negril; fue cuando nos abrió los ojos a la vida, ver ya cómo es el *reggae*.[244]

El conocimiento musical y de la tradición del género se evidencia, incluso, en reconocer la raíz jamaicana del *ska*, es decir, la apropiación selectiva de la tradición del *ska* como origen del *roots*. Juan Carlos Navarrete, *Nava sax*, saxofonista de *Frecuencia Libre,* menciona que el inicio de la agrupación "era más *ska*, mae, y también mucho experimental, mae, porque no era el *ska punk,* que fue los primeros *ska* que se escucharon aquí, mae. Creo que después de eso se empezó a escuchar el *ska* jamaiquino ¡que era el *ska*, gwebon! Verdad".[245]

La búsqueda de esa raíz se expresa en la agrupación *Los Skankers*. De acuerdo con un reportaje de *La Nación* publicado en diciembre del 2001, *Los Skankers* "tienen un año de estar excavando en las raíces del ska, ese pegajoso ritmo que tiene sus orígenes en Jamaica".[246] Este proceso lo afirma Andrés Cervilla, *Bodoque*, trombonista de la banda: "yo empecé oyendo ska fusionado del que se hace aquí y me fui

---

[242] *La Nación*, "Pura Raíz", 10 de diciembre del 2000, 20 Viva.
[243] *La Nación*, "Pura Raíz", 10 de diciembre del 2000, 20 Viva.
[244] Entrevista a Gabriel Dávila, 6 de febrero del 2019.
[245] Entrevista a Juan Carlos Navarrete, 28 de octubre del 2019.
[246] *La Nación*, "Puristas del ska", 22 de diciembre del 2001, 16 Viva.

interesando por conseguir más y más música. Al final fue como escarbar para buscar la raíz".[247] Cabe resaltar que esta agrupación cuenta con dos mujeres en su alineación: Karla Saborío y Deiny Brenes, ambas en el saxofón tenor.

Por su parte, Andrés Cervilla forma parte del proceso que *Chato* expone sobre el desarrollo musical de las bandas. La profesionalización o la madurez musical de las primeras bandas provino de los músicos de viento (trompeta, trombón y saxofón), predominantemente:

> La primera oleada fue como la más […] limitada técnicamente […] los músicos de esa escena no habían madurado tanto musicalmente. Eran más chamaquillos que les cuadraba el *reggae*, de barrio […] Los músicos de vientos que venían ya de formación de Sinfónica creo que fueron los que le dieron como ese adelanto musical a las bandas porque usualmente los bajistas y los guitarristas son como más de barrio, son más callejeros, verdad. No se ocupa tampoco ser un virtuoso para hacer *ska* o *reggae*, tocando guitarra, tocar guitarra o bajo, pero para tocar vientos, ya frases complejas sí se ocupa ser un poco mejor, musicalmente hablando.[248]

Gabriel Dávila señala que la sección de vientos se adhirió a *Mekatelyu* luego del concierto de *The Wailers* (16 de marzo del 2000), la célebre banda de *Bob Marley*, en donde ellos fueron teloneros. Incluir a estos otros músicos conllevó a robustecer el sonido y la presencia escénica del grupo, lo que abrió nuevos horizontes musicales y facilitó colaborar en diversos escenarios.

> Llegaron *Los Wailers* a tocar aquí, y nosotros, diay, éramos 4 personas, entonces, ¿cómo vamos a tocar con 4 personas? Y *Los Wailers* vienen con toda la bandota, las negritas cantando, las *I-Threes*, y todo. Nosotros, diay, tenemos que salir grandes. Así que para ese concierto metimos vientos, metimos teclado y metimos percusión. Pero solo para ese concierto. Resulta que, al ensayo siguiente, después de ese concierto, como nos fue tan bien, llegaron todos y ya no había cómo quitarlos […]

[247] *La Nación*, "Puristas del ska", 22 de diciembre del 2001, 16 Viva.
[248] Entrevista a Esteban González, 22 de noviembre del 2019.

empezamos a tocar con *Garbanzos* y con todo el mundo porque era con vientos.[249]

Se inserta en este momento un paréntesis para contextualizar el concierto de *The Wailers* y su recepción. El concierto se realizó el 16 de marzo del 2000, en el Planet Mall. Según el crítico de música Alberto Zúñiga, fue "la lluvia en el desierto": "una experiencia auténtica con el reggae".[250] Lo que, según el crítico, se contrapone al *rap* mediocre y de poca estatura musical que se escucha en Limón.[251] Seguramente Zúñiga se refiere al *dancehall* que venía creciendo de la mano de PRC, lo que evidencia que el *roots* tiene una mayor aceptación por parte de un sector de la cultura, que se expresa en *La Nación* y que estigmatiza al *dancehall* como vulgar y de clase baja. Por su parte, *Mekatelyu* se mostró autentico, pero su sonido, en términos técnicos y no de interpretación, necesita ayuda.[252]

El discurso de Zúñiga remite a la expuesto por Manuel Rojas sobre la crítica musical costarricense. La crítica aboga por el repertorio clásico, de ahí que establece una distinción entre músicas superiores e inferiores. La música superior, clásica, se vincula con los imaginarios hegemónicos, desde la blanquitud; así, se relega a lo vulgar las demás prácticas musicales populares.[253] En consecuencia, Zúñiga, al emular una práctica discursiva hegemónica distingue entre lo superior y lo inferior: el *roots* sobre el *dancehall*. Al contraponer los dos ritmos, el discurso cultural hegemónico discrimina al *dancehall* y blanquea al *roots.* Podría semblar paradójico, ya que el *roots* contiene una temática claramente afrocéntrica; no obstante, al legitimarla le resta capacidad de denuncia y resistencia cultural.

Aparte de esta breve digresión, el papel de los vientos en el crecimiento de las prácticas musical del *roots* se ejemplifica con Andrés Cervilla. Cervilla se inició con *Los Skankers*, a los 16 años. Con todo, su formación musical proviene del programa juvenil de la Orquesta Sinfónica, es decir, una de las principales instituciones musicales del país. En ese entonces, Cervilla se manifiesta disgustado por la falta de interés musical de ciertos sectores de la escena *underground*: "la fama no siempre viene con la

---

[249] Entrevista a Gabriel Dávila, 6 de febrero del 2019.
[250] *La Nación*, "Esencias rastas", 19 de marzo del 2000, 32 Viva.
[251] *La Nación*, "Esencias rastas", 19 de marzo del 2000, 32 Viva.
[252] *La Nación*, "Esencias rastas", 19 de marzo del 2000, 32 Viva.
[253] Rojas González. "*¿Para qué carretas sin marimbas?",* 193.

calidad, pues hay grupos muy populares que no se preocupan por pulirse en lo musical".[254]

Por lo tanto, él se esfuerza por introducir un mayor profesionalismo en las prácticas musicales. Así, en el año 2004, se formó *Northern*, una banda que reunió, junto a Cervilla, a integrantes de *Mod Ska*, *Skankers*, *Mekatelyu*, la *Big Band*, *Cantoamérica*, y conjugó ritmos de *ska, roots* y *jazz*. En honor a la locomotora del ferrocarril al Atlántico, *Northern,* en palabras de Cervilla, es "una banda que fusionamos elementos afrocaribeños" y "un tributo a la cultura afrocaribeña". [255] Por ende, "se dio a la tarea de recolectar temas y, dado que la amplia mayoría cuenta con formación musical, empezar a tocar no fue complicado".[256] En otras palabras, la agrupación cuenta con un mayor profesionalismo musical.

El estreno de la banda fue un tributo a *Bob Marley*, para celebrar el cumpleaños del músico (6 de febrero de 1945). Con motivo de ese concierto, el crítico de música Alberto Zúñiga señaló que "Northern es el resultado lógico de una de nuestras experiencias musicales más ricas y constantes que han surgido en la última década, y me refiero a la música *ska* y al *roots*"; una calidad musical que redime, a su parecer, "la palabra *reggae* [que] ha sido mancillada y ultrajada por una cantidad de porquería musical proveniente de Panamá […] en ese sentido las giras del grupo al interior del país van a contribuir a limpiar los oídos de esas obscenidades musicales".[257]

Nuevamente se demuestra que una parte de la elite cultural contrapone el *roots* al *dancehall;* el primero es de calidad y profesional; el segundo, una porquería obscena y ajena a la cultura costarricense. Asimismo, la difusión del "buen" *roots* sirve para inmunizar los oídos del "mal" *reggae*. Es decir, el *roots* se emplea como un cordón sanitario en contra de la vulgarización musical: se enuncia un discurso de blanquitud en contra de las prácticas musicales populares, en este caso de raigambre afrodescendiente.

Northern permitió que Cervilla entablara amistad musical con la célebre banda de *roots* argentina *Nonpalidece*. Su cantante Néstor Ramljalk acompañó, durante febrero del 2004, a la agrupación por su gira por San Ramón (Alajuela), Guanacaste y

---

[254] *La Nación,* "Mitad clásica, mitad calle", 22 de febrero del 2002, 6 Viva.
[255] *La Nación,* "Con los días contados", 26 de febrero del 2004, 4-5 Tiempo Libre.
[256] *La Nación,* "Ver al Northern", 5 de febrero del 2004, 11 Viva.
[257] *La Nación,* "Con buen norte", 9 de febrero del 2004, 18 Viva.

Puerto Viejo.[258] En consecuencia, Cervilla, posteriormente, acompañó a la agrupación argentina en diversas giras que el grupo realizó en el país y fue invitado a grabar con la banda en Argentina en el 2009. El coordinador musical de la agrupación señaló que "cuando él se integró allá (en Costa Rica) a los conciertos vimos la química. Nonpalidece no estaba tocando ahora con un trombón, así que se nos ocurrió que nada era mejor decirle a Andrés que viniera a participar".[259]

Por otro lado, el contacto con músicos profesionales favoreció a la contraparte: los músicos callejeros, los autodidactas. Para ellos, el crecimiento musical provino de la sociabilidad, un aspecto medular en el desarrollo del *reggae* como práctica musical emergente. Así, la calle refiere a la sociabilidad. "Lo mío fue la calle. Yo no me metí a academia. Yo no sé leer partituras; usted me pone una partitura y yo juego gato, verdad. Pero sí mucho de oído. La calle, la calle es la que me ha enseñado",[260] comenta Gabo.

En otras palabras, el roce con otros músicos y la formación de bandas es lo que impulsa la práctica y el conocimiento musical. Esteban González, *Chato Gon*, quien se desarrolló como compositor, afirma: "la razón por lo cual ocurrió fue porque, obviamente, tenía una banda […] creo que, intuitivamente, fui traveseando, como decimos en Costa Rica, los instrumentos ahí, de los bateristas, verdad, del tecladista, del bajista, y fui comprendiendo cuál era la relación entre los instrumentos a la hora de componer […] ¿por qué esos instrumentos y por qué dentro del *reggae* son tan importantes? Creo que fue una cuestión azarosa; pero hoy en día está demostrado: el *reggae* es bajo, el *reggae* es batería, armonía, melodía. Y por ahí los instrumentos necesarios para eso, por dicha, los domino".[261]

Empero, el conocimiento de *Chato* no es simplemente de oído, puesto que tuvo una formación musical inicial, en particular en la Escuela de Música de Santo Domingo. Y, en 1999, durante su paso por un instituto de música que pertenecía a una iglesia cristiana conoció a Juan Carlos Navarrete, *Nava sax*. La formación musical de *Navas* (nombre contraído) se asemeja a la de *Chato*, si bien no tuvo una formación profesional, aunque tuvo una iniciación en la Escuela de Música de la Universidad Nacional,

---

[258] *La Nación,* "Con los días contados", 26 de febrero del 2004, 4-5 Tiempo Libre.
[259] *La Nación,* "Banda argentina habla lindo de Cervilla", 18 de marzo del 2009, 7 Viva.
[260] Entrevista a Gabriel Dávila, 6 de febrero del 2019.
[261] Entrevista a Esteban González, 22 de noviembre del 2019.

procuró instruirse y crecer personal y musicalmente; crecimiento que se nutrió de la sociabilidad: "cada vez que he dado un paso de esos se me abría un poco más la mente; y, bueno, ya ahí conocí a otros locos, mae, que andaban, que querían hacer otras cosas".[262]

La sociabilidad siempre fue un elemento importante en el crecimiento musical de *Navas*, incluso formó parte de las primeras cimarronas juveniles de Heredia, lo que significó el primer empuje hacia una trayectoria musical: "para 1991, que yo estaba en sexto [de la escuela], decidimos participar [con la cimarrona] en los carnavales de San José, en alusiones típicas, y daban premios, mae, y nos ganamos el premio […] con esa plata, pues, compramos instrumentos, mae, propios […] prácticamente, crecí, mae, empíricamente, musicalmente, en la calle".[263]

Esa misma vivencia de crear música en conjunto y con el fin de hacer música se experimentó en *Frecuencia Libre*: "era una pelota grande, mae, y era un ensayo, digamos, llegábamos a las 10 de la mañana y salíamos a las 5 de la tarde porque era ensayo, mejenga […] era una demencia […] era mucho de componer […] Yo creo que no se pensaba ni siquiera en plata, mae, sino que se pensaba en sonar, mae, verdad, porque éramos como quinientos, mae, en el grupo, éramos un montón, mae".[264]

El roce con músicos fomentó el crecimiento musical, no solo en los aspectos técnicos de los instrumentos, la virtuosidad o la composición, también implicó el saber realizar giras. Este aspecto, aunque atañe hacia finales de la década de los 2000, lo reseña, ilustrativamente, Gerardo Quirós, *Gera*, guitarrista de *Talawa*. La banda inició en el 2006, y en el 2008 participó en el concierto de la banda jamaicana *Skatalites* que se realizó en el Club Capone, Centro Comercial El Pueblo. Seguidamente fueron invitados a participar en la gira por México, junto a esa banda precursora del *ska* y *reggae* jamaicano.

> Nosotros ya sabíamos que *Skatalites*, por ejemplo, fue la banda que le enseñó mucho de música a *Bob Marley* y que fueron los que grabaron One cup of cofee y Simmer down, las dos primeras canciones que grabó *Marley* siendo adolescente; entonces, era como ¡mae! vamos a aprender

[262] Entrevista a Juan Carlos Navarrete, 28 de octubre del 2019.
[263] Entrevista a Juan Carlos Navarrete, 28 de octubre del 2019.
[264] Entrevista a Juan Carlos Navarrete, 28 de octubre del 2019.

> de los que le enseñaron al mae que nos tiene metidos en esto. Y, uf, aprendimos demasiado. Nosotros nos fuimos a México sin saber nada […] Somos autodidactas todos […] no sabíamos nada de *music business*, no sabíamos nada de cómo girar, no sabíamos nada de nada. Solo queríamos ir y absorber conocimiento; y justo fue con lo que nos vinimos porque nos tocó en los tres shows probar sonido justo antes que probara *Skatalites*; nos hospedaban en el mismo hotel, veíamos a las horas cómo se organizaban, cómo salían, qué hacían […] fue como una cátedra de cómo girar.[265]

El último elemento que caracteriza la práctica musical del *reggae roots* es su vínculo con lo que se denomina *reggae latino,* es decir, las bandas de *reggae* latinoamericanas que alimentaron la escena en ese periodo, y que, como menciona *La Nación,* en ocasión de una entrevista con la banda chilena *Gondwana*, en febrero del 2002: "entraron hace apenas unas semanas en las radios, no a patadas, pero sí con la fuerza del puntapié mayor".[266]

El 23 de febrero del 2002, se realizó el Primer Festival de Reggae Latinoamericano. El Anfiteatro de la Rivera de Belén fue el escenario que reunió a las principales bandas latinoamericanas de *reggae*: *Cultura Profética*, *Gondwana* y *Cafres*, de Puerto Rico, Chile y Argentina, respectivamente. Estas bandas se tildan latinoamericanas no por la influencia de ritmos latinoamericanos o la estructura ternaria, como se podría apreciar en el reggaetón, sino por la lengua común, pero, sobre todo, por su carácter transnacional; estas bandas realizan giras continentales a lo largo de Latinoamérica, a pesar de que en sus respectivas localidades sean un género minoritario. Guillermo Bonetto de *Los Cafres*, en ese momento, apuntó: "me atrevo a decir que, en la Argentina, las [bandas de] *roots* todavía se mantienen en la movida subterránea".[267]

En vísperas del festival, Willy Rodríguez de *Cultura Profética* mencionó que entre las bandas "nos ayudamos mutuamente. Así como nosotros los hemos traído, ellos nos han llevado a otras partes […] es una forma de comunicación entre latinoamericanos, es una historia común", y agrega Rodríguez: "no queremos ser

---

[265] Entrevista a Gerardo Quirós, 19 de marzo del 2019.
[266] *La Nación,* "Del sur al mundo", 5 de febrero del 2002, 8 Viva.
[267] *La Nación,* "Invasión mística", 21 de febrero del 2002, 4-5 Tiempo Libre.

famosos, queremos que se cree un movimiento con tanta fuerza como el que tuvo el *reggae* en los 70 y que las bandas crezcan y salgan a mostrar su música".[268] En esta cita queda claro el carácter móvil y en forma de red en que circulan estas bandas a nivel internacional.

El movimiento en cadena de este *reggae* latinoamericano se comprueba en la manera que Teodoro Symes, productor del festival, concibe su trabajo musical:

> Empiezo a generar también los diversos canales, dónde está sonando *reggae* también, Chile, Argentina, entonces empiezo a montar todo un esquema de *reggae* en español con buenos artistas […] *Gondwana* con Quique Neira, eso era impresionante oírlos, y oír a Quique Neira cantando en inglés y oyendo a la banda; *I-locks* [bajista de *Gondwana*] que es mi amigo, un leñazo. Digo: tienen que venir a Costa Rica. Hicimos el primer festival con Enrique Salgado […] trajimos a *Los Cafres*, trajimos a *Cultura Profética,* que fue otro leñazo, que lo empecé a programar […] después viene *Resistencia Suburbana*, después vino *Lumumba*, empezó a generarse, y empezaron ese montón de muchachos que hoy suenan.[269]

Las prácticas musicales del *roots* y el *reggae latinoamericano* robustecieron la escena del *reggae* translocal. Para el año 2004, el *reggae* congregó a 40 mil espectadores en un "megaconcierto", realizado en el Polideportivo Montserrat. El repertorio incluyó *roots* y *dancehall* de Costa Rica, Argentina y Jamaica. Organizado por Radio Vox, McDonald´s y Coca Cola, el evento demostró que el *reggae* es masivo; y la escena no muestra fisuras: el *dancehall* de *Radicales* y *Top a Top* (*Banton* y Toledo) junto con el *roots* de *Mekatelyu* abrieron el concierto a *Los Cafres*, *Inner Circle*, *Buju Banton* y *T.O.K*. Así, el 21 de febrero del 2004, *roots, dancehall* y *reggae latino* animó durante siete horas al "gentío que ondeaba banderas verde-amarillo-rojo (colores del rastafarismo), que llevaba gorros vistozos (sic), adornos corporales de los más artesanales, y muchos *dreads* en la cabeza".[270]

---

[268] *La Nación,* "Reggae de la Isla", 21 de febrero del 2002, 14 Viva.
[269] Entrevista a Teodoro Symes, 26 de febrero del 2019.
[270] *La Nación,* "El amo reggae", 22 de febrero del 2004, Portada Viva y 2 Viva.

II.III Nuevos imaginarios, nuevos espacios

La enunciación del *reggae* y sus prácticas musicales, en este periodo que comprende la primera década del nuevo milenio, se acompañó de un nuevo imaginario espacial. Mario Zúñiga, quien investigó, desde la antropología, la cartografía de las identidades juveniles al iniciar el nuevo milenio, señala que el *reggae roots* concibió el espacio de manera dicotómica: *Babylon*, la urbanidad opresora, sede del poder, y *Zion*, lo natural.[271] Empero, estos no son lugares físicos concretos, sino que se entienden como simbolizaciones de las relaciones sociales y de poder: una capitalista y, la otra, anticapitalista.

Ahora bien, el Caribe Sur fue adquiriendo un sentido particular por las prácticas musicales, dentro de la escena *reggae*. Se ha observado que las bandas, en su mayoría asentadas en el Valle Central, han buscado honrar la cultura afrocaribeña y la historia de la región Caribe; así las bandas se han nombrado *Mekatelyu*, *Northern* o, incluso, *Native Culture*. Inclusive, el primer disco de *Baby Rasta* se tituló Cahuita Town, y *Trinity Roots Band* hizo lo propio con el disco Cahuita Flavor (2002). Robert Triny, *Trinity*, guitarrista en la banda de *Baby Rasta*, en su propia agrupación *Trinity Roots Band* pretendió aprovechar "nuestras raíces negras y nuestra cultura caribeña, proveniente de Puerto Viejo, para crear una música que hable de la esencia del ser humano. Sin importar si somos blancos, negros o de cualquier otra etnia o religión, el *reggae* nos lleva a nuestro origen".[272]

Así, el espacio positivo, idealistamente, se relacionó con el Caribe Sur y con una visión étnica y rastafari, con tintes de un universalismo alternativo; *Chato Gon,* al ser entrevistado por Zúñiga a inicios del nuevo milenio, refiere: "el *reggae* es otra cosa, es antibabylon. Por eso el rasta vive solo, siembra sus varas, porque él no está en el juego".[273] Asimismo determina: "Sión es allá en Bribri, en Talamanca, ahí es Sión. De

---

[271] Mario Zúñiga Núñez. *Cartografía de otros mundos posibles: el rock y reggae costarricense según sus metáforas.* (Heredia, Costa Rica: Editorial de la Universidad Nacional, 2006), 151-170.
[272] *La Nación*, "Falleció Trinity, leyenda del 'reggae' tico", 2 de abril del 2018, https://www.nacion.com/viva/musica/fallecio-trinity-leyenda-del-reggae-tico/P5EKD64WUNHOVHDJRQGFPH4LII/story/
[273] Zúñiga Núñez. *Cartografía de otros mundos posibles,* 166.

hecho ellos dicen que son los guardianes de la tierra, mae, y en cierta forma son rastas […] tenemos que cuidar la tierra, la tierra es lo verdadero".[274]

El Caribe Sur, Talamanca, más allá del desarrollo turístico, se concibió como un espacio rastafari, un pequeño *Zion*. Sin embargo, la idealización de la representación espacial se entiende desde las prácticas musicales, antes que como una concretización material de un desarrollo social alternativo. Por consiguiente, la estructura de sentimiento que se apega a la visión rasta tuvo un auge en los primeros años del nuevo milenio. Roberto Dixon, dj de *Reggae Night Crew*, da cuenta de que la música congregaba a los rastas en Puerto Viejo: "si usted llegaba temprano al Bambú, verdad, escuchaba solo *roots and cultcha*, rastas, los rastas bajaban de la montaña y era *roots and cultcha*, punto […] era rasta puro, no había más nada".[275]

Bambú fue un bar que en ese periodo inauguró las *reggae night*, es decir, noches exclusivas de *reggae* en un bar, las cuales eran musicalizadas por Dj Acón. Eventos que se percibían como una vivencia rastafari y un sentimiento auténtico; de acuerdo con Acón:

> El bar estaba totalmente decorado rasta: banderas, camisas, rústico […] y *roots* toda la noche […] después de la una ya era *dancehall* […] era solo boboshanti, era *Sizzla*, *Capleton*, *Turbulence* […] como era Puerto Viejo y había mucha gente rasta en ese tiempo porque ya en Puerto Viejo no hay rastas […] Le cuento, Bambú llegó a un nivel, Puerto Viejo, que yo hacía un segmento de *Bob Marley*, donde las gringas se ponían, así, alrededor y el centro era lleno de rastas […] y dos o tres, cuatro rastas llorando, mae, del *feeling*, mae, lo sentían y yo, usted no ponía One Love, yo ponía real *Bob Marley*.[276]

En ese mismo tiempo, a finales del siglo XX e inicios del XXI, Mauricio Alvarado, *Jahricio*, quien vivía en Calle Blancos, San José, se traslada a Puerto Viejo e inicia su carrera musical, influenciado por la cultura rastafari y boboshanti:

---

[274] Ibid., 167.
[275] *Podcast Whapin, la historia*, entrevista a los integrantes de Reggae Night Crew, 1 de marzo del 2021.
[276] *Los Gordos podcast*, entrevista a Dj Acón, 21 de junio del 2019.

> Cuando cumplí 18 años [1998] me vine aquí a Puerto Viejo y conocí varios *brethren* [hermanos rastafaris] como *Rizas*, aka *Jahlingüa*, K*ike Daddy*, jah *bless his soul*, y compas como *Ras I-man*, *Buckie G*, *Jukie Jam*, *Angel Banton*. Entonces armaban unos *open jams* en donde es Mangos hoy en día, que antes se llamaba Sunset reggae bar, que es por allá por la parada de bus […] entonces, mae, todos los miércoles había una batería, un ampli, guitarras, instrumentos, *microphone*, and *everybody wants to reach and touch it*.[277]

La influencia del *reggae roots* con mensaje rasta boboshanti se explica por la fama de los músicos jamaicanos señalados: *Sizzla, Capleton* o *Turbulence*. Pero también, por la presencia de músicos que se instalaron en el país o que lo visitaron de forma recurrente a inicios del siglo XXI. *Jahricio* mencionó a *Angel Banton*, quien participó en *Radicales*; *Buckie G* llegó de Jamaica y se instaló en el país, en donde compartió un sentido de autonomía musical, en cuanto a producción.[278]

El cantante cubano-estadounidense *Johnny Dread* participó en mayo del 2001 en un concierto en contra de la explotación petrolera en el Caribe costarricense, organizado por *Mr. Rasta*;[279] en el 2002, participó en el Festival de Roots[280], y desde entonces hace giras recurrentes en el país, mediante las cuales divulga el mensaje rastafari. Según *Johnny Dread*: "el rasta es cristiano, no fuma, no toma alcohol, no come carne, no se rasura ni se corta el pelo. Se trata de una vida que busca estar en paz con la naturaleza y los semejantes".[281]

Con todo, quien tuvo una mayor influencia en la divulgación rasta boboshanti fue el cantante argentino Pablo Molina. "Apenas llegó, Molina se dirigió a Puerto Viejo en Limón y allí entró en contacto con el promotor y productor Oscar Ortiz *Mr. Rasta*, quien asumió su representación en el país".[282] Consecuentemente, Pablito se mudó junto con Óscar Ortiz, quien comentó: "nosotros teníamos como una comuna en Alajuelita […] nosotros vivíamos en un lugar que se llamaba el Codo del Diablo […] ese Pablito

---

[277] *Los Gordos podcast*, entrevista a Mauricio Alvarado, 23 de agosto del 2019.
[278] *La Nación,* "Buckie G: *reggae* de Jamaica con alma tica", 17 de marzo del 2007, 8 Viva.
[279] *La Nación,* "Un rasta de bandera verde", 3 de marzo del 2001, 16 Viva.
[280] *La Nación,* "Johnny Dread matiza Tiquicia con su *reggae*", 1 de febrero del 2007, 7 Viva.
[281] *La Nación,* "Un rasta de bandera verde", 3 de marzo del 2001, 16 Viva.
[282] *La Nación,* "Llegó para quedarse", 17 de marzo del 2002, 14 Viva.

Molina vivió ahí arriba".[283] Espacio en el que también convivía el, hoy fallecido, cantante de Puerto Viejo *Kike Daddy.*

Al llegar a Costa Rica, Pablito afirmó: "mi plan es dentro de algún tiempo formar una banda de *nyabinghi*, que es la música que se utiliza en los rituales rasta. *Nyabinghi* es una palabra de raíz nigeriana que hace referencia a la muerte de los opresores. En nuestros tiempos, el sistema colonialista y neoliberal es el opresor".[284]

La práctica de percusión *nyabinghi* se observa en el 2004 en el seno de una comunidad boboshanti, entendida como una estructura religiosa rastafari rígida y jerárquica.[285] Esta comunidad que se ubicó en Higuito de Desamparados fue integrada por 25 jóvenes, cuyas edades oscilaron entre los 17 y los 25 años: 17 hombres (reyes) y 8 mujeres (reinas). Estos rastas boboshantis se dedican a cultivar legumbres y vender artesanías y productos comestibles, principalmente en los alrededores San Pedro (cerca de la Universidad de Costa Rica), Guadalupe, Alajuela, Heredia y San José.

En cuanto a la transmisión religiosa de esta comunidad, el Honorable Sacerdote León menciona: "en Costa Rica nos dimos cuenta de Boboshanti hace unos tres años cuando vino un honorable profeta que vino de Jamaica y llegó al Caribe. Lo conocimos y fuimos conociendo de la orden. Nos basamos en la ley de Moisés. Es una orden de rectitud de salvación. La Biblia nos habla de rastafari."[286] La orden difunde y divulga sus creencias por el gran Caribe y los espacios de la Diáspora Africana. Así, el Caribe costarricense es, nuevamente, un punto de referencia para la visión rastafari, en este caso ortodoxa. Asimismo, no se debe descartar que la presencia y aceptación de una visión religiosa afrocéntrica no se vea influenciada por el auge del multiculturalismo y la celebración de la cultura afrodescendiente.

La comunidad fue controversial. En mayo del 2004 se realizaron diversas denuncias; los vecinos se encontraban molestos por la influencia que tiene sobre los

---

[283] *Los Gordos podcast*, entrevista a Óscar Ortiz, 14 de abril del 2020.
[284] *La Nación,* "Llegó para quedarse", 17 de marzo del 2002, 14 Viva.
[285] El movimiento rastafari, tanto en Jamaica como internacionalmente, es un movimiento heterogéneo y policéfalo; existen diversas iglesias y organizaciones: unas jerarquizadas y doctrinales; las otras carecen de normas, en donde predomina la heterodoxia. Las agrupaciones estructuradas se clasifican en dos categorías: eclesiásticas y estatales; las eclesiásticas se rigen por el culto; las estatales se fijan metas políticas y sociales. La agrupación boboshanti pertenece a la primera categoría. Ennis Barrington Edmonds. *Rastafari, form outcast to culture bearers*, (New York, Oxford University Press 2003), 70.
[286] *Al día*, "Secta en la mira policial", 12 de junio del 2004, 4-5.

colegiales de la zona de Desamparados, el consumo ritual de marihuana[287] y por el constante sonido del tambor. Un vecino de apellido Cabalceta menciona que "sus actividades o cultos duran cuatro horas y el ruido de los tambores molesta a muchos vecinos."[288] Es decir, la presencia de la percusión *nyabinghi*, que fue institucionalizada en la iglesia boboshanti por Prince Emmnuel Edwards en 1958. [289]

La orden boboshanti fue muy activa en este periodo e influyó en el pensamiento religioso y musical. Gerardo Quirós, Gera, guitarrista de la banda cartaginesa *Talawa*, menciona que en su adolescencia fue marcado por estos sujetos pertenecientes a la comuna.

> Pero ese mae también fue alguien que influyó mucho en mí porque yo tenía 16, 17 años; esos dos maes, ese que te digo, el *priest* y otro que era como su amigo, estudiaban en el TEC, entonces los maes pasaban, o sea, mi colegio les quedaba en la ruta. Entonces, ellos frente al cole, en la MUCAP, se paraban a vender artesanías, y yo carajillo metido en la plenitud de la fiebre, los veía afuera con *dreads* hasta en la barba y con esos meros turbantes y con túnicas, entonces, yo me volvía loco, yo no iba a clases, me pasaba todo el día hablando ahí con ellos. Me presentaron a Pablo Molina, que era un artista que siempre admiré […] con Pablito, ya más adelante, ya con la banda formada y todo, sí tocamos dos, tres shows.[290]

Además de los sacerdotes boboshantis, Pablito Molina y *Johnny Dread* fueron cantantes que influyeron en el pensamiento cultural y musical de Gera, principalmente la problemática colonial:

---

[287] Para entender el consumo de marihuana como algo sagrado, Gilbert Ulloa, explica que se está en presencia de una hierofanía, entendido como la convergencia de una dimensión espiritual en un objeto profano, como una manifestación de lo sagrado. No obstante, para que determinado símbolo sea hierofánico, se debe entender las condiciones culturales, tanto del tejido en el cuál adviene significante, como por la experiencia valorativa de un grupo cultural que lo significa como sagrado; de manera que la marihuana adquiere un carácter sagrado en tanto manifiesta un relación antitética con respecto al orden del mundo blanco (occidental) dominante. Gilbert, Ulloa Brenes. "Hipótesis sobre la subversión religiosa en el rastafarismo", *Revista Reflexiones, 86,* No. 1 (2007): 121.
[288] *Al día*, "Secta en la mira policial", 12 de junio del 2004, 4-5.
[289] Barrington Edmonds. *Rastafari, form outcast to culture bearers,* 76.
[290] Entrevista a Gerardo Quirós, 19 de marzo del 2019.

> Me empecé a juntar mucho con *Johnny Dread,* que empezó a venir mucho a Costa Rica […] y ese mae me decía, me explicaba […] y me empiezo a quitar un montón de cosas, como una cebolla, así, de la jupa, y empiezo a entender un montón de cosas […] entonces me explica cómo el europeo se trajo a los africanos de esclavos y cómo se aprovecharon de toda su cultura y se quisieron poner por encima de ellos […] si esto le pasó así a los africanos, a mí, que soy de esta región, diay a nosotros nos pasó lo mismo, a mí nunca me han contado de los mayas, de los Incas.[291]

Sin embargo, Gera menciona que, desde una perspectiva cultural, él no se afilió con boboshanti:

> En esa época se habían hecho famosillos también los movimientos boboshantis en Costa Rica y demás. Me metí mucho con ellos, hasta que comprendí que no era algo como mío, que viniera de mi cultura, o sea, es algo súper africano y, aunque todos venimos de África como raza […] me metí tanto, tanto, tanto, tanto, que me di cuenta que no era yo, entonces me quedé con lo que me gustaba o con lo que se acomodó en mí y me deshice de lo que no. Entonces, me identifico con las enseñanzas de Haile Selassie, aunque no lo veo como un Dios.[292]

Asimismo, de acuerdo con Gera, el conflicto cultural y el propio proceso cultural motivó la desintegración del movimiento boboshanti:

> Les pasó lo mismo, la cultura se los comió. No calzaban; la gente los pintaba de pintas, de malas personas, de marihuanos. Salían en tele a cada rato, mal informaban. De hecho, le daban la confianza; de hecho, le dieron la confianza a Repretel de entrar en su lugar sagrado a ver sus rituales y demás, para que luego Repretel fuera e hiciera una nota súper amarillista […] de hecho, luego se tuvieron que pasar a Puerto Viejo, intentando calzar un poquito más porque en Puerto Viejo había más cultura rasta, pero era cultura rasta no tan arraigada […] rasta por lo *dreads*, no por rasta, me entiende, no por cultura o religión. Y tampoco calzaron.

[291] Entrevista a Gerardo Quirós, 19 de marzo del 2019.
[292] Entrevista a Gerardo Quirós, 19 de marzo del 2019.

> Hasta que a poquitos se fueron, se fue haciendo el grupo, se fue disminuyendo, disminuyendo y disminuyendo. Y al día de hoy, este man que te digo, que era *priest*, diay, se cortó, ya ni *dreads* anda, es abogado.[293]

El testimonio de Gera permite entender que existió una doble concepción de lo que es rastafari. Por un lado, se encuentra el aspecto musical y cultural, que expone una perspectiva de resistencia frente a un proceso cultural dominante colonizador y capitalista; así, el sujeto rasta aboga por una autonomía social frente a la dominación. Por otro lado, existió una ortodoxia rastafari de carácter religioso y doctrinal. Esta visión doctrinal y jerarquizada no perduró en el entorno cultural costarricense, ya que contiene contradicciones. *Chato* lo ejemplifica:

> Un día me preguntó un muchacho: ¿profe, usted es rasta? Y le digo yo: si fuese rasta no sería su profesor, si fuese rasta no estaría aquí trabajando y esperando un pago, la quincena y un mes; no estaría haciendo música por plata […] un rasta está en una comuna sembrando y siendo autosuficiente […] y claro uno aspiraría a eso, pero eso es una cuestión ya muy violenta. Es una vida muy dura, donde hay que matar al ego y hay que hacer una decisión de lo que [uno] ha sido hasta ahorita y cambiar de vida completamente.[294]

Con todo, *Chato* señala que el *reggae*, de acuerdo con su visión, sí porta una visión cultural alternativa, aunque no se lleve al extremo y a la ortodoxia religiosa boboshanti:

> Sé que sí. El *reggae* sí es una música diferente porque lleva un mensaje diferente y eso no lo tiene ningún otro tipo de música, y, sí, estoy claro que así es […] desde *Frecuencia Libre* yo decía y lo sigo manteniendo, que el verdadero *reggae* empieza donde termina la música […] en la vida del músico […] como una experiencia de vida mucho más drástica […] hasta eso es una forma de resistencia, tener los *dreadlocks*; yo trabajo con muchachos de colegio, trabajo con el sistema formal del

[293] Entrevista a Gerardo Quirós, 19 de marzo del 2019.
[294] Entrevista a Esteban González, 22 de noviembre del 2019.

> Estado, también hay que enfrentar un poco el prejuicio, pero también de una forma demuestro que se puede.[295]

Incluso, *Chato* afirma que el músico de *reggae* tiene un deber ser diferente al músico convencional, puesto que es un género que se erige como un medio de cambio social y que el músico debe abocarse a labores sociales y ambientales: "yo creo que un artista de *reggae* tendría que tener eso como muy claro, verdad […] ahí es donde el *reggae* se vuelve algo complejo para mí y algo muy profundo, no solamente son cuatro acordes de una canción […] es una vara humana más profunda".[296]

Esta exposición del pensamiento rastafari que deambula entre la ortodoxia boboshanti y la resistencia cultural ha demostrado que no solo la práctica musical contiene un pensamiento cultural emergente que caracteriza la escena del *reggae* durante la década del 2000, sino también que la enunciación rasta ha tenido un referente espacial: Puerto Viejo, localidad que permite vivir culturalmente el *reggae*.

Puerto Viejo, entonces, desde el discurso y la práctica musical se desvincula del desarrollo turístico neoliberal, para ser concebido como un espacio en donde musicalmente se puede experimentar la cultura rastafari, como componente fundamental del *reggae roots*. No obstante, tanto la localidad como la escena musical se encuentran inmersas en lo que *Chato* señala como "contradicción pragmática" entre la cultura alternativa y el desarrollo económico imperante, en este caso el turismo neoliberal.

Con todo, el Caribe Sur albergó la escena del *reggae*. Dj Acón, mencionó el bar Bambú; *Jahricio*, Sunset reggae bar. Ambos en Puerto Viejo. Empero, la región como tal fue parte de la escena translocal. Congruentemente, diversas iniciativas musicales se realizaron en las diversas localidades que conforman el Caribe Sur. Así, se realizó el Festival Caribe Sur, en Playa Chiquita, que tuvo por objetivo el desarrollo cultural y artístico de la zona. En su primera edición, en el año 1999, procuró donar instrumentos musicales a la escuela de Punta Uva; en la segunda, a la Escuela de Gandoca.[297] En la

---

[295] Entrevista a Esteban González, 22 de noviembre del 2019.
[296] Entrevista a Esteban González, 22 de noviembre del 2019.
[297] *La Nación,* "Chiquita, pero llena de música", 11 de marzo del 2000, 13 Viva.

segunda edición *Mekatelyu* y *El Soldado* compartieron la tarima con músicos ajenos a la escena del *reggae* como *Cantoamerica, Sonsax* y *Esteban Monge.*[298]

Empero, como se demuestra en la cuarta edición del festival, ahora llamado Festival de Música y Artes del Caribe Sur: el *reggae roots* es predominante. Se presentaron las bandas *Pushin*, *Mekatelyu* y *Native Culture* junto a bandas de *calypso* y a la poeta Eulalia Bernard. La fuerte presencia de la escena en el festival se debe a que "durante los años que se ha realizado se ha logrado enfatizar en la influencia de la cultura afrocaribeña en la música",[299] afirmó Wanda Patterson, coordinadora del festival. Estas declaraciones se relacionan con el proceso expuesto en el capítulo 1, en donde se demostró que las celebraciones del Día del Negro enunciaron las prácticas culturales afrodescendientes como pertinentes a la cultura nacional costarricense; así, las bandas de *roots* del Valle Central son representantes de la tradición musical afrocaribeña.

Con todo, el *roots* también generó cambios en los espacios del Valle Central, principalmente, con el surgimiento de bares especializados, cuyo epicentro ya no son los barrios del Sur de San José, sino San Pedro de Montes de Oca y los alrededores. Esto evidencia un cambio espacial en la escena que se conjuga con las transformaciones de las prácticas musicales. La vida nocturna y musical a finales del siglo XX e inicios del XXI se divide entre este y oeste; y ese primer punto cardinal se convierte en el epicentro de la música juvenil: *rock* y *ska*.[300] En consecuencia, no es de extrañar que el *roots*, que ha compartido tarimas con el *ska*, se instale en el este.

El 14 de enero de 1999, *La Nación* publica un reportaje sobre dos ambientes nocturnos en el este de San José: un sport bar, espacio de consumo transnacional; y Raíces, un bar de *reggae*. Sobre este último, el reportaje señala que es un bar pequeño, en donde entran 70 u 80 personas; la edad de los clientes ronda la veintena, y parecen "los rezagados del último bus a Puerto Viejo"; "casi todos los asistentes (no se sabe si debido a su juventud o a los mensajes trascendentes del reggae) dan la impresión de ser cómplices o amigos, o algo de toda la vida". [301]

---

[298] *La Nación,* "Chiquita, pero llena de música", 11 de marzo del 2000, 13 Viva.
[299] *La Nación,* "Limón hace bulla", 19 de febrero del 2004, 17 Tiempo Libre.
[300] Hernández Parra. "El baile de la loquera", 9.
[301] *La Nación,* "Norte, sur, este *o* este", 14 de enero de 1999, 20-21 Tiempo Libre.

La enunciación de este espacio musical se relaciona con lo que se mencionó anteriormente: los bares de la escena *roots* son una extrapolación vallecentralina de Puerto Viejo, es decir, el imaginario espacial se traslada translocalmente. Así, en la capital se puede vivir el *reggae roots*, al igual que en el Caribe Sur.

El 7 de agosto del 2003, *La Nación* publica una nota con los bares de *reggae roots*. "Los *dreads*, la ropa colorida y las pieles morenas podrían ser la norma del lugar, pero hace ya mucho que los ritmos del *roots* y el *dancehall* conquistan a flacos, gordos, rubios, altos, negros, jóvenes, adultos, hombres y mujeres",[302] menciona la autora Yasmín Montoya; ahora, el gusto por el *reggae*, se infiere de la cita, es universal.

Los principales bares de *reggae* son: Bamboo, ubicado en Sabanilla, al frente de las instalaciones deportivas de la Universidad de Costa Rica; Grano de Oro, en Santo Domingo de Heredia; Irie, en el centro comercial El Pueblo; y, Raíces.[303] Sobre este último, la nota señala que se presenta Dj Gioco, la primera mujer dj de *reggae* de la escena.

Gioconda, oriunda del Valle Central, inició como coleccionista de discos de *reggae* a finales del siglo XX e inicios del XXI. Asimismo, fue asidua a los locales que programaban el género, tanto el Valle Central como en Limón; así, estableció relaciones con la escena; posteriormente, junto a Dj Acón y Roberto Dixon, formó parte del *sound system Reggae Night Crew*. Sobre su labor de dj en Raíces menciona: "yo iba ahí a escuchar música […] yo tenía mucha confianza en el bar y el dj era amigo mío y entonces yo me iba al carro y traía mis discos para que el mae pusiera música diferente […] entonces la gente empezó a decirle a don Ale [Alejandro Barrantes, dueño del bar] que por qué no me daban un día a mí porque, diay, ponía buena música".[304]

Además, Gioconda reseña la dinámica de los bares en San Pedro:

> Empecé con una noche, me dieron los martes, en Raíces; y los martes se juntaron con otro bar, que se llamaba Mosaicos, que estaba en la calle de la Amargura [San Pedro] […] entonces, la gente se iba a Mosaicos temprano porque los bares de la calle de la Amargura eran de estudiantes

[302] *La Nación,* "Noches Irie", 7 de agosto del 2003, 6 Tiempo Libre.
[303] *La Nación,* "Noches Irie", 7 de agosto del 2003, 6 Tiempo Libre.
[304] *Podcast Whapin, la historia*, entrevista a los integrantes de Reggae Night Crew, 1 de marzo del 2021.

> de la UCR, que empezaban a tomar temprano; calentaban Mosaicos y luego tarde, a las 12 de la noche, todo mundo bajaba para la noche mía en Raíces, y ahí ya terminábamos a las dos de la mañana, algo así.[305]

Gioconda señala que los años de mayor auge del bar Raíces fueron: "2004, 2005, 2006, fueron las épocas más bravas".[306] En ese periodo surgieron las noches de mujeres en el bar. Las llamadas *ladies nights* son una forma de atraer al público femenino. Esta modalidad inició a finales del siglo XX en diversos locales como bares, discotecas y cines. Y consiste, según una nota de *La Nación*, en que "una pone la presencia y el mundo pone el resto",[307] es decir, las mujeres son un público cautivo, que consume gratis, pero que atrae a los hombres, que acarrean el peso económico. Sin embargo, voces femeninas disienten de estas noches; la cantante Kumary Sawyers, que inicia su carrera en este mismo periodo, critica: "son súper misóginos porque tanto las mujeres que están aceptando llegar a los lugares gratis saben que están llegando a un matadero, como todos los hombres que van ahí y pagan para llegar a verlas, verdad."[308]

Empero, Dj Gioconda propone una noche de mujeres con música *reggae*. "Yo veía cómo los maes se volvían locos con ciertas canciones y también estudiaba que las mujeres se volvían locas con otras canciones" detalló Gioconda. De seguido, "yo le dije [al dueño del bar]: quiero ponerle música a solo las mujeres. Y se empezaron a poner de moda los *ladies night* normales, en los bares, que entonces las mujeres entraban primero y luego entraban maes, en otros bares de Escazú y en otros bares".[309]

En consecuencia, las dinámicas de Escazú, el otro polo del entretenimiento nocturno y más apegado al consumismo neoliberal, fueron integradas a la escena del *reggae*, es decir, es la apropiación de una práctica dominante por parte de la cultura emergente. Detalla Gioconda: "entonces, yo me traje la moda de Escazú para San Pedro y la revolví con el bar a donde que yo ponía música. Yo le puse el nombre, que se llamaba *Ladies reggae night* […] en esa época estaban muy pegado los *Slam Jam*, entonces, yo hablé con Tyron y Javar y les dije que si por favor podían venir a bailar a

---

[305] *Podcast Whapin, la historia*, entrevista a los integrantes de Reggae Night Crew, 1 de marzo del 2021.
[306] *Podcast Whapin, la historia*, entrevista a los integrantes de Reggae Night Crew, 1 de marzo del 2021.
[307] *La Nación*, "Mujeres que no cuestan nada", 9 de diciembre de 1999, 10-11 Tiempo Libre.
[308] Entrevista a Kumary Sawyers, 22 de octubre del 2019.
[309] *Podcast Whapin, la historia*, entrevista a los integrantes de Reggae Night Crew, 1 de marzo del 2021.

mi *ladies* […] ellos de pronto salían de la cocina y se montaban a la tarima y las mujeres perdían el control".[310]

En otras palabras, los *ladies night* jugaban con la tensión sexual para favorecer el consumo en los bares. Si relacionamos esta práctica con los concursos de baile *dancehall* que se organizaban en el Planet Mall en la misma época, se afirma que la escena, en este periodo, utilizaba el cuerpo femenino como un instrumento de mercadeo y, así, atraer la mirada masculina. No obstante, más que un elemento de la escena musical, este anzuelo de consumo, que forma parte del entretenimiento nocturno en general, da cuenta del carácter heteropatriarcal de la ética neoliberal, que utiliza cualquier medio para favorecer el consumo. Este juego de tensión sexual también indica que el proceso cultural presenta una tensión entre lo dominante y lo emergente.

II.IV La escena del *reggae* y *World Music* (2005-2010)

Este último apartado capitular, que culminará en el límite temporal propuesto, es decir, el año 2010, busca determinar la tensión entre lo emergente y lo dominante, que se relaciona, nuevamente, con la selección cultural de lo tradicional. Por lo tanto, se mantiene la línea teórica de la estructura de sentimiento aplicada a las escenas musicales.

En este caso, la relación se da con las músicas llamadas alternativas o del mundo. Esto implica que el *reggae*, principalmente el *roots*, se acerque a la w*orld music* como nicho de mercado. Asimismo, es necesario analizar las nuevas dinámicas de las bandas de *reggae,* que se acoplan a la oferta de músicos extranjeros, en otras palabras, las bandas tienen un rol de apoyo como acompañantes de cantantes internacionales.

Los sonidos tradicionales no son moneda corriente en las radios y los repertorios de las agrupaciones; por lo tanto, no formaban parte del proyecto cultural dominante. No obstante, a finales del siglo XX, internacionalmente, se ha creado un nicho comercial, que se materializa en el año 1987,[311] cuando las principales discográficas de

---

[310] *Podcast Whapin, la historia*, entrevista a los integrantes de Reggae Night Crew, 1 de marzo del 2021.
[311] Peter Lell. "'Come and expose yourself to the fantastic music around the world' Experiencing world music festivals", en *Music practice across borders. (E)valuating space, diversity and exchange*. Glaucia Peres da Silva y Konstantin Hondros eds. (Bielefeld, Alemania: Transcript Verlag, 2019), 86.

música alternativa convergieron en la etiqueta *World Music* como estrategia de mercadeo.[312]

Los sonidos tradicionales hacen referencia a las músicas de los pueblos no industrializados, que han recibido interés desde el proceso colonial. En consecuencia, han tenido presencia en exposiciones culturales de las metrópolis. Esto se demuestra en las ferias mundiales organizadas en los centros del capitalismo mundial, que inician a mediados del siglo XIX en Europa; la primera de ellas se organizó en Londres en 1851.[313]

Sin embargo, se debió esperar más de cien años para que fueran reunidas en catálogos de disqueras comerciales y escuchadas por poblaciones europeas y estadounidenses: "blancas" y con educación superior. El mismo público que consume *reggae* en esos centros del capitalismo mundial.[314] El 13 de diciembre de 1999, *La Nación* reproduce un artículo de la agencia IPS que retrata la dificultad del *reggae* por adquirir una popularidad amplia en los Estados Unidos. En consecuencia, Brian Linde, programador de la estación WKCR-FM que pertenece a la Universidad de Columbia de Nueva York, asegura: "diría que la radio universitaria y la pública son los principales terrenos posibles para el *reggae* aquí. Las empresas discográficas con poder siguen clasificando al *reggae* junto con la música internacional. Una estación radial comercial no suele tener demasiado lugar para la música de raíces".[315]

Como se evidencia en la cita anterior, el *reggae* en los grandes centros del capitalismo mundial es marginalizado y vinculado con la w*orld music*: música internacional con raíces. Es decir, con la otredad étnica: música auténtica. Esta coyuntura musical evidencia dos contextos: primero, demuestra que la vitalidad de la escena del *reggae* en Costa Rica no tiene una correspondencia internacional, por fuera de los públicos educados; en otros términos, no es una estrategia comercial impuesta desde las grandes metrópolis. Segundo, si el *reggae* costarricense pretende incorporarse

[312] John Connell y Chris Gibson. "World music: deterritorializing place an identity". *Progress in Human Geography, 28*, No. 3 (2004): 349-350.
[313] Lell. "'Come and expose yourself", 86.
[314] Connell y Gibson. "World music: deterritorializing place an identity", 346.
[315] *La Nación,* "El reggae entra a la 'U'", 13 de diciembre de 1999, 30 Viva.

al mercado internacional, debe vincularse con la w*orld music*. Proceso que efectivamente sucedió.

La incorporación de los sonidos tradicionales en Costa Rica tiene su origen en el proyecto *Mundo Loco* de Bernal Monestel. Este músico y productor radial y musical inició su trayectoria, en la década de 1970, al lado de su hermano Manuel en el movimiento de la nueva canción latinoamericana, que incorporaba ritmos e instrumentos tradicionales, principalmente andinos. Así, se consolida un gusto y una colección de discos e instrumentos.[316]

Mundo Loco fue un proyecto radial que se inauguró en el año 1995, en la emisora Estéreo Azul; después pasó por Radio Paladín, pero, debido a una restructuración, prescindió del programa. En consecuencia, en 1998, Monestel continúa su aventura musical en Radio U, la emisora de corte juvenil de la Universidad de Costa Rica. Lo que comprueba lo que mencionó el programador de la Universidad de Columbia: la música alternativa solo tiene cabida en radios universitarias.

Al entrar en las cabinas universitarias, Monestel asegura: "seguiremos haciendo lo que nos gusta: viajar por los rincones de la música y dar una oferta absolutamente alternativa".[317] El jazz, rock, rap, samba, trova y clásica se encuentran con lo folclórico para transmitir sonidos del mundo y que "la juventud escuchara otro tipo de música, que no fuera la tan comercial que se escuchaba en las emisoras de radio".[318] Adicionalmente, Monestel afirma: "siempre yo puse *reggae*".[319]

En ese sentido, el *reggae* y la música alternativa, local y étnica que configura la etiqueta de música del mundo transitan por un mismo sendero musical. En el año 2000, el pianista Manuel Obregón evidencia un nuevo acercamiento. Su disco "Simbiosis: piano y bosque tropical lluvioso" (1998) integró a la musicalidad del piano el sonido de aves, monos, ranas y grillos de la localidad de Monteverde. Con esta música que ancla el sonido en la localidad, Obregón participa junto a *Mekatelyu* y *El Soldado* en el festival Caribe Sur, en el año 2000.

---

[316] *La Nación*, "Gente de hoy", 25 de enero de 1996, 4 Viva.
[317] *La Nación*, "El Mundo Loco está en la U", 2 de marzo de 1998, 18 Viva.
[318] Entrevista a Bernal Monestel, 6 de diciembre del 2018.
[319] Entrevista a Bernal Monestel, 6 de diciembre del 2018.

El principal aporte de Obregón se concreta en el sello discográfico Papaya Music. Este sello se inauguró a finales del año 2003 y tuvo una proyección regional centroamericana. Fue fundado por Obregón, Luciano Capelli, Yazmín Ross y Virginia Pérez-Ratton como una manera de conjuntar los proyectos personales de cada uno en una plataforma amplia. Así, la *Orquesta de la Papaya*, Walter Ferguson, *Ray Tico* y *Mangoré* fueron los primeros proyectos musicales en el catálogo; rápidamente se sumó *Malpaís*, Max Goldemberg y Odilón Juárez. Todos ellos reunidos con los siguientes objetivos: "rescatar del olvido a compositores populares, alentar a los jóvenes a retomar sus raíces, formular nuevas propuestas musicales, y garantizar a los artistas ganancias más justas por su trabajo".[320]

De acuerdo con Obregón, el sello discográfico pretendía "dar a conocer sobre todo la música tradicional centroamericana que era menos conocida".[321] Para ello, se adhirieron a la propuesta de *World Music* para exportar esa música tradicional: "siempre participábamos en las ferias internacionales, disqueras en WOMEX [proyecto internacional de promoción musical] y todo eso".[322] El esfuerzo por posicionar la música tradicional centroamericana a nivel internacional se concretó principalmente con la *Orquesta de la Papaya*: "la *Orquesta de la Papaya*, digamos, pudo participar en muchos de esos festivales en España y en diferentes países de Europa gracias a ese esfuerzo".[323] Así, la w*orld music* fue la plataforma con la cual divulgar los sonidos tradicionales centroamericanos.

El esfuerzo de Papaya Music se desarrolla en un contexto favorable: diversos apoyos internacionales favorecían el multiculturalismo. Al inicio, la Orquesta de la Papaya, financieramente, fue un proyecto local e individual, principalmente de Irene Solera de Sí Producciones. No obstante, el éxito de la orquesta generó diversos apoyos; "ya una vez que esa orquesta tuvo mucho éxito, logramos tener apoyo de cooperación internacional, holandesa, sobre todo, y española. Y así fue que hicimos, digamos, la disquera, así fue que hicimos también las giras; esa era la forma de financiarlo".[324]

---

[320] *La Nación*, "Suena a Papaya", 17 de febrero del 2004, Portada y 2 Viva.
[321] Entrevista a Manuel Obregón, 17 de diciembre del 2018.
[322] Entrevista a Manuel Obregón, 17 de diciembre del 2018.
[323] Entrevista a Manuel Obregón, 17 de diciembre del 2018.
[324] Entrevista a Manuel Obregón, 17 de diciembre del 2018.

Papaya Music logró conjuntar esfuerzos regionales: los diversos sellos de *world music* centroamericanos se reunieron, en el marco del Papaya Fest, celebrado en febrero del 2006. Evento que ofreció conciertos y una feria de discos. En esa ocasión, bajo el auspicio de la Municipalidad de San José, la agencia de cooperación HIVOS, el Centro Cultural de España y la Agencia de Cooperación Francesa, se reunieron los sellos Stonetree (Belice), Costa Norte Records (Honduras), Contraxeñas Productions (Panamá) y Mantica Waid (Nicaragua), además, se invitó a Lina Nasser, gerente regional de la disquera estadounidense Putumayo World Music.[325] Manuel Obregón observó que Papaya Music formaba parte de una sinergia regional que integraba las músicas tradicionales a la *world music*:

> Entonces, sí se generó ahí un movimiento interesante a nivel centroamericano porque después se fueron uniendo otros sellos disqueros como Stonetree Records en Belice, Costa Norte en Honduras, entró Katia Cardenal y Luis Enrique Mejía, bueno, el grupo este, también, de Panamá, verdad, empezamos a traer artistas que se involucraron no solo en los discos, sino también en los festivales que hacíamos aquí de música centroamericana.[326]

El *reggae* formó parte de los sonidos tradicionales y locales que Papaya buscó divulgar, cuando la disquera fue establecida. "Se convirtió en algo rentable porque, como te dije, la venta de discos nos permitía también hacer inversión, tal vez en otros discos que no eran tan comerciales y que se hicieron. Por ejemplo, en el grupo de *Salomón y un Rojo* […] ese grupo, digamos, lo pudimos grabar totalmente gratis; yo les regalé la grabación a ellos".[327]

En consecuencia, en el año 2005, se grabó el disco de *reggae roots* Jah is a Rasta de *Salomón y Un Rojo.* La cantante de *Un Rojo* Kumary Sawyers relata: "Manuel conoció a Salomón, hablaron, y entonces llegó un día, esto es historia que me contaron […] un día llegó Salomón diciendo de que tenía plata para grabar el disco y que

---

[325] *La Nación,* "Músicas del mundo, uníos", 5 de febrero del 2006, 2 Áncora.
[326] Entrevista a Manuel Obregón, 17 de diciembre del 2018.
[327] Entrevista a Manuel Obregón, 17 de diciembre del 2018.

teníamos que grabar esa vara ya. Que Manuel Obregón dijo que iban a hacer el disco, verdad, y que, tome, aquí está".[328]

Ese mismo año, en octubre, Papaya Music publicó el disco Costa Rica reggae night, una compilación que reúne 20 años de *reggae*, que si bien presenta algunas canciones *dancehall*, el fuerte es el *roots*; no se incluyen los cantantes de *dancehall* de renombre: *Tapón* y *Banton y Ghetto*; sí se suma una canción de *Ragga by Roots*. Esta ausencia se puede deber a que estos músicos o sus representantes discográficos no quisieron ceder los derechos de reproducción o porque su música no se considera atractiva desde la visión de la *World Music*.

El disco fue la segunda producción de la serie La Pulpería,[329] que edita compilaciones: la primera fue Salón Tropical (2005), un disco de música bailable costarricense. Ambos discos figuran entre los de mayor venta, pues fueron discos de oro: 13000 unidades vendidas del primer disco y 8500 del segundo.[330] Con todo, son los propios discos de Obregón los más populares: Simbiosis (2003) y Malpaís Uno (2003). Por su parte, el disco de *Salomón y Un Rojo* no figura en la lista de mayor venta.

Otro músico que consiguió discos de oro fue Walter Ferguson. Ferguson grabó gracias a Luciano Capelli y al financiamiento del Centro Cultural de España. Para ese magno evento de la cultura afrocostarricense, se instaló un estudio de grabación en su casa en Cahuita.[331] El disco se publicó en el 2003. Si se observa la cronología, las producciones de mayor éxito de Papaya Music son del 2003: anteriores a la creación de Papaya o en sus inicios. Esto indica que, como lo sugiere Kumary, al inicio Papaya reunió material realizado por sus socios y, posteriormente, pretendió producir sus propios discos: el caso de *Salomón y Un Rojo*. Pero esta forma de producción no era rentable. En consecuencia, Papaya fungió como una casa editorial que remasterizaba y distribuía la música; un proyecto exitoso, pero que no estaba pensado para ser duradero. Bajo esa dinámica editorial surgen las dos compilaciones de reggae night, la segunda del año 2010. Sobre el proyecto, Kumary sugiere:

---

[328] Entrevista a Kumary Sawyers, 22 de octubre del 2019.
[329] *La Nación,* "Toda la raíz en un disco", 26 de setiembre del 2005, 13 Viva.
[330] *La Nación,* "El éxito da frutos", 9 de diciembre del 2007, 4-5 Viva.
[331] *La Nación,* "Una grabación única", 23 de febrero del 2003.

> No ha sido regenerativa, no produce para seguir produciendo; es producir hasta que aguante. Entonces, eso fue lo que pasó con Papaya: iba con este presupuesto gigantesco, produjo el disco de *Un Rojo*, y después vieron que la cuestión era más editorial, para ellos poder mantenerse con sus libros, con sus audiolibros, con las producciones que ellos venden en los aeropuertos.

En cuanto a la segunda compilación de *reggae*, a diferencia de la primera que buscaba demostrar la trayectoria del género en el país, esta pretende ser un "breve inventario sobre una parte de la actualidad del reggae" y el contenido musical del disco procuraba "prensar [canciones], en primer lugar, que fueran consecuentes con un contenido social".[332] Asimismo, Kumary Sawyers señala que subrepticiamente el disco giró en tornó a su situación musical: una mujer en el *reggae*.

> En ese disco salen tres canciones de *Huba* y tres canciones mías […] de alguna manera muy extraña, todo el concepto de ese disco va alrededor de lo que yo estoy haciendo, y yo creo que no solamente es por el hecho de que es atractivo [musicalmente], sino porque en ese momento no habían cantantes femeninas en ninguna banda de *reggae,* ¡ninguna! Yo era la única que estaba tocando ahí tra tra trá.[333]

El discurso que Papaya Music quería exportar enuncia que el *reggae* actual expone un contenido social. Adicionalmente, en un comunicado de prensa, la disquera describe la escena: "el país vive una efervescencia de grupos de reggae, con vocalistas talentosos y con música original. Eso ha aumentado las legiones de seguidores del género en San José, en Limón, en las playas del Pacífico y en diversos rincones del país".[334] En congruencia con esos parámetros translocales, el material que acompaña la presentación material del disco señala:

---

[332] *La Nación,* "Una joya vive… se llama *reggae night* 2", 30 de marzo del 2011, https://www.nacion.com/viva/musica/una-joya-vive-se-llama-italic-reggae-night-2-italic/F5FVQHS45JB7VAB3CS6V54EDDE/story/

[333] Entrevista a Kumary Sawyers, 22 de octubre del 2019.

[334] *La Nación,* "Una joya vive… se llama *reggae night* 2", 30 de marzo del 2011, https://www.nacion.com/viva/musica/una-joya-vive-se-llama-italic-reggae-night-2-italic/F5FVQHS45JB7VAB3CS6V54EDDE/story/

> Esta compilación es un tour por los bares de San José, los clubes de playa y los estilos de montaña donde se dan cita los amantes del reggae de Costa Rica, un género musical que ha capitalizado los lazos étnicos y culturales entre Limón y Jamaica y el ambiente relajado que brindan algunas aldeas caribeñas y del Pacífico, para dar vida a un movimiento con rasgos propios.[335]

El discurso que acompaña la presentación material del disco incluye la enunciación de rasgos culturales: "el carácter bicultural de los músicos, los vocalistas y los Djs".[336] En síntesis, las influencias afrocaribeñas del *roots* y *dancehall* y las latinoamericanas. El discurso que se desprende de la compilación de Papaya Music busca relacionar la dinámica de la escena translocal del *reggae* con el proceso cultural dominante: la propuesta turística y exportable del multiculturalismo. Ergo, se enfatiza en los lazos culturales y étnicos de la escena, el exotismo de las "aldeas" costeras y las montañas. Asimismo, se menciona que el disco es un "tour" por los bares y los clubes de playa. En resumen, esta propuesta de la *World Music* exotiza la escena del *reggae* con fines propios de la economía turística: lo translocal se relaciona con lo global.

Con todo, Esteban Carmona, bajista y productor musical de la escena del *reggae* sostiene que la propuesta de las antologías de Papaya Music fue exitosa, puesto que cumplió con la meta de vender el *reggae* de Costa Rica al público extranjero. "Costa Rica reggae night 1 y 2 porque yo aparecí en ambas; unas con Bamaselo y otros con Kingo [lovers] […] fue una buena iniciativa, creo que se logró posicionar […] en un mercado meta extranjero […] diay, mae, es mejor el 1 por ciento de algo que no el 100 por ciento de nada".[337] De manera similar, Manuel Obregón califica el impacto de Papaya Music como positivo y exitoso, si se considera la escala: "pero no, digamos, que uno pueda hablar de un éxito masivo. Todo eran cosas pequeñas".[338]

Otro acercamiento de los sonidos tradicionales con el *reggae* se da por medio de la agrupación *Amounsulu*. *Amounzulo* significa bienvenido en la lengua wolof[339]. Sin embargo, la fonética del español costarricense asimiló la vocal final del término. Así, la

---

[335] Papaya Music, *Costa Rica Reggae Night 2*, 2010.
[336] Papaya Music, *Costa Rica Reggae Night 2*, 2010.
[337] Entrevista a Esteban Carmona, 10 de noviembre del 2019.
[338] Entrevista a Manuel Obregón, 17 de diciembre del 2018.
[339] *La Nación*, "Generación espontánea", 8 de agosto del 2002, 4-5 Tiempo Libre.

agrupación de percusión africana fusión se llamó *Amounsulu:* djembés, dununbas, un didyeridú y una cítara son interpretados por músicos de Costa Rica, El Salvador, Francia-Senegal, Argentina y México.

Cyril Dupuy de origen franco-senegalés señala que su pasión por el djembé renació cuando conoció a Bernal Monestel, quien poseía uno de esos tambores.[340] Así, el tambor adquirió una importancia ancestral que "propicia la paz espiritual y armonía con su entorno natural".[341] En concordancia, Dupuy señala: "todas estas mezclas persiguen unir los pueblos mediante la música y dar un mensaje: cuidar nuestra casa, la Tierra", de ahí que la agrupación divulgue el lema: "nuestro templo, el bosque; nuestra salvación, la fe". Incluso, sus integrantes no consumen alcohol ni tabaco.[342]

Se concede, en base a lo anterior, que si bien los sonidos difieren del *reggae* la enunciación cultural es similar: la música como medio de comunión social y lucha ambiental. Por lo tanto, esta agrupación de percusión africana fusionada compartió, durante la década del 2000, espacios con la escena del *reggae roots.* En congruencia, el 22 de febrero del 2003, *Mekatelyu* y *Amounsulu* participan en el Encuentro de Jóvenes por la Paz y la Calidad de Vida. En esa ocasión, *Amounsulu* se anuncia como *World Music*.[343] En marzo de ese mismo año, ambas agrupaciones participaron en un concierto en contra de la invasión a Irak por parte de los Estados Unidos, organizado por estudiantes universitarios; también participaron grupos de rock y otros músicos como Rubén Pagura y Manuel Monestel.[344]

Asimismo, *Amounsulu* participó en el Festival de Música y Artes del Caribe Sur del año 2004, junto a *Pushin* y *Native Culture*. Y, en el 2008, la banda participó junto a cantantes de *reggae* internacionales en el Festival Internacional de Música, Arte y Conciencia Ecológica. En ese momento, Playas del Coco albergó a los músicos de *reggae* *Kafu Banton* (Panamá), Fidel Nadal (Argentina) y Anthony B (Jamaica).

---

[340] *La Nación*, "Generación espontánea", 8 de agosto del 2002, 4-5 Tiempo Libre.
[341] *La Nación*, "Generación espontánea", 8 de agosto del 2002, 4-5 Tiempo Libre.
[342] *Semanario Universidad*, "El universal lenguaje de la música", 17 de julio del 2003, https://historico.semanariouniversidad.com/cultura/el-universal-lenguaje-de-la-msica/
[343] *La Nación*, "Música que grita por la paz", 22 de febrero del 2003, 10 Viva.
[344] *La Nación*, "Con música: ¡no a la guerra!", 20 de marzo del 2003, 11 Viva.

Durante el festival se brindó información sobre la diversidad biológica y los retos ambientales que enfrentan las especies de monos.[345]

En el año 2010, la agrupación, ya disuelta, logró posicionar una canción en el disco Yoga de la célebre casa disquera Putumayo World Music. El tema "El bosque eterno de los niños" circuló, mediante 50 000 copias, por Estados Unidos y Canadá y fue programada por Radio U. La canción es homónima de un disco producido en 2004 por la agrupación y que fue vendido, principalmente, en Bélgica y Francia.[346] Esto refuerza el carácter exportable de la *world music*.

Siempre desde la influencia de la música del mundo, en el año 2010, la banda de *reggae roots* puntarenense *Fuerza Dread* interpretó canciones de *reggae* que pertenecen al catálogo de Putumayo World Music. El concierto forma parte de la producción de eventos de Putumayo que se celebran en el Jazz Café, en San Pedro.[347] Nuevamente se comprueba la incidencia de la *world music* en la escena del *reggae* y las conexiones de la translocalidad con el circuito global de la música del mundo.

Finalmente, el último proceso que une la *world music* con el *reggae* se aprecia en los festivales Mundo Loco que produjo Bernal Monestel. Dentro de la *world music*, los festivales son un elemento importante, como se apreció en el caso de Papaya Music. Peter Lell,[348] al realizar un estudio etnográfico en Inglaterra y Alemania, demuestra que los festivales denotan el exotismo de la música, los instrumentos y los músicos frente a un público, que, como se sabe, es en su mayoría blanco y con educación. Asimismo, los festivales divulgan discursos sociales y políticos coherentes con el tipo de audiencia: diversas oenegés y otras organizaciones humanitarias exponen sus programas.

El caso de Mundo Loco inicia en el año 2005, con el motivo de celebrar los 20 años del programa radial homónimo. El programa de Monestel ya había generado un espacio de conciertos: Mundo Loco en vivo, que se realizaba los lunes en el bar Jazz Café, en San Pedro de Montes de Oca. El 9 de diciembre del 2004, *Dub Coalition*, dj neoyorquino de *reggae dub*, se presentó junto a la banda de *jazz* fusión *Amarillo, Cian y*

[345] *La Nación*, "Guana Fest empieza hoy", 2 de febrero del 2008, 12 Viva.
[346] *La Nación,* "Putumayo firma tema de Amounsulu", 15 de agosto del 2010, 8 Viva.
[347] *La Nación,* "*Reggae* latino prenderá al jazz café", 29 de enero del 2010, 7 Tiempo Libre.
[348] Lell. "'Come and expose yourself", 94-102.

Magenta,[349] lo que evidencia la confluencia de las músicas alternativas con el *reggae*, en este caso *dub*, que es principalmente instrumental.

Según relata Bernal Monestel, la idea del Festival Mundo Loco nace de su experiencia musical en festivales internacionales: "inspirado un poco en festivales en los cuales participamos con *Cantoamérica,* con Adrián Goizueta en Europa, en Canadá y en varios lugares; que eran festivales al aire libre, con zona de camping, con una gran variedad de propuestas musicales de distintos géneros. Entonces, un poco emulando esos festivales en los cuales yo había participado".[350]

El primer festival se realizó el 19 de marzo del 2005, en Jaulares, Alajuela. Lo que inauguró un espacio para las músicas alternativas: "con gran suceso, en el primer festival ya llegaron 2000 personas, contra todos los pronósticos. Con una propuesta muy honesta […] todas las músicas alternativas que en ese momento estaban por ahí, que nadie les daba pelota en radio, en los bares, en pocos lugares podían tocar esos músicos".[351]

Esta propuesta de programar músicas alternativas con escaza difusión mediática se prolongó por 8 años consecutivos: un festival por año. El festival de mayor magnitud se realizó en el año 2008, "en la montaña de San Ramón de Tres Ríos [La Unión]".[352] En esa ocasión, el plato fuerte fue la banda inglesa de *reggae roots Steel Pulse*. "Sobrepasó las expectativas; teníamos pensado unas tres mil, máximo cinco mil; metimos en esa montaña ocho mil personas […] zona de camping, metimos 17 grupos en ese festival […] había *metal*, había *reggae*, había *jazz*, había *rock*, música alternativa, folclor, música indígena",[353] detalló Bernal Monestel. El *reggae* de Costa Rica tuvo como representante a *Native Culture*.[354]

En ese evento, la producción de Mundo Loco contó con recursos de la empresa privada, principalmente para la presentación de *Steel Pulse*, banda de renombre internacional. "Ya Mundo Loco había adquirido credibilidad, verdad. Entonces, para la

---

[349] *La Nación,* "Doblete de *Mundo loco*", 9 de diciembre del 2004, 16 Viva.
[350] Entrevista a Bernal Monestel, 6 de diciembre del 2018.
[351] Entrevista a Bernal Monestel, 6 de diciembre del 2018.
[352] Entrevista a Bernal Monestel, 6 de diciembre del 2018.
[353] Entrevista a Bernal Monestel, 6 de diciembre del 2018.
[354] *La Nación,* "Se viene Mundo Loco", 10 de febrero del 2008, 10 Viva.

empresa privada era negocio, verdad, un evento masivo",[355] señaló Monestel. El principal aporte provino de la Cervecería de Costa Rica; sobre esto, Monestel apuntó: "el festival porque iba in crescendo, estaba en aumento, y no era nada despreciable la venta de producto, pero más bien como a nivel de imagen".[356] El evento, en ese sentido funcionó como entrada al festival de música Imperial: la música alternativa era telonera de la comercial; las prácticas musicales emergentes eran subordinadas al proceso cultural dominante.

El festival Mundo Loco, así como lo expuso Lell para los casos de la *world music*, tuvo un cariz cultural y social particular. El festival de mayores proporciones, el de San Ramón de La Unión, rindió homenaje a la cultura indígena costarricense; nuevamente se denota el auge del multiculturalismo y el interés de la *world music* y de las prácticas musicales alternativas por incluir lo étnico. Monestel expone:

> Le hicimos un tributo a nuestras culturas indígenas. Entonces, trajimos indígenas de diversas comunidades del país y les montamos ahí en la montaña unos telares, exposición de artesanías. ¿Cuál era la idea nuestra? La idea nuestra es que los jóvenes tuvieran ese contacto físico con nuestra cultura, arriba. Que hicieran conciencia que en Costa Rica habían indígenas o que hay indígenas […] hicimos algunos afiches y camisetas que decían: yo también tengo sangre indígena; orgulloso de ser indígena. Las vendíamos y las regalábamos ahí entre los participantes del festival. Con el fin de eso, crear una conciencia de que tenemos nuestras raíces.[357]

El crecimiento de Mundo Loco permitió que Bernal Monestel produjera otros eventos de *reggae*. Además del célebre concierto de *Steel Pulse*, este productor logró alianzas para realizar conciertos de gran calibre. "Por la credibilidad que empezó a tener Mundo Loco, verdad, mucha gente se quería asociar a mí y se asociaron", afirmó Monestel. Así, formó parte de la producción del festival Green Sunset, que se realizó el 18 de abril del 2010 frente al Mall Real Cariari, Heredia. En la cartelera del festival figuraron los célebres *Black Uhuru* y *Fantan Mojah*, desde Jamaica; por el lado

[355] Entrevista a Bernal Monestel, 6 de diciembre del 2018.
[356] Entrevista a Bernal Monestel, 6 de diciembre del 2018.
[357] Entrevista a Bernal Monestel, 6 de diciembre del 2018.

costarricense, figuraron *Moonlight dub xperiment, Mekatelyu, Shel Dixon, Jahricio* y *Ras Manuel*.[358]

Monestel también logró realizar un concierto con la legendaria banda *Skatalites*. Como se mencionó, esta banda vino al país en el año 2008, cuando compartió escenario con la banda cartaginesa *Talawa reggae army band*. En el 2011, Monestel asegura que la oportunidad de realizar un evento con esta banda jamaicana fue "de las experiencias más lindas que he tenido en mi vida"; y agrega: "para mí el principal, o sea, con todo respeto para *Steel Pulse* porque es una banda muy conocida y todo, pero *Skatalites* para mí fue de las satisfacciones más grandes que yo he tenido como productor, de traer una banda de ese calibre humano y artístico".[359] En resumen, Monestel demuestra que en la escena del *reggae* es de mayor valía la experiencia musical que la fama; experiencia que manifiesta que la vivencia musical no es solamente sónica o aural, sino artística y social.

Por otra parte, Mundo Loco tuvo en la cartelera del año 2009 al prolifero productor musical y músico británico de *dub Mad Professor. "M*e gustó mucho porque vino a aportar aquí a grupos nacionales, también […] ayudó mucho a este grupo *Moonlight dub*, […] hicieron una producción conjunta; se hicieron amigos y a mí eso me alegra porque esa era la intención también, verdad, indirectamente que bandas jóvenes se involucraran con ellos",[360] acotó Monestel.

El *dub* fue uno de los estilos que se benefició de las labores de producción de Bernal Monestel. Y no es de extrañar, ya que como lo menciona *La Nación*, en ocasión del lanzamiento del disco de la banda *Moonlight dub xperiment*: "hay espacio para la música electrónica y sonidos del mundo, pero sobre todo de la naturaleza". Es decir, el *dub* no es ajeno a la música del mundo, el interés de Monestel.

El *dub* forma parte del *reggae* y se origina en la década de 1970, cuando los productores jamaicanos como *King Tubby* realizaban ecos, desaceleraciones y reverberaciones a las pistas instrumentales con las consolas de mezcla. Así, el *dub* se considera la contraparte experimental del *roots*; no obstante, este estilo ha quedado

---

[358] *La Nación*, "Black Uhuru tocará aquí en abril", 13 de marzo del 2010, 8 Viva.
[359] Entrevista a Bernal Monestel, 6 de diciembre del 2018.
[360] Entrevista a Bernal Monestel, 6 de diciembre del 2018.

fuera de las corrientes comerciales del *reggae*.[361] Su carácter experimental y el juego con los instrumentos, las texturas y el espacio sónico ha conllevado a que sus principales exponentes tengan nombres como *Mad Professor* o *Scientis*t, en referencia al trabajo de laboratorio.

En Costa Rica, el *dub* surge a mediados de la década del 2000. Como se mencionó, Mundo Loco albergó a Dj *Dub Coalition*; este se mantuvo activo en el país: participó en el sexto cumpleaños de *Mekatelyu* que se celebró en el bar Bash en La California[362]; y fue el dj del bar Yos en los Yoses: ahí, Bernard Granison auspició las *I-tal Vybez Party* todos los jueves.[363]

Durante la segunda mitad de la década del 2000, surgieron diversas agrupaciones de *dub*. El 17 de agosto del 2007 se llevó a cabo el primer festival de este estilo de *reggae.* El Club Capone a un costado del centro comercial El Pueblo, Calle Blancos, fue la sede del primer evento, en la semana siguiente se llevó a cabo en El Observatorio, barrio La California. *Moonlight dub xperiment* y *Natural dub* fueron las bandas principales. Gabriel Dávila, bajista de la primera agrupación mencionó: "la idea es llevar al oyente a un viaje cósmico, siempre en el *feeling* caribeño del *roots*".[364]

Moonlight dub xperiment se alineó con el activismo ecológico con su primer disco, titulado Bio-dub (2009). Sus primeros ejemplares contenían dentro del disco semillas para la siembra, y el estilo, según Dávila: "es un reggae totalmente nuevo, diferente, no se parece a ningún otro estilo, lo llamamos reggae lunático, electroétnico y ecológico".[365] La música integra sonidos de grillos, lluvia, congos y el bosque. Para el lanzamiento del disco, la agrupación congregó a diversos músicos de trayectoria de la escena, entre ellos *Huba*, Juan Carlos Navarrete y Andrés Cervilla. Asimismo, al año siguiente, el primero de febrero del 2010, publicaron la canción "Se calienta":[366] un tema que alerta sobre el cambio climático.

---

[361] Mike Alleyne. "Globalisation and commercialisation of caribbean music." En *World Music: Roots and Routes*, Tuulikki Pietilä ed. (Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studies.Alleyne, 2009), 90-91.
[362] *La Nación*, "Punto final", 11 de marzo del 2005, 7 Tiempo Libre.
[363] *La Nación*, "El Yos todos los jueves será el gran aula del *dub*", 1 de setiembre del 2005, 3 Viva.
[364] *La Nación*, "Primer festival de dub", 17 de agosto del 2007, 16 Tiempo Libre.
[365] *La Nación*, "Moonlight cosechó su primer disco", 22 de marzo del 2009, 8 Viva.
[366] *La Nación*, "Moonlight calienta tocando hoy con un Nonpalidece", 8 de febrero del 2010, 14 Viva.

Finalmente, el último proceso que afecta las prácticas musicales de la escena del *reggae* es el surgimiento de las *backing bands* o las bandas de apoyo, es decir, bandas que acompañan a cantantes extranjeros, predominantemente, en sus giras por el país y la escena translocal. Un primer momento de estas bandas se evidencia en los músicos que acompañaron a los músicos de PRC: los *Radicales*. Sin embargo, estos no serían una agrupación que brinda servicios musicales, sino músicos contratados por la productora para que realizaran conciertos. Uno de los músicos de esta banda de apoyo fue Randall Castro Arias, quien también, a inicios del nuevo milenio, fue bajista de la agrupación de *reggae roots Maitam.*[367] Posteriormente, Castro formará en la década del 2010 la banda de apoyo *R9* y la productora musical *aRNine*.

Con todo, la banda que nace con el propósito de dar apoyo musical es *Pushin*, liderada por el bajista Gabriel Dávila; el resto de la banda se compone de Manuel Dávila en los teclados y José Daniel Ortega en la batería[368], este último también formó parte de *Maitam,* y, así como Castro, posteriormente, en la década del 2010, formará la productora Costa Rebel. En octubre del año 2003, se formó *Pushin* y acompañó al cantante argentino Fidel Nadal; en el 2004, la banda continúo dando soporte a los cantantes *Kike Daddy* y *Huba.* Asimismo, en febrero del 2004 acompañó al cantante argentino Pablo Molina.[369] La importancia de *Pushin*, más allá de ser una de las primeras bandas de apoyo, es que acerca los ritmos de *dancehall* y *roots*.

El principal esfuerzo por posicionar una banda de apoyo provino de los músicos de la extinta banda *Bamaselo*. Esta agrupación fue liderada por Michael Livingston y estuvo activa hasta el 2007. Los músicos de *Bamaselo* no eran per se *backing band*, pero la dinámica musical se asemejaba, puesto que la sección instrumental se acercaba a las pistas de *reggae* o *riddims*. Afirma Esteban Carmona, bajista de la agrupación: "realmente, ese álbum [Natural, 2007], hay muchas piezas que son *riddims*; Livingston lo que hizo fue adecuarlos y regrabarlos".[370]

En febrero del 2007, los músicos de *Bamaselo* acompañaron a *Johnny Dread* por una gira que incluía el bar Roots en San Pedro, Quepos, Dominical, Turrialba, Puerto

---

[367] Para una reseña de R9 visitar la página web: https://www.onecityent.com/r9music
[368] *La Nación*, "Empuje dancehall", 15 de abril del 2004, https://www.nacion.com/archivo/empuje-dancehall/5DWL7FSFBRHC7AHEDWUYLT37VY/story/
[369] *La Nación*, "Breves", 18 de febrero del 2004, 11 Viva.
[370] Entrevista a Esteban Carmona, 10 de noviembre del 2019.

Viejo y Tamarindo (Guanacaste).[371] "Esa fue la gota que derramó el vaso, cuando *Johnny Dread* vino al país y, ¡puta! Era un mae muy conocido y muy popular. Le hicimos *backing band* a él, entonces Michael se molestó mucho",[372] explica Carmona. La separación de los músicos con Michael Livingston convino a que Michael se quedara con las regalías del disco Natural y los músicos con el equipo de sonido. "Nosotros ese sonido lo empezamos a utilizar para ir tocar a bodas, para tocar en bares, para tocar en lugares […] eso fue como en un trayecto de uno, no sé, tres a cinco años […] eso nos duró hasta el 2011, 2012",[373] detalla Kumary Sawers, vocalista de *Bamaselo*.

Ese trabajo musical que señala Kumary se llevó a cabo bajo la denominación *Kingo Lovers*. Con base a la experiencia con *Johnny Dread* y lo realizado por Randall Castro y Daniel Ortega en el Guana Fest (2008), cuando brindaron apoyo al panameño *Kafu Banton, Kingo Lovers* procuró figurar como banda de apoyo. "Este chico Gerardo [Soto, percusionista de diversas agrupaciones de la escena, incluyendo *Mekatelyu* y *Bamaselo*] se dio cuenta de que en Jamaica existía algo que era como ser la banda del artista, y cuando apareció esta situación de *Johnny Dread,* nosotros éramos la banda de *Johnny Dread*".[374] Esta idea forjó el destino de la banda: "*Kingo Lovers* era diferente porque nosotros sí queríamos tener la posibilidad de ser pioneros en *backing band* en Costa Rica",[375] manifestó Esteban Carmona.

Kingo Lovers, como lo señala el crítico de música Alberto Zúñiga el 14 de agosto del 2008, fue reconocida como la mejor banda de *reggae roots* del país: "motivado por el rumor de que el grupo Kingo Lovers era el mejor grupo de *reggae* clásico del país me acerqué a escucharlos en su tributo a Marley".[376] No obstante, el crítico no salió del concierto satisfecho, puesto que la agrupación no realizó una exploración musical. Sin embargo, la agrupación agradaba a los cantantes extranjeros que la contrataban. "Nosotros demostramos que sí tenemos el nivel para poder *backing up* a cualquiera. Diay, creo que lo logramos. Trajimos a *Luciano*, *Mickey General*, *Uwe*

[371] *La Nación*, "Johnny Dread matiza Tiquicia con su *reggae*", 1 de febrero del 2007, 7 Viva.
[372] Entrevista a Esteban Carmona, 10 de noviembre del 2019.
[373] Entrevista a Kumary Sawyers, 22 de octubre del 2019.
[374] Entrevista a Kumary Sawyers, 22 de octubre del 2019.
[375] Entrevista a Esteban Carmona, 10 de noviembre del 2019.
[376] *La Nación*, "Tributos pasajeros", 14 de agosto del 2008, 12 Viva.

Banton, *Johnny Dread*, yo he tocado con *Gappy Ranks*, con *Million Styles*, me explico", detalló Esteban Carmona.[377]

Esa exitosa formación musical se basó, entonces, en la experiencia de músicos, la práctica musical de *reggae* jamaicana y en una necesidad de la escena. Esteban Carmona explica la situación: "diay, véalo de esta manera, ¿cuál ha sido la escasez costarricense, en cualquiera? Como los vocalistas, y aquí en *reggae,* especialmente, y rap, no hay casi. Entonces, diay, qué era lo más lógico: traer jamaiquinos; traer maes de afuera que tienen piezas pegadas; que el tico es más papinero, vamos a pagar por algo que viene de afuera".[378]

Posiblemente, la escasez de cantantes se deba a la inversión que se realiza a nivel de mercado musical. En otras palabras, se invierte en eventos y festivales masivos y no en la promoción de los cantantes nacionales, los cuales son cuantiosos. Para el festival More Life que se realizó el 18 de setiembre del 2010, los jamaicanos *Anthony B* y *Gyptian* alternaron el escenario con los costarricenses *Shel, Rude Boy, Mesky M, Little Quil, Maybellyne, Flashy, Toledo, Banton, Ghetox* y los djs Cole y Gerald, junto a la animación del jamaicano *Bad Ras*.[379]

Lo anterior evidencia que el acercamiento de los cantantes de *reggae* con la industria, hacia la década del 2010, no se da a nivel musical, es decir, en la producción de música, sino con el entretenimiento. Una industria que produce eventos, pero que no fomenta la creación musical, la cual recae en el esfuerzo personal del músico. En este límite temporal de la investigación se evidencia que el proceso cultural dominante solamente procura extraer valor de la labor del músico o cantante mediante eventos masivos y no se posiciona como una plataforma de promoción artística o cultural, de manera que relega a la emergencia la práctica musical.

Este nuevo ciclo que inicia y acaba en el límite temporal de esta investigación se caracteriza por la producción de conciertos internacionales. Y, de acuerdo con Carmona: "hubo demasiada inversión, y ya a posteriori, cuando ya habían productoras que para mi gusto, diay, sobre ofertaron el mercado y tuvieron pérdidas cuantiosas, y, diay, ahí quedaron. No hay producciones de *reggae* ahora como antes, antes era, diay,

---

[377] Entrevista a Esteban Carmona, 10 de noviembre del 2019.
[378] Entrevista a Esteban Carmona, 10 de noviembre del 2019.
[379] *La Nación,* "La música de More Life Fest se acerca", 1 de setiembre del 2010, 8 Viva.

cada mes. Entonces, un país como este no aguanta ese ritmo, entonces diay, por ahí falló".[380]

La sobre oferta también implicó que el proyecto de *backing band* fuera exitoso, ya que se necesitaba de músicos que brindaran servicios a las cabezas de cartel extranjeras. "Eso se extendió a que, en una de esas tantas oportunidades, nosotros como banda *Kingo Lovers* tocáramos para Luciano y Mickey General, y nosotros también producíamos nuestros propios eventos, verdad. Nosotros tratábamos de mantener esa constancia porque, si no, no tocábamos",[381] resalta Kumary. Asimismo, detalla Carmona: "logramos generar un circuito, en el 2009, con *Kingo Lovers*, donde tocábamos jueves a domingos y teníamos pagos de 600 dolares por aquí, 2000 por aquí, 1500, 400 por aquí"[382]. En su momento, *Kingo Lovers* fue un proyecto autogestionado rentable. Posteriormente, hacia el 2013, muchos de los músicos de esa agrupación se integraron a la banda de *reggae Un Rojo.*

De igual forma *Kingo Lovers* moldeó las prácticas musicales que se extienden por la década del 2010: "En ese aspecto pusimos, vimos, le mostramos a la gente que podíamos hacerlo y ahora es lo más normal *backing bands,* y ya está esa posibilidad. Había que abrir esa trocha",[383] afirma Carmona. Contexto musical que es confirmado por Kumary, en donde incluso cantantes de la escena translocal tuvieron sus bandas: "cuando uno se hace relevante se hace ejemplo, verdad. Entonces, también muchas bandas empezaron a replicar esa misma constancia de tener bandas ¡que ta ta tá! *Jahricio*, *Ras Manuel* empezaron a tener bandas".[384] En la actualidad, la novel cantante *Lioness Haze* realiza presentaciones junto a la banda The *Roots-I* y el cantante Toledo mantiene presentaciones con la banda *Pure Vibez*, es decir, es un formato y una práctica musical que se elonga por toda la década del 2010 y se mantiene en la del 2020.

[380] Entrevista a Esteban Carmona, 10 de noviembre del 2019.
[381] Entrevista a Kumary Sawyers, 22 de octubre del 2019.
[382] Entrevista a Esteban Carmona, 10 de noviembre del 2019.
[383] Entrevista a Esteban Carmona, 10 de noviembre del 2019.
[384] Entrevista a Kumary Sawyers, 22 de octubre del 2019.

III. Conclusiones

Entre el 12 y el 14 de diciembre del 2010, el salón La Caribeña festejó su 25 aniversario: la música *salsa*, *gospel* y *reggae* fue la encargada de incentivar el baile.[385] Por parte del *reggae*, Martin Scott, *Banton* y Toledo fueron los músicos invitados. Los 25 años del local aluden a la trayectoria de la escena del *reggae*: Scott fue el pionero del *reggae* en Costa Rica; *Banton* representa el principal ciclo de expansión del género; y Toledo el nuevo proceso de la década del 2010, actualmente es el cantante con mayor proyección.

Estos tres músicos representan una escena musical dinámica y madura, que ha sido retratada en este capítulo según sus características emergentes y sus vínculos con la cultura dominante. De acuerdo con Raymond Williams y su teoría de la estructura de sentimiento, la cultura evidencia las presiones hegemónicas presentes en las formaciones sociales: la escena musical, al formar parte del proceso cultural, que siempre está en formación, está conformada por esas presiones hegemónicas. Así, prácticas y experiencias de la cultura popular y alternativa son apropiadas de forma selectiva o subordinadas por la cultura del proceso social dominante.

En congruencia con esa visión teórica, la tensión entre estos dos procesos culturales (dominante y emergente) fue el guion que permitió dar forma a la escena translocal del Valle Central y cumplir con el objetivo propuesto: evaluar las prácticas musicales del *reggae* a la luz de las transformaciones del sector musical y los espacios de consumo musical translocales a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI en el Valle Central, con el objeto de comprender las especificidades del *reggae,* de acuerdo con las transformaciones en la producción cultural y musical costarricense.

Así, a lo largo del capítulo se demostró que las prácticas y experiencias musicales se vincularon de forma directa e indirecta con la cultura dominante, la cual se caracteriza por su relación con la economía política neoliberal. Entonces, la escena se vinculó y apartó, según el periodo, con la industria musical globalizada, principalmente disqueras transnacionales, la economía turística, los medios de comunicación y la industria del entretenimiento.

---

[385] *La Nación*, "La Caribeña festeja 25 años", 10 de diciembre del 2010, 2 Tiempo Libre.

Esta tensión denota que las prácticas y experiencias musicales emergentes fueron canalizadas y subordinadas por la cultura dominante. En un primer periodo, el gusto del *reggae* fue propagado por dinámicas autónomas hacia las diversas localidades de la espacialidad translocal: discomóviles, diyeis y cantantes desarrollaron bailes en las diversas comunidades.

La popularidad de los bailes y conciertos que congregaban a los diyeis y cantantes que realizaban prácticas musicales informales en Limón y los barrios del Sur de San José motivó a que se crearan enlaces con la industria musical y los medios radiales. En consecuencia, surgieron espacios radiales que llevaron la música de forma nacional y las disqueras transnacionales firmaron a los principales cantantes. Convergencia entre práctica musical emergente e industria musical que generó uno de los mayores éxitos musicales de la historia reciente de Costa Rica.

No obstante, a inicios del nuevo milenio el proceso dominante procuró desvincularse del *reggae*, que fue estigmatizado como vulgar, de clase baja y con una carga racial importante. Con todo, el género no desapareció, sino que regresó a su carácter emergente y siguió produciendo eventos y conciertos de gran popularidad y con dimensiones masivas, pero sin las plataformas mediáticas que dieron forma a los éxitos de finales de la década de 1990.

La legitimación del género provino del ritmo *roots*, a inicios del nuevo milenio. Esta vertiente del *reggae* creció en la escena subterránea del *punk* y el *ska,* en los últimos años de la década de 1990, movimiento *underground* que recela la relación con la industria disquera. Para el siglo siguiente, el *roots* tomó la batuta y enunció que sus prácticas musicales eran de valor cultural: programas radiales y divulgadores del género afirmaron que el *reggae* era una tradición musical de origen afrodescendiente pertinente a la cultura musical latinoamericana, y que es portador de una cultura alternativa que se alimenta del rastafarismo.

El *roots* diverge del *dancehall* no solo por el ritmo, sino también por las prácticas musicales: el *dancehall* es una práctica, principalmente, vocal, que se acompaña de un *riddim* (pista o ritmo de *reggae*) provisto por un dj; el *roots* es interpretado por bandas, es decir, cantantes e instrumentistas, aunque en la década del 2010 surgieron agrupaciones que interpretaban los ritmos de *dancehall* y *roots* como acompañantes de los cantantes: *backing bands*.

El surgimiento de estas formaciones, asimismo, es un indicador de la traslación del vínculo de la escena con el proceso dominante de la industria musical discográfica a la industria del entretenimiento: los músicos no crean música, sino que producen espectáculos. Traslación que da cuenta de la transformación de la dinámica capitalista que se basaba en la producción y consumo de bienes hacia un modelo de experiencias que afecta al turismo y la relación con la naturaleza y el ambiente, la gastronomía, los deportes y el entretenimiento. No obstante, esta relación de la escena con el entretenimiento merece ser ahondada en una investigación posterior que analice la segunda década del nuevo milenio y el impacto de la pandemia del COVID-19 en la industria del espectáculo.

El auge del *roots* en el nuevo milenio se acompañó de nuevas dinámicas espaciales e imaginarios. De manera sintética, la escena se concentró en la localidad de San Pedro de Montes de Oca y sus alrededores, en el Valle Central; y en Puerto Viejo, Talamanca. Esta última localidad se impuso como modelo idealizado de lo que la escena representa: rechazo de la dinámica capitalista urbana, colmado de multiculturalismo y contacto con la naturaleza; un baluarte de la resistencia cultural. En consecuencia, Puerto Viejo se erigió como un lugar donde se puede experimentar el *reggae* y la cultura rasta. Los bares del Valle Central procuraron emular ese espacio caribeño, de particular importancia son el bar Raíces y Roots.

Por último, la escena tuvo un acercamiento con la *world music*. Esta tendencia musical procura explotar la diversidad musical, principalmente los sonidos tradicionales y folclóricos de América Latina y África. Apropiación que busca insertar las músicas subalternas en el mercado global. Esta dinámica musical dirigida por el proceso cultural dominante transnacional traslada la música periférica hacia el consumidor de las metrópolis capitalistas.

En Costa Rica, la escena del *reggae* mantuvo relaciones con los diversos proyectos de *world music* que se desarrollaron durante la primera década del nuevo milenio, principalmente la disquera y productora Papaya Music y los festivales Mundo Loco. Ambos proyectos lograron promover agrupaciones de *reggae roots* mediante conciertos y la grabación de discos y la compilación de canciones. Así, la creación de un catálogo discográfico atractivo para el público extranjero y la emulación de experiencias en la producción de festivales internacionales insertaron al *reggae* en una

dinámica ambivalente de apropiación dominante: músicas tradicionales y problemáticas socio-ambientales fueron promovidas y divulgada mediante el consumo musical global.

Capítulo 4: mi love *reggae* music: las figuras semánticas de las canciones *reggae roots* (1988-2010)

Jah give us reggae music

The best gift we could receive

Jah let us play reggae music

And praise you with an irie sound

Love and peace we want to feel

Peace and love we want to be

Wisdom we ask, All Mighty

For you, my music it sounds

Native culture, "Jah", *Reggae from Costa Rica*, 2003.

1. Preámbulo músico-literario

A lo largo de esta investigación se ha demostrado que la música (junto con otras prácticas significates) es un proceso histórico, puesto que se construye socialmente y de forma diacrónica, y que, además, obedece a procesos culturales complejos que entrecruzan dinámicas globales, translocales y diaspóricas. Ahora bien, las prácticas musicales incluyen discursos y narrativas que se expresan en forma de canción. Este capítulo se centra en este formato específico y se interroga sobre las figuras semánticas (según Raymond Williams) enunciadas, es decir, las articulaciones culturales que conforman el discurso cantado. Esto, al igual que las prácticas y experiencias analizadas en los capítulos anteriores, debe ser revisado a la luz de los procesos sociales recientes.

Ante el discurso lírico expuesto en las canciones del *reggae*, y en específico del *reggae roots*, surgen diversas problemáticas. De forma general: ¿qué caracteriza líricamente al *reggae roots*? ¿cuáles transformaciones líricas conforman al *reggae* como discurso músico-literario en su devenir histórico? ¿cuáles aspectos sociales se representan en el discurso de las canciones? En particular: ¿cuáles aspectos paratextuales introducen la realidad social en las canciones? ¿cuáles actitudes líricas dirigen el género *reggae roots*? ¿qué elementos articulan el discurso?

Antes de exponer los parámetros de investigación que rigen este capítulo, se debe aclarar la selección del *reggae roots* como objeto de análisis. Como se logró evidenciar en los capítulos anteriores, el *reggae* es una práctica cultural y musical diversa y compleja. La escena del *reggae* se conforma por ritmos y formaciones musicales que, si bien convergen y consolidan una expresión sociocultural, también divergen y se articulan en géneros musicales. Esto se ejemplifica en el caso del *dancehall*, una práctica musical y funcional de baile que tiene como principal característica la sociabilidad de la escucha y la interacción corporal. Por otra parte, el *reggae roots* privilegia la formación de bandas, la interpretación "en vivo" y la grabación musical en formato discográfico.

Estos elementos constitutivos del *roots* implican, principalmente por la predominancia del disco o álbum, la estabilidad del discurso musical y lírico, es decir, se reduce la interpretación improvisada y, además, la reproducción fonográfica permite acceder a un contenido estandarizado (el disco es un medio que fija la música: una partitura); esto también incide en que el disco sea una fuente fiable de análisis musical igual a una partitura o documento escrito. Todo esto dota al género *roots* de coherencia en su discurso musical y en la formación lírica. Por lo tanto, el aspecto lírico de las canciones de *reggae roots* es el objeto de estudio de este capítulo final. En consecuencia, este capítulo afirma, respaldado por las reflexiones teóricas de Raymond Williams, que los textos culturales son apropiados y pertinentes para el análisis social e histórico.

Después de haber expuesto los criterios de análisis básicos, se presenta el objetivo de este capítulo: determinar las narrativas socioculturales del *reggae* con el motivo de revelar la estructura de sentido de este género de acuerdo con las figuras semánticas. En correspondencia con esta meta de análisis, se propone el siguiente argumento (hipótesis): la experiencia del *reggae* se constituye en figuras semánticas (articulaciones culturales específicas) que se expresan en las canciones de las agrupaciones del género *roots*. En específico, las canciones del *reggae roots* representan las transformaciones sociales del periodo mediante tres aspectos: 1) la introducción de un tropo prosaico que representa la realidad social; 2) la presencia de actitudes líricas; y 3) la articulación de un discurso colectivo de resistencia cultural que enarbola percepciones y críticas a las transformaciones sociales recientes. Esto evidencia un

desplazamiento diacrónico del género *roots* desde el placer regenerador hacia la lucha social y cultural.

El lector de los párrafos anteriores pudo apreciar que este capítulo descansa en el análisis de las figuras semánticas, pero ¿qué son estas figuras? Raymond Williams plantea que ellas son indicadores de los procesos culturales[1] y, por lo tanto, tipos específicos de sociabilidad; en otras palabras, las figuras semánticas son los eslabones particulares que enlazan los objetos culturales (en el sentido amplio) con las transformaciones sociales.[2] Así, Cáceres Riquelme y Herrera Pardo, al revisar los conceptos de Williams, sostienen que las figuras semánticas son consustanciales al proceso material y no pueden ser desatendidas por las investigaciones que pretendan analizar cómo son experimentados y vividos los periodos históricos y las contradicciones y conflictos inherentes a la realidad social.[3]

Este capítulo se centra en los elementos discursivos que construyen una semántica social. De manera congruente, se debe realizar una pequeña introducción teórica de la literatura. Raymond Williams, igualmente, aclara que existen relaciones entre lo literario y lo social, y que lo primero no podría entenderse sin lo segundo y viceversa. Asimismo, Williams indica que la literatura es una práctica social que materializa la "conciencia práctica"[4]: relación social que utiliza el lenguaje como medio de producción de la vida social[5] o, en otras palabras, un uso social del lenguaje.[6] Incluso, con respecto a las actitudes líricas, este crítico inglés afirma que ellas expresan la conciencia práctica, entendida ahora como identidad social del enunciador.[7] Esto le atañe a este capítulo, puesto que indica que para entender las actitudes del enunciador en las canciones del *reggae roots* se debe relacionar estas con lo social y sus transformaciones.

De igual forma, es de interés reseñar cómo se relaciona lo musical y lo lírico-literario con el género y la estructura de sentimiento, ya que esto último es lo que da

---

[1] Raymond Williams. *Marxismo y literatura*. (Barcelona. Ediciones Peninsula, 1977), 156.
[2] Williams. *Marxismo y literatura*. 157.
[3] Jorge Cáceres Riquelme y Hugo Herrera Pardo. "Las formas fijas y sus márgenes: sobre 'estructuras de sentimiento' de Raymond Williams. Una trayectoria." *Revista Universum* No.29 Vol.1, (2014): 73-91.
[4] Williams. *Marxismo y literatura*. 69-70.
[5] Ibid. 42.
[6] Ibid. 68-69.
[7] Ibid. 204.

forma y coherencia a un discurso lírico y musical de acuerdo con las transformaciones históricas. De esa manera, el género, según Williams, se relaciona con lo social. Este autor señala que los géneros derivan de convenciones: relaciones históricas establecidas en las cuales una práctica específica es comprendida[8]. La clasificación de estas convenciones aplicadas a lo literario conlleva al género, lo cual también se aplica a la música, puesto que, tal y como lo indica José Jorge de Carvalho, existe un paralelismo entre los género musicales y literarios.[9] Williams, entonces, plantea dos características fundamentales: 1) existen relaciones sociales e históricas evidentes entre las formas literarias particulares y las sociedades y periodos en que se originaron o practicaron; 2) existen continuidades de las formas literarias que mantienen las relaciones sociales. Es con base en estas continuidades que se forma el género[10] y, por ende, las estructuras de sentimiento.

A esto debería sumarse lo mencionado por Williams sobre las especificidades del discurso (modos básicos del habla): canto, llamado-respuesta, recitación, narración, las cuales deben ser entendidas dentro de una dinámica cultural determinada.[11] En consecuencia, para el caso del *reggae roots,* se debe añadir la presencia de tropos. De ahí la importancia, según la presente investigación, de analizar el *reggae roots* de acuerdo con las dinámicas sociales y culturales de Costa Rica a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI.

I.II Relación música-historia y literatura

En el año 2016, el músico de *rock-folk* estadounidense *Bob Dylan* fue galardonado con el Nobel de Literatura. Junto con Dylan, no sin reacciones diversas y controvertidas, la música incursionó de forma autorizada en la literatura. ¿Ese hecho es una intromisión desafortunada de una disciplina en otra o existen elementos válidos para afirmar que la música contiene características literarias y la literatura expresiones musicales? Esta investigación busca acercar ambas disciplinas artísticas, sociales y del

[8] Williams. *Marxismo y literatura*. 198.
[9] José Jorge Carvalho. "Un panorama de la música afrobrasileña". En *A tres bandas, mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, ed. Albert Recasens Barberà, (Madrid: Ediciones Akal, 2010): 126.
[10] Williams. *Marxismo y literatura*. 209.
[11] Williams. *Marxismo y literatura*. 199-200.

saber; y es que las actuales reflexiones literarias historiográficas[12] insisten en que el concepto de literatura debe ampliarse e incluir textualidades no convencionales como lo son la oralidad, la literatura popular, la indígena e incluso expandir el horizonte temporal con el fin de incluir sermones, relaciones de servicios y hagiografías del periodo colonial.

En específico, esta investigación plantea una reflexión desde la historiografía literaria de las canciones de *reggae roots*; en consecuencia, se busca trazar una visión diacrónica que permita identificar las transformaciones en el discurso del *reggae*. Se pretende, entonces, delimitar por periodos los enunciados que configuran el *reggae roots* y describir y analizar las principales características del discurso que componen cada periodo; así se rastrea el devenir literario de las canciones y ofrece un panorama historiográfico de la práctica musical escogida. Por ende, esta periodización del discurso no coincide, necesariamente, con la periodización del *reggae* como práctica musical y sociocultural tal y como fue analizada en los capítulos anteriores, sino que se configura de acuerdo con sus propios parámetros discursivos. Así, se determina un primer periodo que comprende la década 1988-1998; el segundo, 1999-2006; finalmente, 2007-2010.

I.III Historiografía literaria de la canción popular

Las conexiones entre música, música popular, literatura e historia son muchas. Bien recuerda la antología chilena sobre música y literatura *La rueda mágica. Ensayos de música y literatura. Manual para (in)disciplinados* (2017) que el término en latín "carmen" significa tanto canción como poema.[13] También, cabe resaltar que la lírica griega eran poemas cantados y acompañados por la lira.[14] Sin embargo, los estudios sobre la relación entre esas producciones culturales no son vastos. El libro *La rueda mágica* es el primer trabajo que agrupa reflexiones sobre los vasos comunicantes entre

[12] Werner Mackenbach. "Problemas de una historiografía literaria en Nicaragua". *Revista de Historia*, Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica, 10 (1997): 5-18; Alexander Sánchez Mora. "Hacia una historiografía literaria costarricense del periodo colonial". *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica,* 46 (2020): 73-98.
[13] Rubí Carreño. *La rueda mágica. Ensayos de música y literatura. Manual para (in)disciplinados.* (Chile Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017), 23.
[14] Carlos García Gual. *Antología de la poesía lírica griega*. (Madrid: Alianza Editorial, 1980), 8.

música y literatura en Chile. Esto nos demuestra que la situación en América Latina sobre este tipo de trabajos es escasa y reciente.

Con todo, el vínculo entre música y literatura no acaba ahí; durante el renacimiento los compositores procuraron adaptar la expresión musical a los textos, lo que dio forma a los madrigales.[15] Los compositores dieron un tratamiento libre a los poemas, principalmente italianos, enfatizando el aspecto sentimental y pastoril de la idealización del amor, en especial de los escritores Francesco Petrarca, Ludovico Ariosto, Torcuato Tasso y Giovanni Battista Guarini.[16] Esto configuró la ópera que se desarrolló en los siglos posteriores (XVI, XVII y XVIII), la cual profundizó en el aspecto dramático, así como en los elementos y temas de la tragedia griega.[17] En suma, uno de los géneros musicales de mayor trascendencia en la música occidental tomó como referentes los planteamientos literarios de la antigüedad clásica.

En el desarrollo musical posterior, principalmente en la composición, se retomaron los planteamientos de la retórica: las frases, los periodos y los incisos. Así, la composición se basó en parámetros lingüísticos y gramaticales para fundamentar su arte.[18] Incluso, se llegó a postular al estilo musical "clásico" como un discurso de acuerdo con los tópicos: estilos musicales que delinean la gama expresiva.[19]

En Centroamérica se han producido investigaciones novedosas como la de Deborah Singer sobre los villancicos de negros;[20] tema que también ha sido abordado por Gerardo Meza Sandoval[21]. También se debe mencionar el trabajo pionero de Juan José Marín sobre los cancioneros populares de la primera mitad del siglo XX, que si bien no analiza el discurso de las canciones sí hace un recuento de los temas presentes en la música popular de entonces: tangos, boleros, sones, entre otros.[22]

---

[15] J. Peter Burkholder, Donald J. Grout y Claude V. Palisca. *Historia de la música occidental*. (Madrid: Alianza Editorial, 2008), 289.
[16] Burkholder, Grout y Palisca. *Historia de la música occidental*. 290.
[17] Ibid, 363.
[18] Ibid, 549-550.
[19] Ibid, 627.
[20] Deborah Singer. "Inclusion Politics/Subalternization Practices: The Construction of Ethnicity in Villancicos De Negros of the Cathedral of Santiago De Guatemala (16th-18th Centuries)". *Revista De Historia*, n.º 80, (2019): 33-53.
[21] Gerardo Meza Sandoval. "Villancico de Negros, una ventana por donde se ve e integra al otro". *Revista Comunicación*, *18* No.2, (2013): 13–21.
[22] Juan José Marín. *Melodías de perversión y subversión. La música popular en Costa Rica. 1932-1960*. (San José, Costa Rica: Editorial Alma Mater, 2009), 71.

Además, es importante resaltar que las investigaciones sobre los vasos comunicantes entre música y literatura son recientes y son productos del siglo XXI. Con todo, tanto el trabajo de Singer como otros que abordan el discurso a través de la música lo hacen desde la identidad. Antonio Hidalgo[23] analiza las letras del grupo *Cantares* con el fin de determinar como el folclor expresa un discurso de identidad nacional; de igual forma, Marlen Oviedo[24] revisa las letras de la agrupación *Malpaís* y cómo estas operan en la construcción de un imaginario de lo costarricense.

Propiamente, la visión literaria de las músicas afrolimonenses, a pesar de su gran variedad (sin olvidar las eclesiales), quedan plasmadas en tres corrientes: el *calypso*, el *blues* y el *reggae*. El *calypso* es visto en su relación con los acontecimientos sociales y su papel de "periódico" oral, que transmite acontecimientos y anécdotas de la comunidad.[25] Desde una visión literaria, existe un corpus que ha analizado la obra de Tatiana Lobo *Calypso*. Ese texto despierta otras visiones, puesto que muestran simbolismos[26] y las relaciones con otras textualidades[27] incluida la oralidad.[28]

Con respecto al *blues* y al *reggae*, Sophie Large analiza las obras *Limón Blues* y *Limón Reggae* de Ana Cristina Rossi.[29] Estas obras, según Large, buscan, mediante la música, ligar la historia de Limón con la cultura diaspórica afrodescendiente. Large, al igual que lo realiza María Rocío Cobo Piñero en las narrativas de las afro-estadounidenses Toni Morrison, Alice Walker y Gayl Jones, relaciona los ritmos afrodescendientes con los estilos narrativos, así como las polifonías. De este modo la música forma parte de la escritura y de la lectura.[30] Además, Large, también demuestra

---

[23] Antonio Hidalgo. "Las nociones de lo 'costarricense' en la música folclórica de los años 80. El caso del grupo Cantares". *Kañina Revista de Artes y Letras*, XLII, No.1, (2018): 89-117.
[24] Marlen Oviedo. "El fenómeno *Malpaís*: signos identitarios del costarricense en sus canciones-poemas". *Revista de Lenguas Modernas* 22, 2015: 407-417.
[25] Manuel Monestel. *Ritmo, canción e identidad. Una historia sociocultural del calypso limonense.* (San José, Costa Rica: EUNED, 2005), 112-118.
[26] Armando Rodríguez Ballestero. "Calypso: lo inevitable es la cercanía del mar". *Revista Comunicación*, *12,* 2013: 1-2; Amalia Chaverri. "Calypso". *Revista Comunicación*, *12,* (2013): 1-6.
[27] Gerardo Meza Sandoval. "De Calypso y los calipsos". *Revista Comunicación*, *12*, (2013): 1-16; Laura Barbas. "Calypso en la modernidad: contrapuntos y respuestas". *Revista Comunicación*, *12,* (2013): 1-10.
[28] Meza Sandoval. "De Calypso y los calipsos".
[29] Sophie Large. "Una memoria polifónica: Música e interculturalidad en Limón Blues y Limón Reggae de Anacristina Rossi". *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 24, (2020).
[30] María Rocío Cobo Piñero. *Sonidos de la diáspora. Blues y jazz en Toni Morrison, Alice Walker y Gayl Jones*. (Sevilla: Arcibel Editores, 2015).

las relaciones de género presentes en las novelas, pero no necesariamente en los géneros musicales.[31]

Como se ha demostrado en los párrafos anteriores, la crítica literaria que aborda aspectos musicales es limitada en términos cuantitativos y mucha de ella se enfoca en los productos culturales y musicales afrodescendientes y en particular afrolimonenses. De acuerdo con esos análisis se puede delimitar un periodización historiográfica: primero, un periodo delimitado entre los años 1870 (la llegada de trabajadores jamaicanos y afrocaribeños a Limón) y 1930 (salida de la United Fruit Company de Limón) y caracterizado por el *blues* y los ritmos de origen africano; segundo, el periodo que va de 1930 a 1970, cuyo principal género músico-literario es el *calypso*; tercero, un periodo que va de 1970 y 1980 y que es influenciado por el *reggae*; a esto habría que sumarle un periodo reciente 1980-2010, el cual, tal y como lo demuestra Hernández Parra[32] la música afrolimonense deja de suscribirse únicamente a la provincia de Limón e incluye el Valle Central de Costa Rica como epicentro de la producción musical.

II. Apuntes líricos para una periodización inicial del *reggae roots* en Costa Rica (1988-1998)

Este apartado capitular busca establecer una primera delimitación temporal de la lírica del *reggae,* pero también identificar discursos que permitan caracterizar al *reggae* en tanto estructura de sentimiento. De igual forma, se procura analizar los elementos tempranos que vinculan el discurso poético con el musical. En consecuencia, se considera el poemario fonográfico "Negritud" (1976) de Eulalia Bernard como un producto cultural que permite contextualizar la práctica lírica afrodescendiente.

[31] Large. "Una memoria polifónica".
[32] Sergio Hernández Parra. "Reggae es amor: las convenciones de "amor" y "Babilonia" en la escena reggae de la translocalidad costarricense de Valle Central-Limón". *TRANS-Revista Transcultural de Música,* 24, (2020).

II.I Eulalia Bernard y la enunciación lírica inicial del *reggae*

"Negritud" fue patrocinado por el embajador de Estados Unidos Terence Todman y la grabación del vinilo fue realizada en la sede diplomática en San José.[33] Paola Ravasio afirma que los análisis de la obra "Negritud" han pasado por alto su aspecto musical[34] y se han enfocado en la palabra, y, por lo tanto, lo que ella denomina identidades o conexiones pluricéntricas. En el capítulo 2 de esta investigación, se demostró que la música en Limón formó parte de una frontera cultural que se derribó hasta las últimas décadas del siglo XX. No obstante, la poética de Bernard crea conexiones translocales entre Limón, el Caribe, la Diáspora y el Valle Central, y eso se refleja en el diseño musical de la obra "Negritud". Marianela Muñoz reseña que las elecciones musicales representan las identidades africanas, caribeñas y su pertenencia costarricense desde el afrocentrismo.[35]

De manera precisa, Bernard emplea "samples" o extractos de canciones y las intercala con el recitar poético. En consecuencia, la elección musical no es fortuita, sino que obedece a una construcción músico-poética y a un dialogo entre la práctica musical y la enunciación. Muñoz señala que Bernard conecta con una esfera musical negra transnacional,[36] puesto que intercala su poética con destacados músicos africanos como el camerunés Manu Dibango y la sudafricana Miriam Makeba, y los afroestadounidenses Barry White y Roberta Flack.

Sin embargo, hay una dinámica que Muñoz y Ravasio no abordan: la contraposición entre el Caribe costarricense y el Valle Central que se plasma entre las canciones "Cahuita" (1973) del grupo Bocaracá y "Pasión" (1929) de Roberto Arce. La primera es interpretada por una agrupación limonense que fusiona una expresión musical *funk* con una clave rítmica latina; además, el uso de Bernard de la canción enfatiza el dialogo en creole limonense y el nombre de la localidad Cahuita. Por su parte, "Pasión" forma parte del folcklor nacional que construye a través de la música

[33] Marianela Muñoz. "Diálogos de Eulalia: la forja de una intelectual negra en Centroamérica". *Poligramas*, 51, 2020: 20.
[34] Paola Ravasio. *Black Costa Rica. Pluricentrical belonging in Afra-Costa Rican poetry*. (Würzburg: Würzburg University Press, 2020), 184.
[35] Muñoz. "Diálogos de Eulalia", 22.
[36] Ibid. 22.

guanacasteca una identidad; así, hace uso del ritmo de parrandera de 6/8 y el sonido y timbre de la marimba.

"Cahuita" está presente en el acto 3 denominado "Pueblo habla" que contiene cinco poemas que abordan la problemática de la modernización del pueblo limonense y la consecuente destrucción y expropiación del medio de vida de los afrodescendientes. Uno de los poemas más representativos es "Bilingual campesinos speak out", que critica los programas de alfabetización y la enseñanza obligatoria del español. Sobre este poema Ravasio demuestra que Bernard confronta el imaginario de democracia social costarricense al poner de frente las desigualdades sociales y culturales.[37]

De manera similar, el acto llamado "Entre nuestras fronteras" contrapone la imagen rural idílica enunciada por la canción "Pasión" con las condiciones de exclusión de la población afrodescendiente. Dice la canción: "te encontraron cantando/ en una rústica cabaña, / pues tu padre fue un viejo/ trovador de las montañas." Un ejemplo de la conflictiva convivencia cultural se encuentra en el poema "Paisanita". Allí, el hablante lírico dialoga con la "Virgen de los Ángeles" (figura emblemática de la religiosidad costarricense) sobre la ascendencia negra: "¿sabes que han contribuido mucho al mundo/ quienes te trajeron a Cartago?; / pues, al menos yo, te agradezco/ el que ahora pueda ir ahí/ y sentirme entre hermanos, /sin pellizcos y regaños."[38] También, ese acto contiene el célebre poema "Somos el país del tres" que afirma que el país contiene tres razas entremezcladas.

Este breve análisis sobre el uso de la música en la poética de Eulalia Bernard demostró que el lugar es un aspecto relevante y que el diálogo entre texto oral y música representa una tensión. El uso poético de la música acentúa el conflicto social denunciado por la poetisa, puesto que confronta las identidades por medio de los recursos musicales como el ritmo y el timbre. También, el análisis sobre el empleo de la música en "Negritud" da cuenta de que el *reggae* para el año de producción (1976) no era un referente en la producción cultural afrocostarricense.

Sin embargo, en el año 1978, una estancia de Bernard en Jamaica como agregada cultural le permitió acercarse a esa música e integrarla a su práctica poética. El

---

[37] Ravasio. *Black Costa Rica.* 225-226.
[38] Eulalia Bernard. *Ritmohéroe*. (San José: Editorial Costa Rica, 1996), 65.

contacto de Bernard con el *reggae* se explica de acuerdo con el proceso social jamaicano. En la década de 1970, la clase media de "piel clara" engrosó e incorporó sectores sociales "negros". Esta nueva clase media jamaicana revalorizó los discursos afrocéntricos y de la negritud, de manera que el auge internacional del *reggae* tuvo un eco interno, y, en consecuencia, la antes marginal práctica musical se enarboló como una práctica cultural positiva.[39] Así, Bernard se aúna al influjo cultural del *reggae* y elabora un primer discurso sobre él. Esto se evidencia en el poema "Himno a Jamaica" que fue publicado en el poemario *Ritmohéroe* en 1982; no obstante, la fecha de creación fue 1978.

Himno a Jamaica (Kingston, 1 de abril de 1978)[40]

Jamaica
Tierra negra
Juventud
Jamaica
Tierra roja
Plenitud
Jamaica
Playas blancas…
Salud Jamaica,
Bíblica, histórica,
sobre mares y montañas,
de lamentos y guerras.
Jamaica
"akee", "akee",
aquí pa´mí,

[39] Stephen King y Renee Foster. "Revolutionary words: reggae´s evolution from protest to mainstream". En *The Routledge history of social protest in popular music*. Ed. Jonathan Friedman, (Nueva York: Routledge), 255.
[40] Eulalia Bernard. *Ritmohéroe*. 81.

"pattíe", "pattíe"
allá pa´tí.
Jamaica
ron, "reggae"
libertad unión
adelante, ¡ya!

Bernard, al igual que las demás poetas de la "nueva" generación afrodescendiente (Shirley Campbell, Delia McDonald, Queen Nzinga) reciben el influjo de la pluma de Nicolás Guillén[41]. La influencia del escritor cubano se denota en la incrustación del canto en la poesía. Así, Bernard exclama: "'akee', akee' / aquí pa mí/ 'pattíe', 'pattíe'/ allá pa tí". Empero, la presencia de Guillén no acaba allí, sino que se evidencia en la promoción de una identidad afrocaribeña que se aleja de los ideales africanos de "tierra prometida"[42] por medio de la construcción de una identidad caribeña heterogénea. De esa forma, el poema *Himno a Jamaica* de Bernard representa, desde una enunciación referencial, a la isla como una tierra joven con un futuro prometedor y que celebra la plenitud con comida, bebida, unión y "reggae". En consecuencia, el género musical se arropa con las mismas características: juventud, unión, futuro y un horizonte de promesa.

II.II El discurso musico-literario del *reggae* (1988-1998)

El primer periodo que se logra identificar en el discurso músico-literario del *reggae roots* en Costa Rica se corresponde con los años 1988-1998. Es un decenio caracterizado por la escasa producción musical del *roots*, pero que ejerce una función germinal, puesto que en esa década se populariza el género y surgen las primeras bandas.

[41] Lucie Dudreuil. "Del silencio al canto: las huellas de la esclavitud en la poesía femenina afrocostarricense". *Études Caribéennes*, 4, (2019): Párrafo 3.
[42] Dudreuil, Del silencio al canto. párrafo 7.

En cualquier caso, la primera canción de *reggae roots* producida en Costa Rica, de la que se tiene registro es "Regué de la cabeza" de la agrupación *Marfil*, puesto que se sabe que el afrolimonense Michael Livingston produjo música *reggae* en Nueva York durante la segunda mitad de la década de 1980, sin embargo, no se ha podido acceder a ese material. Cabe mencionar que *Marfil* está constituido por músicos que anteriormente formaron parte de *Bocaracá* y *Scorpions*, en particular el guitarrista y líder de la banda Isidor Ash. "Regué de la cabeza" fue compuesta por el saxofonista Sergio "Checko" D´Avila, quien fue un instrumentista invitado por la agrupación. La canción fue interpretada el primero de abril de 1989 en el *Teatro Nacional*, primera ocasión en que el ritmo y la melodía del *reggae* tuvo presencia en el santuario de la cultura nacional. Ese dato no es fortuito, ya que, al presentarse allí, logró obtener una crítica. De esa forma, Andrés Sáenz escribió para *La Nación* que la canción generó suficiente "energía e interés".[43]

Extracto: Regué de la cabeza (*Marfil*)

Oh baby
This is the music we play
Oh honey
This is the rhythm we play

And you know what
I began to like it
Because it makes me feel no pain
And if you do it
Try not to abuse it

All will be revealed
The message of the head
when I think I be here for another year

[43] *La Nación*. "¿Por amor al arte?". 7 de abril de 1989, 12 Viva.

my head start to feel like a prelude

Listen to my rhythm and you get to relax

All will be revealed

The message of the head

En “Regué de la cabeza”, el enunciador, gracias al coro, presenta a la audiencia, como sujeto íntimo, la música que ejecuta y que le produce placer. De esa forma, la canción, mediante un lenguaje expresivo, manifiesta una voz con función patética. De manera congruente, la estrofa siguiente expone la música como cura o medicina ya que alivia el dolor; sin embargo, también se presenta como elemento adictivo que no debe abusarse. Con todo, el *reggae* es propuesto como un futuro positivo. El verso de la segunda estrofa que afirma: “cuando pienso que estaré aquí un año más, mi cabeza empieza a sentir como un preludio”. Así, una de las primeras expresiones musicales del *reggae roots* lo introduce como una experiencia positiva con carácter profético, ya que vislumbra un futuro prometedor. Lo que concuerda con la caracterización que Bernard enuncia en su poesía y que conforma una primera noción de la estructura de sentimiento.

En cuanto al aspecto literario, la canción de *Marfil* remite a una subjetivación del enunciador que experimenta la música. Esto se evidencia en los versos que mencionan que “todo será revelado/ el mensaje de la cabeza” que si se relaciona con el elemento paratextual del título se infiere que hay un mensaje interno que será expuesto: el *reggae* es una música placentera. Esto permite relacionar el *reggae* en Costa Rica con la caracterización que Cabarcas Ortega realiza sobre las prácticas musicales de Cartagena, las cuales articulan una posición política por medio de la desestabilización de las subjetividades y las convenciones de raza, cuerpo y ciudadanía.[44] En el caso preciso de “Regué de la cabeza” la transformación social del futuro se produce por la desestabilización de la subjetividad.

Desde esta primera instancia, el género *reggae roots* es enunciado como una música que incita al oyente a experimentar algo agradable. Esto es congruente con la

[44] Marcelo José Cabarcas.”Contrapuntos de la ‘heroica’ a la ‘fantástica’: institucionalización de la música nacional, prácticas de resistencia ‘negras’ ‘populares’ e interculturalidad en Cartagena de Indias”. *Revista Ístmica*, 29, (2022): 39-40.

visión músico-literario de Ana Cristina Rossi, quien plantea, mediante una instancia narrativa, que "la música de Marley" funciona como un refugio de la realidad y la memoria social del dolor.[45] Así, el "Regué de la cabeza" se inscribe historiográficamente, también, en la representación del *reggae* de Rossi durante la década de 1980.

Tanto la visión de Rossi como la expresada por *Marfil* dan cuenta de una figura semántica relacionada con la economía política de la plantación[46] que de manera residual se expresa en la estructura de sentimiento de finales del siglo XX. Esto se ejemplifica con lo analizado por José Jorge de Carvalho para el caso brasileño, quien señala que existe una continuidad entre la imagen colonial que diferencia a los negros esclavos de sus amos blancos y la exposición mediática actual. Los esclavos son representados como bailarines y músicos alegres y ubicados en su ambiente de trabajo; mientras que los amos se distinguen por su pose que denota estatus social. Esto implica una dimensión ideológica que impone al "negro" una función productiva: los negros brindan alegría.[47] Así, las músicas afrodescendientes en América facultan la evasión y brindan placer y alegría en una realidad social caracterizada por la tragedia, el sufrimiento, la discriminación y la desigualdad.

Por su parte, la novela *Limón reggae* de Rossi, a pesar de su carácter de ficción narrativa, permite identificar un discurso sobre el *reggae*. Tal y como se mencionó en el párrafo anterior, el *reggae* se enuncia como un refugio, una evasión del dolor social y psicológico del personaje Laura, que representa la relación íntima entre el estado emocional de la protagonista y la música *reggae*. Además, desde un análisis narrativo se afirma que, si bien la novela adapta la narración desde lo externo a lo interno (personajes), siempre que se presenta al *reggae* se realiza desde una narración extradiegética (externa); esto ayuda a generar el ambiente de extrañeza y extrañamiento interno o como canta *Marfil*: "el mensaje de la cabeza". Esto se representa en la novela de Rossi como trance: "el reggae tiene lo que no tienen la salsa ni el son ni el merengue

[45] Large. "Una memoria polifónica". 4.
[46] Ángel Quintero propone que la formación de la cultura caribeña se concibe mediante la tensión entre plantación y contraplantación, esclavitud y cimarronaje. Ángel Quintero. "Baile y ciudadanía". En *La danza de la insurrección. Para una sociología de la música Latinoamericana. Textos reunidos de Ángel G. Quintero Rivera. (1978-2017).* (Buenos Aires, Argentina: Clacso, 2020), 393-435.
[47] Carvalho. "Un panorama de la música afrobrasileña". 129.

ni ningún otro ritmo: el poder del trance"[48]. Es decir, una desestabilización de la subjetividad.

La novela también enuncia como característica principal el aspecto musical que se denomina como "backbeat", en otras palabras, un ritmo que acentúa el segundo pulso. Rossi plasma esa característica en el primer encuentro entre Laura y el *reggae* ocurrido a finales de la década de 1970: "la magia de esa música, su fuerza terrible, venía del extraño compás atrasado que creaba un silencio y en ese silencio estaban el poder y la lo gloria".[49] El poder y la gloria como constituyentes del *reggae* se reafirman y permite concluir la novela, ahora a finales de la década de 1980, según el relato; en el último párrafo se escribe: "por la ventana abierta se mete el reggae de Bob Marley: *Every little thing is gonna be all right*. Aisha [Laura] cierra los ojos y se hunde en el ritmo, en el backbeat del reggae, en el amado silencio de poder y gloria.[50]" Esto concuerda con el verso de *Marfil* "listen to my rhythm and you get to relax". Así, tanto la novela de Rossi como la canción de *Marfil* concuerdan en que el placer liberador del *reggae* se ubica en el ritmo.

Por otra parte, la novela de Rossi introduce al *reggae* como si este fuera un ritmo confinado en la región limonense y principalmente en el sur de la provincia (Cahuita, Puerto Viejo y Manzanillo) y cuyos exponentes son los jamaicanos *Bob Marley* y en menor medida *Burning Spear*. No obstante, tal y como se demostró en los capítulos anteriores el *reggae* circuló por diversas localidades del país y son muchos los músicos que interpretaron esa música en el país. Con todo, la categoría lugar es importante en la narrativa de Rossi y en la poética de Bernard; en contraposición, la canción "Regué de la cabeza" presenta una noción subjetiva deslocalizada y sin el elemento étnico que caracteriza la enunciación de Bernard y la representación de Rossi.

Otro aspecto contextual de la novela es la condición social en la cual se introduce la música. La primera vez que Laura escucha *reggae* es en ocasión de una movilización social que reivindica mejores condiciones en infraestructura y servicios. Esta movilización, de acuerdo con la novela, se disuelve luego de que los dirigentes

---

[48] Ana Cristina Rossi. *Limón Reggae*. (San José, Costa Rica: Legado, 2007), 198.
[49] Rossi. *Limón Reggae*. 107.
[50] Rossi. *Limón Reggae*. 291.

sindicales fueron cooptados por representantes del gobierno, de manera que sus demandas fueron parcialmente respondidas.

Las luchas sociales en Limón durante la segunda mitad del siglo XX se originan en el contexto de la reactivación de las plantaciones de banano, cuando las reivindicaciones de carácter laboral fueron impulsadas por agrupaciones políticas de izquierda.[51] Durante las décadas de 1970 y 1980 surgen diversas agrupaciones sindicales y comunales, además del Partido Auténtico Limonense (PAL) liderado por Marvin Wright Lindo. Por su parte, el Comité Cívico, la Federación de Trabajadores Limonenses (FETRAL) y el Comité de lucha, en este periodo, realizaron demandas reiterativas en torno a servicios (alumbrado, agua potable, acueductos sanitarios) infraestructura y aspectos salariales.[52]

En específico, en el año 1975, el Comité Cívico lideró una movilización junto con estudiantes, profesores, iglesias, sindicatos municipales y la Junta de Administración Portuaria y de Desarrollo de la Vertiente Atlántica (JAPDEVA); en 1979, la FETRAL promovió reivindicaciones laborales en el sector bananero; y en 1981, el Comité de Lucha encabezó una lucha y negación con el gobierno sobre una amplia gama de problemáticas, sin embargo, al igual que en las ocasiones anteriores, los acuerdos no fueron respetados por las autoridades de gobierno.[53]

Un aspecto importante dentro de estas demandas fue lo educativo. La novela de Rossi hace un guiño a la realidad histórica al señalar que una poeta imponente llamada "Eufradia" lideró una reforma educativa.[54] Este aspecto de la ficción narrativa se corresponde con el esfuerzo que Eulalia Bernard realizó con el fin de introducir el aspecto identitario afrolimonense en la educación pública. En particular el Plan Educativo de Limón fue impulsado por Bernard durante el gobierno de Daniel Oduber (1974-1978) con el fin de introducir en el currículum escolar la cultura afrocaribeña[55]; sin embargo, el Plan fracasó, puesto que las autoridades del ministerio de Educación Pública consideraron que se trataba de una propuesta ajena a la realidad étnica del país.

---

[51] Reina Rosario. *Identidades de la población de origen jamaiquino en el Caribe costarricense (segunda mitad del siglo XX),* (República Dominicana: Cocolo Editorial, 2015), 194.
[52] Rosario. *Identidades de la población de origen jamaiquino,* 195.
[53] Ibid., 197.
[54] Rossi. *Limón Reggae*. 114.
[55] Muñoz. "Diálogos de Eulalia", 27.

Cómo se demostró en el primer capítulo de esta investigación, la inserción de la cultura afrocostarricense en el ámbito de lo nacional se realizó hacia fines del siglo XX.

Un último punto por destacar sobre la novela *Limón reggae* de Ana Cristina Rossi es la actitud que el personaje de Laura demuestra cuando escucha el *reggae* por primera vez. Rossi deja ver un aspecto pragmático del *reggae,* y es que Laura al bailar esta música se enfrenta a la disciplina de partido (en el marco de las movilizaciones en Limón promovidas por el Partido Comunista). Esto permite identificar una figura semántica que anuncia la resistencia cultural mediada por la música, en específico por el *reggae.*

El *reggae* adquirió vigor en la década de 1990 y se formaron nuevas agrupaciones. Ricardo "Baby" Chollete, quien fue integrante de la banda de *chiqui chiqui* Manantial durante la década de 1980, forma, a inicios de la década de 1990, junto a su amigo Luis Jákamo el proyecto *Baby Rasta Band,* empero, esta banda interpreta mayoritariamente éxitos de Bob Marley y otros artistas de renombre internacional. Con todo, en su disco de 1994 "Cahuita Town" logró posicionar en la radio la canción original "Rasta children", la cual, en palabras de la periodista de *La Nación* Gina Polini, aún "le sigue llegando a la gente".[56] El nombre del disco deja constatar que el lugar sigue siendo un referente, principalmente porque evoca un imaginario geográfico cultural afrocaribeño. Ahora esta comunidad talamanqueña remite no a su tradición calipsonian o al sonido afrolatino de *Bocaracá,* sino que se conforma por el *reggae*.

Extracto: Rasta Children (*Baby Rasta Band*)

> You step pon the lawn, your time is come
> we gona crush ya down pon da ground
> on and on, we gona fight for our rights
> Jah childrens say we have to unite

[56] *La Nación*, "Música Viva", 20 de enero de 1995, 8 Viva.

"Rasta children" presenta diferencias con respecto a "El baile de la cabeza", puesto que enuncia una vinculación directa con rastafari. Con respecto a rastafari, Hernández Parra señala que el *reggae roots* en Costa Rica pronuncia dos nociones contrapuestas como convenciones culturales: amor y Babilonia.[57] Ambas convenciones se corresponden con relaciones sociales, una deseada y otra negada. Asimismo, Hernández Parra afirma que la conceptualización que el *reggae* formula sobre rastafari no es, solamente, una visión religiosa afrocéntrica, sino que es una experiencia cultural que adquiere sentido de acuerdo con esas relaciones sociales dicotómicas.

En esa misma dirección se dirige la voz modalizadora de la canción "Rasta children", ya que interpela a los niños de Rastafari, entendido como un llamado a la humanidad que demanda unión para combatir la opresión. Así, a pesar de que el tema varía sustancialmente, y dota al género de una vinculación con el pensamiento y la cultura religiosa afrocaribeña (con notable éxito según Polini), la voz modal sigue siendo patética.

Un año más tarde (1995), *Baby Rasta Band* publica el disco "Latin roots reggae", el cual busca dotar al *reggae* de un ritmo latino, principalmente en la percusión, más próximo al oído vallecentralino y lograr mayor éxito comercial. No obstante, la canción que obtuvo mejor crítica fue "Give me shelter" la cual mantiene la línea de "Rasta Children", con respecto a la originalidad y al tema ligado a rastafari. En ese momento "Give me shelter" fue calificada por Gina Polini como "la mejor, un *reggae* muy fino"[58].

Extracto: Give me shelter (*Baby Rasta Band*)

Give me give me shelter
come on now i been waiting for you
give me, give me shelter
now i need your hope on me

[57] Sergio Isaac Hernández Parra. "Reggae es amor: las convenciones de 'amor' y 'Babilonia' en la escena reggae de la translocalidad costarricense del Valle Central-Limón". *Revista Transcultural de Música*, 24, 2020: 1-22.
[58] *La Nación*, "Música Viva", 15 de diciembre de 1995, 8 Viva.

give me, give me shelter

shake the litter for me

Por su parte, “Give me shelter” es un ruego a Jah (una visión afrocéntrica del Dios cristiano), de esa forma la voz modalizadora permanece en la función patética. En esta ocasión, tal y como se demuestra en el coro del extracto de la canción, el enunciador suplica a Jah que le dé abrigo y protección. En consecuencia, a finales de la década de 1980 e inicios de la década de 1990, a pesar de que la temática varía y las canciones se vinculan con el pensamiento religioso afrocaribeño, la función de la voz se mantiene en la misma categoría.

Además, “Give me shelter” introduce la práctica discursiva denominada tropo, es decir, la presencia de un texto prosaico que complementa al discurso literario-musical. En este caso, *Baby Rasta Band* enuncia lo siguiente: “In dis land we living the love is disappearing/ Thats why we need the shelter of God”[59]. Así, queda claro el aspecto patético que representará la voz modal en la lírica. No obstante, dentro del aspecto patético, también es un llamado al “amor”, el cual debe entenderse, de acuerdo con lo expuesto por Hernández Parra, como una relación social deseable. De este modo, la función patética en conjunción con el tropo representa un llamado por sobrepasar y revertir una situación social que se desmejora según las convenciones culturales que se desprenden del pensamiento ligado a Rastafari.

Este primer periodo músico-literario del género *reggae roots* contiene tanto expresiones poéticas, musicales y narrativas. Al seguir la poética de Eulalia Bernard se logró resaltar los primeros enunciados que configuran al *reggae*, el cual es dotado de potencialidad de futuro. Todavía dentro del ámbito estrictamente literario, la novela de Ana Cristina Rossi “Limón reggae” expone a este género musical como un medio con el cual sobrellevar la desfavorecida realidad social. Esta visión de Rossi se corresponde con la primera canción de *reggae roots* con registro documental: “Regué de la cabeza” de la agrupación *Marfil* presenta desde una voz modalizadora patética una desestabilización de la subjetividad que permite vislumbrar un futuro gozoso.

[59] Baby Rasta. Give me shelter. *Latin Roots Reggae*. Sony Music. 1995.

III. El nuevo rol de las canciones *reggae* (1999-2006)

El discurso músico-literario del *reggae roots* registrado discográficamente en su periodo inicial es esporádico, puesto que la producción es escasa y muchas de las canciones que forman parte del repertorio de los grupos de *reggae* son "covers", es decir, composiciones que no son de la autoría de la banda. Sin embargo, esta situación hacia finales del siglo XX cambia considerablemente con el surgimiento de nuevas bandas y visiones culturales.

Al finalizar la década de 1990, los problemas contraídos en el decenio anterior se agudizan y la respuesta social contra ellos no se hace esperar. Ante los esfuerzos por privatizar y trasladar activos y gastos del sector público, se desarrollaron diversas luchas sociales. A esto hay que sumar el hecho de que existió una insatisfacción social latente que se tradujo en incertidumbre y el pesimismo. Así, la creciente urbanización, la consecuente segregación residencial, los cambios en los patrones de consumo clasistas, las transformaciones en las relaciones de género y la violencia doméstica, la visibilización de la diversidad étnica, la privatización de los servicios públicos y las prácticas de corrupción impunes[60] fungieron como horizonte de expectativa que confrontó la identidad nacional. De ahí que este apartado capitular, a diferencia del anterior, que buscaba sentar las bases del discurso que configura al *reggae*, pretende confrontar las transformaciones de las actitudes líricas con los procesos de lucha social que surgen a finales del siglo XX e inicios del XXI.

III.I La transición lírica del *reggae*

Antes de analizar, propiamente, el periodo 1999-2006, se presenta un antecedente que denota el malestar por el establecimiento de una cultura clasista producto del nuevo modelo neoliberal. Se incluye ese antecedente en este apartado ya que, en el periodo anterior, al ser la grabación de discos algo excepcional, no hay una continuidad en el discurso. Por ende, se agrupa esta enunciación temprana con el periodo en cuestión.

---

[60] Iván Molina. *Costarricense por dicha*. (San José, Costa Rica: Editorial UCR, 2002), 135.

En el año de 1996, *Ragga by Roots* y su estilo ecléctico que se vincula principalmente con el *dancehall* en su canción "M.O.N.E.Y." (referente a dinero en inglés) reflexionó sobre la causa de la problemática social: el dinero y el afán de lucro. De acuerdo con la enunciación lírica, las relaciones sociales creadas desde el capital son negativas y dañinas: la política sumerge al sujeto en la penumbra y afecta a todos por igual, sin importar etnia o "raza" o género. La canción representa, asimismo, una visión peyorativa de la modernidad y el periodo contemporáneo.

Extracto: M.O.N.E.Y. (*Ragga by Roots*)

The money came to life form

Under dress and background

No one is the dollar chain in English town

Money send di opresión from the dollar kingdom

Man haf no time to rally back and sing down

Some man finds the most to mention around

Money most run proud

And nice fit and strong

Presidence run di money

But money rules alone

Cian man to work in a burning sun

Then, you could be nice, you could be strong, you could be bright

But you don´t pun y position yuh got no right

Politics fi sure all di all people miss the light

Independency reciprocy

In baty see you Fi fight men

And women

sell out their body every night

esay way to earn money

fi di food and to buy, money

No see no race, no matter if you black or White

Their is one side of the probes

Money come from to mind

Cabe recordar que esta agrupación está formada por sujetos afrodescendientes de los Barrios del Sur (el extracto anterior fue cantado por Robert Barret, Roba), un espacio social urbano que en la década de 1980 protagonizó diversas luchas con el fin de negociar la participación popular en las políticas de desarrollo frente al proceso de centralización del Estado.[61] Situación que exacerbó la desconfianza de la población con las instituciones públicas y alentó la protesta en contra de las políticas neoliberales[62] que se implementaron desde finales de la década de 1970.

El aspecto de desmejoramiento de las condiciones económicas se coloca como un elemento del discurso del *reggae*, puesto que también figura en la canción "25 cañas" (25 colones) de *Mekatelyu,* publicada en el disco *Comin` Nao* (1999). Esta canción que enfatiza la degradación económica desde un visión juvenil y popular, que denota una pérdida de la capacidad adquisitiva. La agrupación *Mekatelyu* fue un grupo de jóvenes (todavía se mantiene activo) que se inició en el género durante los últimos años de la década de 1990 y que rápidamente lograron popularidad. Hay que mencionar un cambio importante, que se mencionó en los capítulos anteriores, hacia finales de la década de 1990, el español adquirió predominancia.

Extracto: 25 cañas (*Mekatelyu*)

Ya, con 25 cañas nada puedo hacer
Ni los pases de la Peri,
eso fue de ayer
Ya con 5 libras no me puedo ni comprar
Ni una pacha de Cacique, todo sube como el mar
La harina no alcanza
no alcanza
para comer
Mientras todo sube, mi salario sigue igual

[61] Patricia Alvarenga. *De vecinos a ciudadanos. Movimientos comunales y luchas cívicas en la historia contemporánea de Costa Rica*. (San José, Costa Rica: Editorial UCR, 2005), 10.
[62] Alvarenga. *De vecinos a ciudadanos.* 248.

Con los ejemplos anteriores se demuestra que la lírica del *reggae* adopta un cariz distinto a las invocaciones patéticas. En consecuencia, las canciones son un medio con el cual exponer lo que se considera injusticias o problemas sociales. De manera consecuente, se empieza a delinear un discurso de resistencia que percibe la desigualdad económica como la causante del sufrimiento de los sectores desfavorecidos. Con respecto a esto, Hernández Parra determina que en el discurso del *reggae* en Costa Rica se elabora la noción de Babilonia[63], la cual representa la dominación hegemónica sustentada por relaciones sociales consideradas peyorativas (capitalistas, colonialistas, imperialistas). Asimismo, Babilonia representa el aspecto destructivo de esas relaciones: deterioro medioambiental, contaminación, individualismo, egoísmo, violencia, guerra, desigualdad, pobreza. Esta visión de Babilonia se corresponde con la actitud enunciativa del *reggae roots*.

. Desde el aspecto literario, *Mekatelyu* presenta una variación con respecto a *Marfil* y *Baby Rasta Band* que, a su vez, transforma el género hacia el siglo XXI. El *reggae roots* deja su lado intimista y de ruego para convertirse en un expositor de los problemas sociales, esto sin dejar de lado el vínculo con rastafari. Las canciones "Lírica" y "Mianmiteldem" del disco "Comin nao" (1999) muestran esa nueva posición del enunciador, el cual asume un papel comunicador.

Mekatelyu se posiciona a sí mismo como pregonero, es decir, divulgador. En ese sentido, lo que el enunciador denomina lírica, en otras palabras, poesía cantada, es el medio por el cual mostrar las injusticias sociales. En términos de la voz enunciadora, las canciones de la novel agrupación de *reggae* muestran una función patética, puesto que tiñen con expresividad la canción, incluyendo lamentos, pero también ejercen una función ideológica, ya que señalan las intenciones. En consecuencia, el *reggae*, en este periodo de inicios del siglo XXI, comparte el elemento de tristeza y sufrimiento del *blues,*[64] sin embargo, también se posiciona como un medio con el cual intervenir el proceso social.

Extracto: Lírica (*Mekatelyu*)

[63] Hernández Parra. "Reggae es amor". 11-14.
[64] Large. "Una memoria polifónica". 7.

Lírica,
música que sale de mi sangre
Lírica,
listo Mekatelyu a pregonar
Lírica,
boom last night, ya comienza el relajo,
y no la quiero parar

Extracto: Mianmiteldem (*Mekatelyu*)

Con la lírica empiezo diciendo
Que la sangre que corre en el suelo
Es el reflejar del dolor que existe en el ghetto
Mira la injusticia e imprudencia, ay, Jah
Vez tras vez
Tropiezas en el camino
Cada minuto va

y se marca mi destino
All me want que sepas

que todo esto sigue siendo lo mismo
El pobre se hace pobre y el rico más rico
Ninguno se pregunta si estaré contigo

Por otra parte, la canción "Mianmiteldem" recurre a elementos semánticos que circulan por la música *reggae* de origen jamaicano como lo es el término "ghetto" y en esta canción en particular el *ghetto* es visto como una metáfora espacial del sufrimiento y la opresión, la llaga de Babilonia, el espacio en donde el poder destructivo de las relaciones sociales nocivas es sentido de manera más cruenta. *Mekatelyu*, posteriormente en el año 2002, publica la canción "Listen to this versión", la cual explicita, nuevamente, la percepción de sufrimiento en el ghetto. También, es necesario señalar el punto de vista testigo, es decir, el hablante lírico observa y denuncia la

problemática social y propone al *reggae* como consuelo, mientras realiza una súplica a Rastafari.

Extracto: Listen to this version (*Mekatelyu*)

> Mira temprano, muy temprano yo pasando por ahí
> Desde que veo en el ghetto a mi friend sufriendo así
> Mil palabras que deciden el momento de escuchar
> Puedo ser yo su consuelo en el cual él confiar.
>
> No quiero más dolor, Rastafari your children is crying

El uso de términos propios del *reggae* como *ghetto* o incluso la vocación a Rastafari, no debe ser vista como una imitación irreflexiva, sino que debe ser evaluada como una apropiación semántica. Anika Gerfer[65] realiza un análisis sociolingüístico sobre el uso del creole jamaicano en contextos transnacionales por donde circula el *reggae* internacional y da cuenta de que esta lengua vernácula es usada como un elemento de prestigio, es decir, los cantantes de *reggae* no jamaicanos recurren a elementos morfológicos y fonológicos del creole jamaicano con el fin de dotar de legitimidad a sus prácticas musicales. En particular, Gerfer examina cantantes estadounidenses y europeos no afrodescendientes.

El caso costarricense contiene mayores complejidades, puesto que existe el creole limonense que está emparentado con el jamaicano y, además, músicos y cantantes afrodescendientes y afrolimonenses forman parte de la escena translocal *reggae*. Adicionalemente, de acuerdo con Gerfer, el creole jamaicano es usado principalmente en el *dancehall* y no tanto en el *roots.* Sin embargo, también se considera que en las canciones de *reggae* en la translocalidad costarricense se emplea la diglosia, en otras palabras, la presencia de dos lenguas (español e inglés y sus variantes caribeñas): “all me want que sepas” o “veo en el ghetto a mi friend”, canta *Mekatelyu*. En consecuencia, una investigación sociolingüística que contemple esos aspectos y los relacione con otras prácticas como el *hip hop* y su uso en los espacios de interpretación es de suma relevancia. Sin embargo, la inexistencia de un estudio con esas

[65] Anika Gerfer. “Global reggae and the appropriation of Jamaican Creole”. *World Englishes,* (2018): 1–16.

características conlleva a analizar los términos del *reggae* jamaicano desde una visión histórica y cultural.

Por su parte, Velma Pollard[66] al estudiar el uso del creole jamaicano y la semántica Rastafari que se expresa a través del *reggae*, da cuenta de la importancia de la historia social en el uso de la lengua y de la música que la propaga. En congruencia, Pollard concuerda con los parámetros de este capítulo, puesto que busca analizar el aspecto lírico de las canciones según el contexto social. Esta investigadora, entonces, da cuenta de que el lenguaje rasta que impregna el *reggae* no puede ser separado de lo que Ángel Quintero denomina la estructura de sentimiento de la plantación, puesto que es esta experiencia histórica la que explica la expresión cultural de protesta y de reacción en contra de la desigualdad económica y racial. En ese sentido, Pollar señala que la base social del movimiento Rastafari fueron los desempleados y subempleados[67] o en términos marxistas el lumpen.

Por ende, *el reggae*, al vehicular el pensamiento rasta, hace circular una historia social de deprivación, desigualdad y protesta en contra de esa situación. En suma, más relevante que insistir en la imitación, el calco o la mercantilización de una expresión socio-musical, se debe analizar la figura semántica que sustenta la expresión. Ergo, este capítulo enfatiza en el aspecto social y de movilización social con el fin de explicar la lírica del *reggae* y sus transformaciones históricas en el Valle Central y sus conexiones translocales.

Por otra parte, al reflexionar sobre el uso de términos que circulan transnacionalmente por la música se debe considerar la práctica musical específica y la localidad. Harriette Richards[68] aborda la apropiación cultural del *reggae* y la cultura rastafari en Nueva Zelanda y demuestra que la cultura maorí se entrelaza con ese género musical y reinterpreta el contenido que circula por la industria musical. Esto concuerda con el análisis de Luis Álvarez[69] sobre el uso social del *reggae* por parte de las

---

[66] Velma Pollard. "The social history of dread talk". *Caribbean Quarterly*, 28, No. 4, (1982): 17-40.
[67] Pollard. "The social history of dread talk". 18.
[68] Harriette Richards. "Dreaded culture: the appropriation of a culture of resistance in Aotearoa New Zealand". Fashion, Style & Popular Culture, 4, No 2, 2017: 215- 230.
[69] Luis Alvarez. "Reggae Rhythms in Dignity's Diaspora: Globalization, Indigenous Identity, and the Circulation of Cultural Struggle", *Popular Music and Society*, 31, 5 (2008): 575-597, DOI: 10.1080/03007760802188272

comunidades indígenas en los Estados Unidos. Asimismo, Richards y Álvarez presentan la circulación transnacional del *reggae* y su consecuente apropiación como una diáspora cultural que tiene por base un discurso global de resistencia que se reinterpreta localmente.

Con base en los análisis anteriores, se debe interpretar que el discurso *reggae* en la translocalidad costarricense forma parte de esa comunidad, lo que concuerda con los parámetros teóricos de la presente investigación. De manera que se exhorta el análisis de ese discurso desde las coordenadas del Valle Central y sus conexiones culturales. Por su parte, desde esa localidad se debe enfatizar, en contraposición a Richards y Álvarez, que el *reggae* en Costa Rica se inserta dentro de las prácticas musicales caribeñas, las cuales por su propia dinámica histórica (tal y como se expuso en el capítulo 2) deben entenderse desde la unidad y no la fragmentación esencialista.[70] Además, se debe reconocer que el *reggae* propone modelos de escritura y horizontes de expectativa y, por lo tanto, la presencia de expresiones translocales y transnacionales compartidas no es una imitación mercantilizada, sino que forma parte de las características socio-culturales de las prácticas musicales caribeñas.

Otra característica del discurso presente en las canciones del reggae en este periodo es que también busca revalorar lo popular, en un contexto de auge neoliberal que acrecienta la exclusión social y la consolidación de las culturas de clase. Desde esa postura, *Mekatelyu,* en el año 1999, enuncia la canción "Farafa", que resalta la cultura afrolimonense, principalmente desde el aspecto culinario, y que resuena con la enunciación realizada por Eulalia Bernard a finales de la década de 1970. No obstante, como se aprecia en el siguiente tropo que inicia la canción, se enfatiza el carácter pedestre de esa cultura, es decir, lo que sucede en la calle, en el espacio público o popular: "Pati, pati, pati/ Pan bom, lleve barato, pati, pan bom/ Who wan pan bom, who wan pati/ Come on dad, get one"[71]. Incluso, la canción "25 cañas" de *Mekatelyu* al mencionar el espacio público capitalino y las diversiones populares —"Troleaba por Chepe hace unos años atrás/ 25 cañas, en la calle iba a encontrar/ Con eso iba al cine/ y

[70] Sydney Hutchinson. "los merengues caribeños: naciones rítmicas en el mar de la música", en *A tres bandas, mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, ed. Albert Recasens Barberà (Madrid: Ediciones Akal, 2010), 182-183.
[71] Mekatelyu, Farafa, *Comin´ now,* 1999.

después iba a monchar/ Birra, playa, güilas/ y algo para fumar"[72]— y el transporte público (la Peri), da cuenta del valor que la cultura popular imprime en las canciones del *reggae roots*.

Esta revaloración de lo popular no es un fenómeno nuevo, sino que es sintomático en la producción cultural de finales del siglo XX. Y, asimismo, se relaciona con el proceso histórico, puesto que el auge y la consolidación del modelo neoliberal condujo a la instauración de una cultura de clases y desamparó la producción artística a los vaivenes del mercado. En otras palabras, el proceso de marginación de lo popular en pro de lo mediado por el mercado y la cultura de clases provoca una reacción que pretende insertar nuevamente lo popular en la producción cultural; igual ocurrió con la actividad teatral.[73]

El contenido lírico de la música *reggae* no se puede desagregar de otros procesos culturales. Por consecuencia, las canciones del r*eggae roots* forman parte de esa reacción a las transformaciones sociales que dan un rol preponderante al mercado y marginan la cultura popular. Ergo, estos procesos también forman parte de la semántica que impregna la práctica musical en cuestión y a su estructura de sentimiento.

III.II *Roots* al inicio del nuevo milenio

El apartado capitular anterior demostró que las canciones del *reggae roots,* durante la década de 1990, se transformaron y desarrollaron una actitud lírica que difiere de las primeras producciones y canciones. Esta evolución lírica se acentúa en el primer quinquenio del nuevo milenio. Ahora, y como se evidenciará a lo largo de este apartado, el *reggae roots* se acerca al proceso social y ofrece una representación crítica.

---

[72] Mekatelyu, 25 cañas, *Comin´ now,* 1999.
[73] La generación de dramaturgos de la "Nueva Ola" pretendió representar estos tópicos populares en las décadas de 1980 y 1990. Esta "Nueva Ola" que se compone de dramaturgos como Melvin Méndez, Jorge Arroyo, Guillermo Arriaga, Miguel Rojas y Ana Iztarú se aleja de ese teatro ligero, costumbrista y estereotípico. En consecuencia, se presentan obras cuyos temas son la solidaridad obrera y campesina, la conciencia social, la posición de la mujer o los sectores marginados. Flora Ovares y Margarita Rojas, "La construcción de una identidad: *desempleo,* de Guillermo Arriaga", en *Drama contemporáneo costarricense. 1980-2000*. Editado por Patricia Fumero y Carolyn Bell (San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2000), 62-63.

La postura que adquiere el *reggae roots* no es nueva para la práctica ni la expresión musical afrodescendiente. Existe una larga tradición afroamericana de resistencia por medio de la música. Tal vez, la tradición más celebre o reconocida es la experiencia estadounidense. El modelo esclavista norteamericano difiere de los modelos de otras latitudes americanas; mientras que en América Latina y el Caribe las prácticas musicales de origen africano fueron vigiladas, pero en algunos casos toleradas e incluso promovidas, en los Estados Unidos y, en particular, en los Estados de Sur fueron vistas con recelo y se implementaron medidas prohibitorias. En 1739, Carolina del Norte prohibió el uso de los tambores y los instrumentos de viento.[74] Incluso, en los años previos a la insurrección de Nat Turner (1831) se generó una actitud paranoica sobre la música en los Estados esclavistas. Con todo, la música de los esclavos afrodescendientes no era esencialmente insurreccional, sino que buscaba aliviar la presión laboral y se caracterizaban por ser canciones de tristeza.[75]

En consecuencia, las actitudes de resistencia en la música de los esclavos en el Sur de los Estados Unidos se desplegaron en la música religiosa conocida como *revivals,* la cual fusiona la tradición esclava —una de sus características es el canto y respuesta— con himnos bautistas y metodistas. El *revival* a lo largo del siglo XIX agradó a los sectores dominantes blancos y se propagó a los demás Estados, principalmente en el Norte, a pesar del persistente racismo. No obstante, esta expansión conllevó al *revival* a adoptar valores de la clase media estadounidense, y, por lo tanto, a "limpiar" el timbre, el ritmo y la armonía de los *revivals* esclavos.[76]

Las primeras décadas del siglo XX observaron como una música popular afrodescendiente en el Sur de los Estados Unidos emergió y se difundió. Esta música fue el *blues.* Esta expresión musical, tal y como lo señala Katherine Turner, contuvo la crítica al sistema segregacionista sureño denominado "Jim Crow" y a la práctica del linchamiento, que afectaba mayoritariamente a la población afroamericana. No obstante, el *blues* no elaboró una crítica directa, sino que fue codificado por medio de la ironía, los juegos de palabras y el lenguaje coloquial afroamericano; así, una canción de

---

[74] Burton W. Peretti. "Signifying Freedom: Protest in Nineteenth-Century African American Music". En *The Routledge history of social protest in popular music*. Ed. Jonathan Friedman, (Nueva York: Routledge, 2013), 6.
[75] Peretti. "Signifying Freedom", 7.
[76] Ibid. 11.

desamor expresa los agravios racistas.[77] Sin embargo, ciertas canciones célebres representaron directamente el horror del linchamiento, tal es el caso de la canción de Billie Holiday "Strange fruit", cuyo título representa un cuerpo torturado que guinda de un árbol en el Sur de los Estados Unidos.[78]

El *blues,* afirma Turner, es una forma de servicio público de información,[79] puesto que expresa las vivencias, los problemas diarios, la violencia y el racismo institucional. De esa forma, el *blues,* visto como un medio de información y divulgación que enuncia un mensaje, no difiere de la caracterización del *calypso* limonense. Manuel Monestel afirma, al remitir a la letra de las canciones de *calypso*, que ese género es una forma de narrativa oral, que "ofrece información sobre acontecimientos históricos ocurridos en su entorno".[80] Por su parte, Gerardo Meza al analizar la figura del calipsonian Buda, también vincula el *calypso* con otros géneros musicales afrodescendientes e incluso con las prácticas literarias narrativas. Así, Meza señala que el discurso manifestado en los *calypsos* forma parte de una praxis de resistencia social y religiosa de los pueblos afroamericanos; tradición que comparte el escritor Quince Duncan.[81]

El *reggae roots* en Costa Rica tampoco escapa de esta tradición. A inicios del siglo XXI, se evidencia que las agrupaciones *Trinity roots band* y *Native Culture* denuncian la discriminación. Ambas bandas son lideradas por sujetos afrodescendientes. *Trinity*, por su parte, realiza la denuncia desde un lugar de enunciación rastafari; además, la evocación de la localidad Cahuita en el título del álbum "Cahuita flavor" y la mención de la terminal de buses Caribeños se asocia con el espacio afrolimonense. La canción "Fuerza Pública" del año 2002 acusa a la institución policial de cometer abusos en contra de los sujetos rastafari. Así, el tropo prosaico que funge como interludio narra la situación, imitando un informativo noticioso. Asimismo, esto demuestra como la realidad social se traslapa con el discurso musical:

---

[77] Katherine Turner. "Sonic Opposition: Protesting Racial Violence before Civil Rights" En *The Routledge history of social protest in popular music*. Ed. Jonathan Friedman, (Nueva York: Routledge, 2013), 47.
[78] Turner. "Sonic Opposition", 52.
[79] Ibid. 48.
[80] Manuel Monestel. *Ritmo, Canción e identidad. Una historia sociocultural del calypso limonense*. (San José, Costa Rica: EUNED, 2005), 116.
[81] Gerardo Meza Sandoval. *Sonidos mágicos. (cultura afrolimonense).* (San José, Costa Rica: Alma Mater, 2010), 64.

> Y esta tarde unos individuos procedentes de Puerto Limón fueron detenidos en la terminal de buses Caribeños por sospecha de posesión de psicotrópicos, aunque, luego de la requisa no se encontró nada, permanecerán bajo investigación por cuestionamientos.[82]

Por el lado de *Native Culture*, la identidad afrodescendiente es más directa, así como la denuncia en contra del racismo. El disco "Reggae form Costa Rica" del año 2003 permite observar esto. La canción "Jungle walls", que acerca oximorónicamente lo natural con lo artificial —este último elemento es representado por el espacio urbano—, señala el carácter migrante afrodescendiente y su traslado al Valle Central urbanizado: "After my parents come to this place/ After a long time/ I have a big confusion". También, la canción "Equality", es decir, igualdad, denuncia desde el nosotros como identidad discursiva el racismo:

Extracto: Equality (*Native Culture*)

Why do you judge innocent people?
That always works like everyone
Just for a different skin color
We can´t walk in liberty
Let us live like free people
be together like brothers
everybody has sensibility
please don't hurt us anymore

Esta denuncia se reitera en la canción "Racial unification" del mismo álbum. Allí se critica la discriminación y se apela a una armonía interétnica y a la convivencia pacífica:

Extracto: Racial unification (*Native Culture*)

They fight just to survive
They dream the liberty

[82] Trinity Roots Band, Fuerza Pública, *Cahuita Flavor*, 2002.

They live in discrimination

So white people have to stop

[…]

Where are the rights

Tell me, where are the rights

Racial unification

We want to run free (x2)

Black man unification

White man unification

We have to live in peace (x2)

El discurso lírico de *Trinity roots band* y *Native Culture* reflejan como la tradición afrodescendiente del *blues* se representa en el *reggae roots* en Costa Rica. Lo que indica, a su vez, que la expresión musical introduce aspectos de la realidad social. Este hallazgo no es del todo inesperado, puesto que, como se describió en el Capítulo 2, el *ska*, ritmo precursor del *reggae*, tomó como base el *rythm and blues (R&B)* de Nuevo Orleans. Incluso, la evolución del *R&B* tuvo un impacto importante en el *reggae* jamaicano en la década de 1970.

La beligerancia social que expresa la visión rastafari y que impregna la música *reggae* en la década de 1970 contiene numerosas confluencias con el movimiento "Black Power" estadounidense.[83] Anteriormente, Rastafari se mantuvo apolítico, con la excepción de la lucha por la emancipación y repatriación de las personas "negras". No obstante, las luchas por los derechos civiles afroestadounidenses motivó a que desde la enunciación rasta se apelara a la movilización social.

En cuanto al movimiento social de base afroestadounidense, se consideró que la música era una práctica fundamental para la transformación social. La principal expresión fue el *R&B.* Este género es una continuación de la experiencia musical *blues*, no obstante, el eclecticismo predomina: la expansión de las músicas negras hacia el norte de los Estados Unidos y la creciente audiencia "blanca" permitió el entrecruzamiento del *jazz*, *blues*, música sacra y pop. Así, el *R&B* más que un género

[83] King y Foster. "Revolutionary words", 251.

musical es un nicho de mercado que, a mediados del siglo XX, reemplazó a los "discos de color", que se producían para la música afrodescendiente.[84]

En ese mismo periodo, de la mano del *jazz*, el discurso musical se involucró en las luchas del movimiento afrodescendiente; para la década de 1960 la diferencia entre el movimiento social "negro" y la música *R&B* era ininteligible, y tiene por epítome la canción de James Brown "Say it loud (i´m black and i´m proud)" o las interpretaciones femeninas de Aretha Franklin y Nina Simone de la canción "To be Young gifted and black".[85] En consecuencia, se instauró en la música popular afrodescendiente la noción de lo "real", es decir, expresar desde lo emocional y lo espiritual la realidad social.[86]

De esta forma, lo "real" también está presente en el *reggae roots* del Valle Central costarricense. Las invocaciones patéticas de la voz lírica que realiza la agrupación *Mekatelyu* en la canción "Listen to this version", del álbum "Entre Raíces" (2002), exponen lo que se considera injusticias o problemas sociales. De manera consecuente, se empieza a delinear un discurso de resistencia que percibe la desigualdad económica como la causante del sufrimiento de los sectores desfavorecidos.

Listen to this version (*Mekatelyu*)

Listen to this version, I´m calling for a different world
Look in this creation, God is wonderful just carry him in your soul. (x2)

Mira temprano, muy temprano yo pasando por ahí
Desde que veo en el ghetto a mi friend sufriendo así
Mil palabras que deciden el momento de escuchar
Puedo ser yo su consuelo en el cual él confiar.

No quiero más dolor, Rastafari your children is crying (x2)

Mira, Jamaica tiene hambre, en Costa Rica
Y en el mundo también existe violencia

[84] James Smethurst. "A Soul Message: R & B, Soul, and the Black Freedom Struggle". En *The Routledge history of social protest in popular music*. Ed. Jonathan Friedman, (Nueva York: Routledge, 2013), 109.
[85] Smethurst. "A Soul Message", 118.
[86] Smethurst. "A Soul Message", 119.

Digo que ruego por paz en mi tierra
Harmony y philosophy en la vida, Dios mío ayúdame a entender
Que la ley de tu boca es buena para mí.

The rich is not supposed to have more than some people
That don´t got nothing to eat at home

So much diferents problems inna earth, well I see.

Posteriormente, la canción "Pásemela" publicada en el álbum "Mek i tell yuh somtin" del año 2004 enuncia explícitamente el vínculo entre la práctica musical *reggae roots* con lo "real" y, en congruencia, con un discurso que pretende incidir en lo social.

Extracto: Pásemela (*Mekatelyu*)

Reality reggae for the people
Reality music melody
Reality roots in a di nation
Reality, reality, comin´ again

Con todo, existe otra tradición musical que se vincula con lo social y se caracteriza por lo folclórico o *folk* y que en Latinoamérica se denomina, en el último tercio del siglo XX, *Nueva Canción,* sin embargo, este no es un género unívoco, sino que tiene diferentes expresiones de acuerdo con cada tradición local. Aunque el *reggae roots* no se alimenta de esta tradición, es necesario exponer la existencia de esta práctica, ya que ilumina la relación entre música y movimientos sociales. Relación que inspira al *reggae* durante el inicio del siglo XXI.

Ambas tradiciones, el *folk* estadounidense y las nuevas canciones latinoamericanas, se han vinculado, unas más otras menos, con movimientos sociales de izquierda y luchas de trabajadores. Ambas comparten un origen que se relaciona con intelectuales preocupados por las prácticas "tradicionales": el *folk* por los sectores rurales "blancos"; las nuevas canciones por las regiones "premodernas" y predominantemente indígenas. Ambas presentan dos variantes: canciones con contenido político y canciones folclóricas. No obstante, la influencia norteamericana en la tradición sudamericana ha sido superior. Durante la primera mitad del siglo XX y a

mediados de ese mismo siglo, las agrupaciones sudamericanas adoptaron el estilo vocal estadounidense, la predominancia por los instrumentos de cuerda, la percusión sencilla y una armonía densa y sofisticada semejante al jazz.[87]

También, ambas prácticas habían estado en contacto con los partidos comunistas del continente americano. En el caso latinoamericano, el mejor ejemplo es Atahualpa Yupanqui; por la parte estadounidense, Peter Seeger y Woodie Guthrie[88]. Incluso, ambas tradiciones han sido víctimas de censura y represión. A mediados del siglo XX, el *folk* sufrió el macartismo; las nuevas canciones, las dictaduras militares. Ambas prácticas arribaron a Costa Rica: el folk gracias a los medios de comunicación; las nuevas canciones por culpa del exilio sudamericano.

Adrián Goizueta, músico de nacionalidad argentina, se estableció en Costa Rica en 1977 y formó el Grupo Experimental.[89] Sin embargo, a inicios de la década de 1970 habían llegado al país otras personalidades que dieron forma a la *Nueva Canción Costarricense* entre ellos Rubén Pagura y el nicaragüense Luis Enrique Mejía Godoy. Por su parte, el músico que, según María Lourdes Cortés, estuvo más de cerca de esta práctica musical fue el costarricense Manuel Monestel. Monestel quien era aficionado a Bob Dylan y Peter Seeger entre otros afirma: "[Rubén Pagura, Luis Enrique Mejía y Joaquín Rodríguez] eran chavos de pelos largos, tocando acústico y que hacían en América Latina lo que Crosby, Still &Nash con el rock y el folk en los Estados Unidos."[90] Nuevamente la confluencia entre ambas tradiciones es patente.

Ahora bien, la *Nueva Canción Costarricense* se desarrolla en un clima cultural y social que se caracteriza por la lucha, predominantemente juvenil, contra ALCOA,[91] la radicalización de las organizaciones de izquierda motivadas por la Revolución Cubana y los cantos de la *Nueva Trova Cubana* de Silvio Rodríguez y Pablo Milanés.[92] Sin

---

[87] Matthew B. Karush. *Musicians in transit. Argentina and the globalization of popular music*. (Durham: Duke University Press, 2017): 148-150.
[88] Benjamin Bierman. "Solidarity Forever: Music and the Labor Movement in the United States". En *The Routledge history of social protest in popular music*. Ed. Jonathan Friedman, (Nueva York: Routledge, 2013), 38.
[89] María Lourdes Cortés. *Adrián Goizueta y mi grupo experimental: veinte años de nueva canción costarricense.* (San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2001), 34-39.
[90] Cortés. *Adrián Goizueta y mi grupo experimental,* 21.
[91] Ver: Randall Chaves Zamora. *Rebeldía en la memoria. El movimiento estudiantil contra ALCOA (Costa Rica, 1968-1970).* (San José, Costa Rica: EUNED, 2021).
[92] Manuel Monestel. *Cantar la vida, vivir el canto. Un relato sobre música popular y su contexto 1968-2020*. (San José: Uruk editores, 2021), 66-69.

embargo, la *Nueva Canción Costarricense* alcanzó un nuevo derrotero, el ritmo afrocaribeño que, de acuerdo con Goizueta, es una constante en las manifestaciones populares costarricenses[93]; más allá de las giras por las compañías bananeras, Monestel emprendió una búsqueda musical por los *calypsos* limonenses, también Luis Enrique Mejía Godoy dio luz a la música que acompañó a la obra de teatro Puerto Limón (1975) basada en la obra homónima de Joaquín Gutiérrez.

Con todo, Monestel no considera que toda música de origen afrocaribeño tenga una función social y un contenido político, lo que también aplica al *reggae roots*. El músico e investigador enuncia:

> Tiene también una connotación de resistencia cultural profunda, que lo convierte, eventualmente, en el contexto Jamaica, en una canción política, claramente política […] lo que pasa es que estoy hablando de las músicas en sus contextos originales y en sus formas orgánicas de funcionamiento, pero sobre eso habría una capa que funciona diferente, que es la capa de la industria musical, en donde muchas cosas de estas que estoy diciendo ya no tienen sentido porque, digamos, la razón o la función social de las músicas se substituye por la función económica, financiera, producción de ganancias, verdad, es muy distinto ver un tipo de música funcionando en el contexto original, verdad, y con la función social original, que verlo cuando se convierte en un bien de mercado, ya ahí cobra otras dimensiones.[94]

Monestel reconoce la dimensión política y de resistencia cultural que se expresa en el *reggae*; no obstante, afirma que el contexto de enunciación y la circulación transnacional interfiere con la función social de la música. A pesar de ello, si se considera, teóricamente, la práctica musical y su correspondencia con el horizonte de expectativa, sin importar los medios por los cuales se transmita la música, el oyente relacionará la práctica musical con una trayectoria discursiva. De manera congruente, las diversas audiencias relacionan el *reggae* con la resistencia cultural. Esto explica que, como lo demuestran los casos analizados por Richards y Álvarez expuestos en el

---

[93] Cortés. *Adrián Goizueta y mi grupo experimental*, 24.
[94] Entrevista a Manuel Monestel, 4 de diciembre del 2018.

apartado anterior, diversos movimientos sociales y culturales adopten la práctica del *reggae* para exponer las problemáticas que les aquejan y formular un discurso de resistencia.

Este discurso de resistencia, tal como lo propone Ángel Quintero, en su libro *Salsa, sabor y control*, se entiende desde una tradición cultural caribeña de cimarronaje, que considera la cultura como acción social.[95] La resistencia cimarrona, es vista según axiomas dialecticos: hay una cultura de plantación y una de contra-plantación (contrahegémonica); esclavitud y cimarronaje; realidad impuesta y ansias libertarias. Una perspectiva dialéctica que funge como columna vertebral para entender el proceso cultural caribeño. La resistencia cimarrona es, entonces, la defensa de un estilo de vida alternativo, cuya condición es constantemente amenazada.[96]

Esta concepción de la resistencia cultural expuesta por Quintero es representada por la canción de la agrupación *Salomón y Un rojo* "Revolution" (2005). Esta canción publicada en el álbum "Jah is a rasta" expresa claramente que la cultura y el estilo de vida alternativo rasta es una lucha:

Extracto: Revolution (*Salomón y Un rojo*)

Everywhere you look
there is pain and sufering
Everywhere you look
There is pain and sorrow
[…]
Its gone take a revolution
For us to maintain our culture
Its gone take a revolution
For us to maintain our way of life

"Revolution", también, representa un vínculo musical claro con el *blues*, puesto que la característica principal de la canción es un acompañamiento de piano con un

[95] Ángel Quintero. *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical.* (México: Siglo XXI, 1998), 228.
[96] Quintero. *Salsa, sabor y contro*l. 229.

ritmo y una progresión armónica propia del *blues*; además, la estrofa "the children diying/ the people crying/ everywhere everywhere" es un lamento con una profundidad vocálica que recuerda al *blues*. De manera que no solo el discurso lírico representa una resistencia cultural, también la práctica musical remite a una tradición afroamericana de lucha.

III.III Luchas sociales: un contexto de enunciación para el *reggae*

La lucha, la denuncia de las injusticias sociales y la centralidad de la cultura como medio de resistencia no es un hecho aislado del *reggae roots,* puesto que presenta correspondencias transnacionales propias de finales del siglo XX e inicios del siglo XXI. David Alexander Robinson señala que la música popular ha sido parte integral de la lucha anticapitalista internacional contra la globalización, que se inicia en la década de 1990, pero que tiene sus orígenes en la reacción en contra de las políticas neoliberales de Margaret Thatcher y Ronald Reagan[97] y que se expresan en contra de la consigna de Thatcher que manifiesta que no existe la sociedad, sino individuos y familias[98], es decir es una lucha por reposicionar las reivindicaciones sociales, desde una impronta, principalmente, marxista, anarquista y ambiental.

Robinson enmarca esta oposición al capitalismo global en el periodo 1991-2008, delimitación que corresponde con la caída de la Unión Soviética y la crisis económica internacional del 2008.[99] Esta coordenada temporal no difiere en demasía con la propuesta en la presente investigación, de manera que en este periodo se gesta un proceso sociocultural. El *reggae roots* no presenta una conexión directa con los movimientos anticapitalistas globales, pero expresa malestares compartidos.

El *reggae roots* enuncia ese malestar producido por el capitalismo global desde la resistencia cultural. La globalización económica y sus consecuencias sociales fue criticada por la agrupación *Trinity Roots Band* en la canción "Modern times" del año 2001, presente en el disco "Cahuita flavor". En esta canción, el presente social se

---

[97] David Alexander Robinson. "Anger Is a Gift: Post-Cold War Rock and the Anti-Capitalist Movement". En *The Routledge history of social protest in popular music*. Ed. Jonathan Friedman, (Nueva York: Routledge, 2013), 200.
[98] Robinson. "Anger Is a Gift", 203.
[99] Ibid. 199.

percibe como sufrimiento, el cual es causado por los esquemas de pensamiento "iscim and skescim", es decir los ismos,[100] y la negligencia política, los cuales son percibidos como problemáticas globales.

Extracto: Modern Times (*Trinity Roots Band*)

Here we are in a modern times
Yes, The beast is leggo beast
Living in the ghetto
I&I we have to sufer so
The real reason i don´t know
Is iscim and skescim
Blood and fire
The polititian dem never care
Liberal and conservative
The all a dem
Dem pon da same thing
Cause in the ghetto we suffer

La crítica antiglobalización y contra los cambios culturales que experimenta la sociedad costarricense, como el avance del idioma inglés y de la computación, son vistos como mecanismos hipócritas de avance social, puesto que son adoptados para el beneficio económico y no aportan beneficios culturales a la sociedad. Esta visión se manifiesta en la canción "A fe cierta" de *Frecuencia libre*, la cual adapta musicalmente la poesía de Osvaldo Sauma, poeta costarricense de la segunda mitad del siglo XX. Mario Zúñiga señala que la metáfora de Sauma "los bárbaros", que es retomada por *Frecuencia Libre*, remite a aquellos que ocupan los primeros escalones de la pirámide social. [101] De forma consecuente, Esteban González (Chato Gon), cantante y trompetista de *Frecuencia Libre* expone su visión de los bárbaros, la cual es una crítica a la globalización económica y al sistema político internacional: "esos son los bárbaros que

[100] Casaús Arzú. "Introducción. El lenguaje de los 'ismos': ensayo de historia conceptual en América Latina, siglos XIX y XX." En *El lenguaje de los ismos: algunos conceptos de la modernidad en América Latina*, coord. Marta Elena Casaús Arzú (Guatemala: F y G Editores, 2010).
[101] Zúñiga Núñez. *Cartografía de los mundos posibles,* 154.

explotan a los pueblos pobres; o sea, para mí los bárbaros… son los países del primer mundo mae, me entiende son el círculo de los 8 grandes, para mí el bárbaro es el gobierno de Estados Unidos…, la CIA, los que matan por simple dinero, por interés.[102]

De igual forma, el descontento representado por el *reggae roots* y que es una reacción a la situación transnacional presenta una vertiente local. Al finalizar la década de 1990, los problemas contraídos en la década anterior se agudizan y la respuesta social ante eso no se hace esperar. Así, los malestares también fueron resentidos por los movimientos sociales locales, que el historiador David Díaz titula como la "rebelión de los inconformes".[103]

La inconformidad se consolida en 1995 con la firma del pacto Figueres-Calderón. Díaz señala que, a pesar de que entre 1982 y 1995 las políticas de reforma mantenían una misma línea, la incongruencia entre los mensajes de campaña de José María Figueres y la aplicación de medidas neoliberales mediante su administración (1994-1998) produjo una percepción social de que algo había ocurrido[104], una vuelta de tuerca, y que se confirmó con el pacto. En específico, el acuerdo entre los líderes de los partidos políticos Liberación Nacional y Unidad Social Cristiana proponía el cierre, la transformación y la privatización de diversas instituciones estatales, apertura de monopolios públicos, contención del gasto público y reformas al sector financiero[105]: acceso para la banca privada a los depósitos bancarios.[106]

El pacto Figueres-Calderón significó un punto de inflexión, ya que, al proponer cambios institucionales ambiciosos, logró que confluyera el malestar social.[107] Esto se constata en la huelga del Magisterio de 1995. Este movimiento se dio a raíz de la reforma al sistema de pensiones del Magisterio, que, a grandes rasgos, trasladó el peso de las contribuciones a los trabajadores y limitó los beneficios.[108] La reforma ocasionó

---

[102] Zúñiga Núñez. *Cartografía de los mundos posibles,* 155-156.
[103] David Díaz. *Chicago Boys del trópico: Historia del Neoliberalismo en Costa Rica (1965-2000)* (San José, Costa Rica: Editorial UCR, 2021), 218.
[104] Díaz. *Chicago Boys del trópico,* 184.
[105] Mauricio Menjívar. "Acciones colectivas en Costa Rica al final del siglo XX: entre la continuidad y el orden". *Revista de Ciencias Sociales*, 106, No. 4, 2005: 57.
[106] Díaz. *Chicago Boys del trópico,* 187.
[107] Menjívar. "Acciones colectivas", 58.
[108] Sindy Mora Solano. *La política de la calle. Organización y autonomía en la Costa Rica contemporánea*. (San José, Costa Rica: Editorial UCR, 2016), 154.

una acción colectiva, como la denomina Mauricio Menjívar,[109] que se prolongó por un mes; no obstante, como afirma Menjívar, la lucha de 1995 fue gremial y no logró crear un movimiento amplio que incluyera alianzas entre sectores sociales.[110]

Situación contraria se vivió en el año 2000; un contingente de luchas sociales convergió para luchar en lo que se denominó "combo del ICE". En el año 1999, el presidente Miguel Ángel Rodríguez (1998-2002) pretendía realizar un avance en la reforma estatal de carácter neoliberal: la venta de activos públicos.[111] En consecuencia se presentó a la Asamblea Legislativa el proyecto "Ley para el Mejoramiento de Servicios Públicos de Electricidad y Telecomunicaciones y de la Participación del Estado". No obstante, la legitimidad de la clase política estaba degradada; Mauricio Menjívar señala que, de acuerdo con una encuesta de la empresa UNIMER realizada a 1203 personas de todo el país, el 97,3 por ciento de la población consideraba que las protestas eran una forma de mostrar el descontento con el bipartidismo,[112] alianza política que mostró fisuras para las elecciones presidenciales del año 2002.[113]

La lucha contra el "combo" generó las manifestaciones de mayor significación en la historia reciente del país (Menjívar, 2013, p. 113) y permitió la confluencia de sectores. Estos se organizaron en dos entes: la "Liga cívica" y el "Frente cívico". El adjetivo cívico, de acuerdo con Menjívar, indica una reivindicación democrática y un guiño a la identidad costarricense. Finalmente, durante el mes de marzo y los primeros días de abril del año 2000, una intensa lucha social logró frenar el avance de la reforma neoliberal.[114]

El desencanto y el civismo se representan en el *reggae roots.* "Pare, pare" (2002) es un llamado a la paz social —en contra posición a la violencia vista como guerra— y una crítica a la figura del político. La canción de *Mekatelyu,* publicada en el disco "Entre raíces", es una fusión de *reggae* con *cumbia,* con una estructura formal compleja; al final de la canción se hace un llamado enérgico "que la paren" bailable y alegre, puesto que es acompañado de un mambito. Esta última sección es antecedida de

---

[109] Menjívar. "Acciones colectivas", 55-67.
[110] Menjívar. "Acciones colectivas", 59.
[111] Díaz. *Chicago Boys del trópico,* 220.
[112] Mauricio Menjívar. "El referéndum de las calles. Lucha social y reforma del Instituto Costarricense de Electricidad (Costa Rica 2000)". *Diálogos. Revista electrónica de Historia*, 13, No.2, 2012-2013: 6.
[113] Menjívar. "El referéndum de las calles", 31.
[114] Díaz. *Chicago Boys del trópico,* 223-232.

un tropo prosaico, que es una variación del coro y que deja claro la actitud de protesta y de un malestar que refleja el contexto social del año 2000:

> Alto, alto. Solo quieren gobernar, ajá, pero cuando están arriba, se olvidaron del pobre, que no tenía nada que monchar. El costo de esta vida sube más y más. Ahora en los 2000 te vengo a pregonar para que esta maldad se acabe da marchar. ¡Quiero que pare la pobreza!, ¡quiero que pare la injusticia!, ¡quiero que pare la violencia! ¡y que pare, la guerra es una lepra![115]

Otro aspecto importante de la canción es su representación audiovisual[116]. El video de la canción, producido por el miembro de la banda Mauricio Ariza y Fernando Guerrero, representa dos visiones contrapuestas, sufrimiento y alegría, al igual que la composición musical mencionada arriba: la del pueblo por medio de imágenes de conciertos, jóvenes bailando, niños jugando e imágenes callejeras de la vida cotidiana; por otra parte, se muestra el sufrimiento y la represión por medio de imágenes de cadáveres, indigentes y operativos de la fuerza pública. Esto se interpreta como una separación entre la clase política y el pueblo (lo cívico). En consecuencia, aunque no se haga una referencia explícita a los movimientos sociales acaecidos en el cambio de siglo, sí se evidencia una correspondencia entre la expresión cultural y musical con el contexto de desencanto social.

Un último punto por resaltar del video es la dedicatoria: "a Parmenio Medina, el periodista del pueblo, asesinado en julio del 2001". Parmenio Medina fue un célebre periodista que por medio de su programa radial denunció casos de corrupción. Su asesinato, el misterio sobre sus causas y la sensación de impunidad, elaboró una representación que contrapone a las elites dominantes contra el pueblo y su portavoz. Así, nuevamente, la canción "Pare, pare" es una expresión del descontento social.

En otro orden, al avanzar el nuevo milenio, las problemáticas internacionales o globales se hacen presentes en la lírica del *reggae roots*. En ese sentido, las críticas a la guerra son evidentes. Además, desde el aspecto lírico, se denota que el giro que esta música como práctica que denuncia las injusticias sociales es parcial, ya que la voz

---

[115] Mekatelyu, Pare, pare, *Entre raíces*, 2003.
[116] El vídeo se puede consultar en la siguiente dirección web: https://www.youtube.com/watch?v=2gRTIfOlWrw

patética se entremezcla con la voz ideológica; esto quiere decir que los enunciadores muestran una versión de la realidad y la critican, pero también hacen un llamado a cambiar la situación. En consecuencia, las actitudes líricas indican, a su vez, una intromisión del enunciador que orienta el mensaje, pero lo orienta hacia una petición. Esa situación enunciativa está presente en la canción "Humanity" (2003) de la agrupación *Native Culture,* que fue publicada en el disco "Reggae from Costa Rica".

Extracto: Humanity (*Native Culture*)

War in everywhere around the world
A bomb can explode and kill out you
The bullets fly like birds in the dark
To destroy all the lives in their way
They are fighting and everybody have to run
They are fighting and now the people cannot survive
The children turn their poses and see their parents dying on the floor
See the temple of this unjust humanity
Eliminate all the violence
Eliminate all the explosive
Eliminate biological arms
Because death is coming with them

La crítica a la guerra como problemática global, también se evidencia en las canciones de *Mekatelyu*. En primera estancia, el video musical de la canción "No aceptes", presente en el disco "Mek I tell yuh somtin´" (2004), introduce el contexto de la Guerra de Irak[117]. En el video[118] se observa al cantante de la banda Johnnyman, quien interpreta a un vendedor del Mercado Central, que en sus labores escucha las noticias, las cuales hablan sobre la situación en Irak. Enseguida, el trabajador enojado apaga el

[117] La invasión a Irak inició en marzo del año 2003. David Harvey vincula este acontecimiento con una política económica estadounidense imperialista que tuvo como fin controlar la región del Medio Oriente y sus recursos naturales. Harvey asegura que las políticas emprendidas por el gobierno de los Estados Unidos, liderado por George W. Bush, tuvo como finalidad implementar una lógica neoconservadora para imponer un orden social a lo interno y fortalecer una posición internacional. Ver: David Harvey. *The new imperialism*. (Gran Bretaña: Oxford University Press, 2003), 17.
[118] El video se puede consultar en: https://www.youtube.com/watch?v=0BgqkBuObao

televisor e inicia la música. Todo esto indica que los cambios históricos y sociales intervienen en la confección de la semántica de la estructura de sentimiento, tal y como lo afirma la visión teórica de Raymond Williams.

En ese mismo álbum, la guerra es nuevamente introducida como contexto social. La canción "Sus maltratos" inicia con un discurso del presidente estadounidense George W. Bush: "Los hombres fuertes siempre lograron atraer multitudes/ If we can, lack to restrain the violence/ Podemos, para ponerle freno a la violencia/ And defend the cause of peace/ Para defender la causa de la paz".[119] Incluso, la canción hace referencia directa a ese conflicto bélico, y desde una actitud lírica patética implora paz. A esto se la aúna una introducción musical disonante y con sonidos de alarmas, sirenas y disparos, que representa un clima bélico y de angustia.

Extracto: Sus maltratos (*Mekatelyu*)

El poder es lo que ellos buscan
Y al mancito lo quieren eliminar
Armas, ejércitos y tecnología
Como por ejemplo en Bagdad
Miles de víctimas que ya no están
Que pasará el día de mañana
Ruego por paz y menos guerra
Mira que ensucian nuestra vida

Además, desde la actitud lírica, las canciones de *Mekatelyu* presentan una intromisión de una actitud lírica ideológica, en otras palabras, el enunciador pretende influir de forma directa en el enunciatario. En consecuencia, se evidencia en la canción "Turn on" (2004), del disco "Mek I tell yuh somtin´", una protesta que exige un cambio. Esta canción, por medio de una dinámica antifonal, de llamado y respuesta, presenta una situación y demanda que esa se detenga:

[119] Maketalyu, Sus maltratos, *Mek I tell yuh somtin´,* 2004.

Extracto: Turn on (*Mekatelyu*)

Mekatelyu say
So much war
(we don´t want more of dat)
So much discrimination
(we don´t want more of dat)
So much Injustice
(we don´t want more of dat)
So much ypocrites
(we don´t want more of dat)
So much back face
(we don´t want more of dat)
So much murdering
(we don´t want more of dat)
So much corruption
(we don´t want more of dat)
More poor poor people
(we don´t want more of dat)
We don´t want more of dat
Take it cool, yo

Con todo, el cambio en la actitud lírica es parcial. En el año 2005, la agrupación *Salomón y Un rojo* publica el disco "Jah is a Rasta", que retoma el papel enunciador de divulgación iniciado por *Mekatelyu*. Así las canciones de *Salomón y Un rojo* presentan un enunciador lírico que tiene por objetivo comunicar y divulgar un mensaje, como queda patente en la canción "Comunión" (2005). En esa canción el gesto lírico de la declaración de intenciones busca, al igual que en el caso de *Mekatelyu*, generar un impacto en la audiencia. Por su parte, la canción "Why?" (2005), también, representa un lamento, lo que le brinda una actitud lírica expresiva, propia de la voz patética. Todo esto deja claro que, en este periodo, el género *reggae roots* se mantiene

pragmáticamente (actitud lírica) como un género híbrido entre la función patética y la función ideológica.

Extracto: Comunión (*Salomón y Un rojo*)

Aquí estamos con la música disparando
Un mensaje de popular importancia
Muchas leyes hay que modificarlas
Y es urgente un cambio de conciencia

Extracto: Why ? (*Salomón y Un rojo*)

Haven´t we learn anything (x2)
Oh tell me why ?
Oh why ?
Why can´t we stop all this killing
Why ?

IV. Canciones combativas: la función ideológica de la voz enunciadora (2007-2010)

Conforme transcurre la primera década del siglo XXI y el periodo de estudio de esta investigación, las actitudes líricas del *reggae roots* adquieren un carácter ideológico, en tanto buscan explicitar el mensaje e influir de forma directa en el enunciatario (receptor). Las invocaciones patéticas observadas en los periodos anteriores se dejan a un lado para dar paso a una enunciación que perfila el discurso de resistencia cultural y la práctica musical del *reggae roots*. De forma congruente, este último apartado capitular expone esta transformación lírica.

IV.I El aspecto social del género *roots*

La cara social del contexto histórico de este cambio lírico se observa en las luchas sociales de los últimos años de la primera década del nuevo milenio. Sindy Mora señala que, en la primera década del nuevo milenio, la conflictividad social fue una experiencia cotidiana.[120] De acuerdo con Mora, el conflicto en este periodo (2005-2010) tiene su origen en un autoritarismo tecnocrático que se niega a reconocer la diversidad de posturas políticas. En una primera instancia, Mora señala que diversos sectores sociales (ambientalistas, indígenas, sindicatos, agricultores) en la "cumbre de sectores sociales" celebrada el 14 de abril del 2005 criticaron la resolución constitucional sobre el artículo 1332 que permitía la reelección presidencial y que, por lo tanto, facultaba a Óscar Arias a participar en las elecciones del año 2006.[121]

El proceso electoral del 2006 que culminó con la elección del expresidente Arias se caracterizó por el pesimismo: la figura de los partidos políticos y sus dirigentes era cuestionada. La situación conllevó a un alto abstencionismo y la pérdida de apoyo electoral hacia las agrupaciones bipartidistas. Además, los expresidentes que gobernaron en la década de 1990 (Rafael Ángel Calderon, José María Figueres y Miguel Ángel Rodríguez) fueron acusados por corrupción.[122]

Musicalmente, la situación sociopolítica presenta una correspondencia con la canción del disco "Natural" (2007) de Bamaselo "Corrupted politician", cuyo título es una denuncia en contra de la corrupción de los políticos. La canción enuncia: "La corrupción de la nación/ hay que hacer algo en esta pudrición/…/ porque es con la fuerza de la honestidad que hay que cortar la corrupción y darle muerte."[123] La agrupación en esta ocasión contrapone la mentira con la honestidad, la primera pertenece a los políticos y la segunda al pueblo. Es notable resaltar que el cambio no proviene de los políticos, sino del pueblo: "se puede cambiar, se puede mejorar/ pero tenemos que ayudar y jalar fuerte".[124] El cambio es colectivo. Así, se establece una

---

[120] Sindy Mora Solano. "Las disputas por los sentidos de lo político en Costa Rica: hacia un balance de las luchas populares de la presente década". En *Una década en movimiento. Luchas populares en América Latina en el amanecer del siglo XXI*. Comp. Massimo Modonesi y Julián Rebón. (Buenos Aires: CLACSO; Prometeo Libros, 2011), 279.
[121] Sindy Mora Solano. *La política de la calle. Organización y autonomía en la Costa Rica contemporánea*. (San José, Costa Rica: Editorial UCR, 2016), 212-213.
[122] Mora Solano. *La política de la calle.* 214.
[123] Bamaselo, "Corrupted polititian", *Natural,* 2007.
[124] Bamaselo, "Corrupted polititian", *Natural,* 2007.

separación social entre los dirigentes y los gobernados, en donde los gobernantes no responden a los intereses sociales. Esto, a su vez, se corresponde con una transformación lírica, puesto que se enuncia un estilo directo; después de denunciar la injusticia social, se realiza una repetición de los signos de negación (¡no!), lo que da cuenta de una actitud lírica de rechazo abierto, siempre desde una semántica rastafari.

Extracto: Corrupted polititian (Bamaselo)

> ¡Y digo NO! Yo digo no a la injusticia
>
> ¡No!
>
> Yo digo no a la mentira
>
> ¡No!
>
> Yo digo no a la codicia, digo no a esta maldita pudrición
>
> ¡No!
>
> Jah dice no a los corruptos
>
> ¡No!
>
> Jah dice no a los engaños
>
> ¡No!
>
> Jah dice no más cabrones
>
> dice no a esta corrupta Babylon

El aspecto que resalta en las canciones *reggae roots* es la distancia social entre los gobernantes y los gobernados. La canción de *Mekatelyu* "Clamando justicia" (2007) evidencia esa representación al hacer un llamado al gobernante: "oye, presidente/ necesitamos más escuelas, pan y amor/ menos violencia y más salud".[125] Asimismo, la canción reitera la división social entre la elite económica y los sectores desfavorecidos. Así, *Mekatelyu* enuncia en el estribillo: "golpean al de menos condición económica/ no hay lógica (no hay) / unos tienen más (unos son fabulosos) / y otros nada". Sin embargo, frente a la división social se presenta la convención genérica "amor". Hernández Parra expone que el *reggae roots* representa el "amor" como una relación social de convivencia positiva[126]. En consecuencia, Mekatelyu canta: "free your mind/

[125] Mekatelyu, "Clamando justicia", *Sensi*, 2007.
[126] Hernández Parra. "Reggae es amor", 14-18.

libera tu mente/ ama a tu enemigo/ aunque no te sustente/ libertad de convivir y perdonar/ aunque te cueste".[127]

Durante los últimos años de la primera década del nuevo milenio, el movimiento social giró en torno al trámite sobre el Tratado de Libre Comercio entre Centroamérica, República Dominicana y Estados Unidos (TLC). La aprobación del TLC, de acuerdo con Sindy Mora, estuvo dirigida por una estrategia tecnocrática autoritaria, en donde las demandas del sector opositor no tenían cabida.[128]

Esta estructura de poder fue gestada por el mandatario Óscar Arias, quien integró a su gabinete figuras centrales del proceso de negociación del TLC y que eran parte del gobierno anterior (Abel Pacheco de la Espriella, 2002-2006).[129] A pesar de que se expuso al público los documentos pertinentes del proyecto y de la negociación, las voces y las demandas sociales no fueron integradas al proyecto y durante el proceso de organización del referéndum (mecanismo elegido para solventar la polarización social) sobre la aprobación o desaprobación del proyecto, los sectores sociales denunciaron la ausencia de espacios de dialogo. Adicionalmente, los sectores promotores del TLC argumentaron que el carácter técnico del proyecto invalidaba las opiniones opositoras. En consecuencia, el proceso político fue desigual[130] y las estrategias políticas autoritarias.

Otra acción vertical aconteció en el año 2010 cuando se violentó la autonomía del sindicato portuario SINTRAJAP (Sindicato de Trabajadores de la Junta de Administración Portuaria de la Vertiente Atlántica), lo que constituyó un "golpe de Estado sindical".[131] En esa ocasión el gobierno de Arias, que buscaba concesionar los muelles de la provincia de Limón, convocó a una asamblea paralela a la de SINTRAJAP en la cual se favoreció su posición, de manera que se violentó la autonomía sindical.[132] Esto fue percibido como otra prueba de una estrategia política autoritaria.

---

[127] Mekatelyu, "Clamando justicia", *Sensi,* 2007.
[128] Mora Solano. *La política de la calle.* 217.
[129] Mora Solano. *La política de la calle.* 216.
[130] Mora Solano. *La política de la calle.* 218.
[131] Ibid. 245.
[132] Ibid. 246.

Mekatelyu representa la verticalidad, la imposibilidad de influir en las decisiones políticas y el alejamiento de las organizaciones sociales por parte de las autoridades de gobieno en la canción "Bad influence" (2007), del disco "Sensi", mediante la convención "Babilonia" (expuesta en el punto 3.1), al mencionar que ella es quien gobierna. Así, la elite gobernante es caracterizada como "mala influencia". De una manera antifonal la canción enuncia: "bad influence/ porque nos dan por la cabeza/ bad influence/ tienen al pueblo comiendo (sonido de censura) / bad influence/ es Babylon quien gobierna".[133] Y señala que el político gobernante "desde tiempo atrás siguen engañando, mentirosos, mentirosos, mentirosos/ tenemos que pellizcarnos de caer/ desde tiempo atrás siguen desorientando/ con su poder mala influencia".[134]

Un último elemento que *Mekatelyu* elabora en esa canción es la contraposición de lo dominante con la música, ya que esta es un producto de la cultura popular y está al servicio de esa cultura. En congruencia, el estribillo expresa esa dialéctica: "se está cayendo, cayendo, cayendo/ está lloviendo, lloviendo, lloviendo/ música del pueblo, al pueblo, al pueblo/ no somos majes, no somos majes/"[135]; en la repetición, se sustituye "música" por el verbo "quitan", es decir, "quitan al pueblo, al pueblo, al pueblo", lo que da a entender que existe una condición de despojo de las clases populares. En síntesis, las canciones del *reggae roots* resignifican la realidad social de acuerdo con sus propias convenciones musicales.

Por su parte, la agrupación guanacasteca *Hierbas y Raíces* también hace referencia al verticalismo en la canción "Dile no", presente en el disco "Hierbas" (2009):

Extracto: Dile no (*Hierbas y raíces*)

> En vez de defendernos, solo viven maltratando
> Y quieren ya dar opresión al que no sigue su mandato
> Con derechos desiguales, ignorancia y desinformación
> Quieren que seamos, como siempre, uno más del montón
> Como sea posible solo porque eres diferente

[133] Mekatelyu, "Bad influence", *Sensi,* 2007.
[134] Mekatelyu, "Bad influence", *Sensi,* 2007.
[135] Mekatelyu, "Bad influence", *Sensi,* 2007.

Una mano te señala y dice que eres un demente

Gente intolerante opresionada sigue leyes

Y no hay ninguna otra salida

Además, esta canción expresa una actitud lírica de rechazo. En esta ocasión el título de la canción "Dile no" ofrece una introducción programática que orienta al receptor. Ese elemento paratextual se complementa con el sintagma antifonal del coro "yo no te dejaré", que representa una actitud lírica. La canción expone una voz modalizadora en función ideológica de rechazo y crítica social que establece una división entre un "nosotros" y un "ellos" y representa vínculos con los conceptos dicotómicos de "amor" y "Babylonia", que Hernández Parra señaló como coordenadas culturales que guían la visión cultural del *reggae* en Costa Rica. Así la negación y la resistencia es una estrategia utópica. El lado B del estribillo señala: "pero si tú le dices no/ esa es nuestra fe/ de toda nuestra paz"[136]. La resistencia enunciada indica una ruta a una realidad social alterna de carácter positivo, pero que pasa por una transformación de la actitud social, que es mediada por la lírica.

Por otra parte, el contexto histórico de la lucha contra el TLC y sus consecuencias culturales se representan en la canción "Vender" (2009) de la misma agrupación *Hierbas y Raíces*. Sindy Moral afirma que, luego de la aprobación del TLC, el sector opositor manifestó consignas de orgullo: "yo no vendí a mi país", "yo soy del 48 %" o "no al miedo".[137] Ciska Raventós, quien analiza el proceso de la movilización en contra del TLC, señala que el sector opositor al ser derrotado en las urnas perdió la ilusión sobre los procesos de democracia directa y sobre la idealización de un pueblo que resiste los embates de la globalización.[138] Así, la venta del país por parte de las elites políticas y económicas se fragua en dólares y euros no en colones como reza la canción "Vender". Es decir, la apropiación del país desde los medios económicos de la globalización.

[136] Hierbas y Raíces, "Dile no", *Hierbas,* 2009.
[137] Mora Solano. *La política de la calle.* 225.
[138] Ciska Raventós. *Mi corazón dice no: el movimiento de oposición al TLC en Costa Rica*. (San José, Costa Rica: Editorial UCR, 2018), 167.

La "venta", para la agrupación guanacasteca, también se correlaciona con el autoritarismo (dictadura) y con el "mal gobierno".[139] Incluso, se logra apreciar en este recorrido por la lírica del *reggae roots* que la codicia es construida en una figura semántica que representa el autoritarismo, la corrupción, la causa de la desigualdad y del sufrimiento, asimismo, es la fuente de la dominación.

Extracto: Vender (Hierbas y Raíces)

> Momentos oscuros se avecinan a llegar
>
> Y de suerte un mal gobierno que nos quiere eliminar
>
> […]
>
> Vender, vender, vender
>
> Venden mi patria, sí
>
> Oh no
>
> Por euros, por dólar, por cheques
>
> Pero nunca por colones
>
> Nuestra moneda se devalúa
>
> Y toda mi gente se queda en duda
>
> Y ojalá que Costa Rica nunca se haga una dictadura

Esta figura semántica de la codicia establece una visión de la dominación que se formula durante este periodo de estudio y que cristaliza hacia finales de la primera década del siglo XXI. Además, esta es una figura que presenta correspondencias globales. Esto se evidencia en la canción "No aceptes" (2004) de *Mekatelyu*, la cual, como se analizó anteriormente, presenta una crítica a la guerra en Irak; la canción enuncia la consigna de resistencia "no aceptes en tu vida a Babylon", posteriormente añade: "Pura codicia y atrae la vanidad / y simplemente solo callamos / arriba hermanos

[139] El mal gobierno es denunciado por el Ejercito Zapatista de Liberación Nacional, movimiento que ha tenido una gran influencia en las luchas sociales y culturales de finales del siglo XX e inicios del XXI. Además, los zapatistas han realizado un esfuerzo por posicionar el concepto de diginidad como eje de lucha y resistencia que ha tenido un eco en las producciones culturales globales altermundistas. Ver: John Holloway. "La revuelta de la dignidad". *Revista Chiapas*, No. 5, (1997): 1-25; John Holloway. *Agrietar el capitalismo. El hacer contra el trabajo*. (Buenos Aires: Ediciones Herramienta, 2011).

luchemos por lo que amamos"[140]. De manera similar, *Bamaselo* cuando critica la corrupción (2007) canta: "Yo digo no a la codicia, digo no a esta maldita pudrición".[141]

Ahora, a finales de la década, *Hierbas y Raíces* critica la codicia desde el consumo. Al igual que *Mekatelyu,* localiza la codicia en la vanidad, no obstante, lo hace desde la cultura de clases. Así, la agrupación guanacasteca denuncia en el estribillo de la canción "Materialista" (2009) la superficialidad que conlleva el afán por el consumo y la falsedad de las apariencias.

Extracto: Materialista (*Hierbas y Raíces*)

Materialistas, materialismo
mente engañada desde su niñez
se sienten bien solamente por lo que tienen
no le importa lo que sabe ni lo que conviene
mentes oscuras, mentes de plástico
lo único que hacen es estorbar
solo les importa el qué me pongo y el qué no tengo
para ir a comprarlo a la sociedad

De manera similar, *Talawa reggae army band* critica la codicia, pero la relaciona explícitamente con la vanidad. No obstante, lo realiza desde una actitud lírica ideológica en la que, de manera directa, la rechaza. En consecuencia, tanto *Hierbas y Raíces* como *Talawa* visualizan la codicia como un mecanismo de dominación que tiene en sus cimientos al consumo y las culturas e identidades de clases que, como lo señala Iván Molina, se consolida desde finales de la década de 1980.[142] No obstante, a diferencia de lo afirmado por Molina, el *reggae roots* no prescribe un retorno a las épocas doradas, sino que expone un presente de resistencia, lo cual se demuestra en las actitudes líricas, tal y como lo enuncia *Talawa* en la canción "Babylon down" (2010), publicada en el disco "Inity":

[140] Mekatelyu, "No aceptes". *Mek I tell yuh somtin',* 2004.
[141] Bamaselo, "Corrupted polititian", *Natural*, 2007.
[142] Molina. *Costarricense por dicha*. 122.

Extracto: Babylon down (Talawa reggae army band)

Babylon down, down, with hipocresy and their liars

Babylon down, down, with their fashion and their vanity

Babylon down, down, whit the system and the downpression

Babylon down, down, cause me likle but me Talawa

IV.II Relaciones intertextuales

Un último aspecto que se evidencia en este periodo de finales de la primera década del nuevo milenio es la construcción intertextual del discurso musical. En los últimos años de este periodo de estudio se observa un intercambio discursivo, que, al igual que las actitudes discursivas, dan coherencia al *reggae roots* y permiten consolidar una estructura de sentimiento.

Queen Nzinga Maxwell es una poetisa afrolimonense que, como lo indica el prólogo del libro "Afrokon. Wombaliushan poetry" (2012), ha recibido el influjo de la música *reggae*: "Maxwell no sería una hija de Limón si no escucháramos Reggae gimiendo a través de los poemas".[143] Asimismo, Maxwell emplea recursos retóricos del *reggae* como el *rasta talk,* como una manera de subvertir el orden social desde su posición de mujer. De manera consecuente, el poema "Babylon chant" fue inspirado por la canción de *Bob Marley* "Chant down Babylon" y "Slavery days" de *Burning Spear*[144]. Así, la literatura, la poética y la música se construye la una a la otra y dan coherencia al discurso.

El poema de Maxwell, igualmente, dialoga con la canción "Babylon down" de *Talawa*, puesto que la poeta, al retomar el estribillo de Marley (chant down babylon), clama por la caída de Babylon, el cual consiste en la codicia: "come mek we talk ´bout the system/ disya murderous shitstem/ put financial profit and capital gain/ over the people sorrow and pain". A pesar de que la voz de Marley es predominante, también

[143] Nzinga Maxwell. Afrokon. *Wombalishan poetry*. (San José, Costa Rica: Queen Nzinga Maxwell, 2012), XXXVIII.
[144] Nzinga Maxwell. *Afrokon*. 121.

Burning Spear (quien hace un esfuerzo por difundir la obra de Marcus Garvey) canta la pregunta retórica: "Do you remember the days of slavery". A lo cual responde Maxwell:

"i saw my parents
caught up in that quest
working hard
to prove their Costa Ricanessss

nevertheless
this is where we born
we did nothing to earn this scorn

¿quién tiene la culpa? ¡no yo!

I don´t care who really is at fault
´cause the list of culprits is too long
To consider
Corrupshan and love of profit go figure

Some think that money is to blame
They will try hard to stop the repatrieshans claim"[145]

Se logra constatar en el poema de Maxwell una revisión histórica desde el discurso del *reggae*: los jamaicanos fueron traídos a Costa Rica para ser explotados por un sistema corrupto y codicioso, el cual representa un paralelismo con el sistema esclavista de la plantación. Así, se traslapa la crítica a un sistema impersonal y global con una experiencia histórica local.

[145] Nzinga Maxwell. *Afrokon*. 121.

De manera similar, *Bamaselo* enuncia que la presencia africana se origina en un sistema depredador que saquea y devasta los territorios: "The systems sustained by politicians / And they came and took / all the wealth from our land / and now there is sand desert land and cold starvation / but on this land what is for man shall be for man"[146]. En consecuencia, existe una diaspora Africana: "Everywhere you go mi say there is an African / ina Costa Rica / Africans, Africans, Africans / ina Nicaragua / Africans, Africans, Africans / ina Columbia / Africans, Africans, Africans / over ina Panama".[147]

También, *Bamaselo* retoma la memoria de los héroes de la lucha "negra" internacional del siglo XX. En un intento de forjar una memoria de lucha antibabilónica africanizada, la canción "Keep on trodding" (2007), del disco "Natural", apela a los mártires de la lucha, y señala la muerte del líder estudiantil sudafricano Steve Biko, así como la encarcelación de Nelson Mandela; y los relaciona con actores sociales caribeños: Marcus Garvey y la celebridad del *reggae* Bob Marley. Esto se entiende como un discurso transnacional que circula por el *reggae* y que *Bamaselo* lo retoma de manera intertextual.

Extracto: Keep on troding (*Bamaselo*)

Sooner or later... sooner or later things will be better

Sooner or later... sooner or later things will be better

Cause I remember Steve Bikos life was taken

Mandela imprisoned

Promises broken

Africas awaiting

Bob Marley was poisoned

Marcos Garvey was marketed for rice

Winnie is calling

Africas awaiting

[146] Bamaselo, "They came and took". *Natural,* 2007.
[147] Bamaselo, "They came and took". *Natural,* 2007.

Otro ejemplo de intertextualidad se manifiesta en la canción de Kumary Sawyers, “Wake up and get up” (2010) que fue publicada en el disco antológico “Costa Rica reggae night 2” de Papaya Music. Esta canción establece una relación con la célebre canción de *Bob Marley y lo Wailers* “Get up, Stand up”; de manera que se considera una intertextualidad que manifiesta una posición de resistencia activa gracias a la actitud lírica ideológica que expresa “ya no queremos más”.

Extracto: Wake up and get up (*Kumary Sawyers*)

we no want no more war
we no want to be stepped on
if we just want to be free
lets make the changes ourly
the power in unity
to break the chains of social slavery
hey, we can make the way

Finalmente, el siguiente extracto de la canción “Resiste” de *Talawa* (2010) da cuenta de la intertextualidad y el cambio en la actitud lírica que caracteriza al *reggae roots* de finales de la primera década del 2000. *Talawa reggae army band*, tal y como su nombre lo indica, presenta una actitud lírica militante, la cual insiste, nuevamente desde la visión del pregonero, a resistir y combatir las injusticias sociales. No obstante, lo enuncia desde la posición de *Bob Marley*. Ahora, el horizonte de escucha vincula la actitud lírica con la intertextualidad, de manera que el discurso remite a un ligamen de “tradición”, es decir, el género se constituye en este periodo de manera militante y se legitima mediante las referencias clásicas. Esto, en términos de la teoría de Raymond Williams, explica que lo emergente, la actitud lírica ideológica, se fundamenta en lo residual, la intertextualidad de *Bob Marley*.

Extracto: Resiste (*Talawa reggae army*)

Como decía Marley en junglas de concreto

La vida es muy difícil y quieren vernos muertos

Y rasta no se esconde y mucho menos huye

Por eso te cantamos, por eso te invitamos

Resiste, al sistema babylon,

Resiste, no a la ignorancia

Resiste, al sistema babylon,

Resiste, no a la injusticia

Resiste, al sistema babylon,

Resiste, no a la violencia

Resiste, al sistema babylon,

Que en Jah confiamos

V. Conclusión

Este capítulo, dedicado al análisis lírico del *reggae roots*, pretendió dar luz a la relación entre la historia, la música y la literatura. Por una parte, esto implicó, metodológicamente, atender los cambios literarios que se produjeron a lo interno del discurso lírico; en ese sentido, se analizó el cambio en las actitudes líricas del enunciador y cómo estas se transformaron diacrónicamente, lo que permitió realizar un análisis historiográfico.

Además, las fuentes principales (el contenido lírico de las canciones *reggae roots*) fueron complementadas con producciones literarias que aportan a la concreción del discurso sobre y desde el *reggae*; de esa forma, diversas expresiones literarias (poética, narrativa) contribuyeron a enriquecer el análisis discursivo y a establecer vínculos entre lo musical (las canciones) y lo literario (poesía, novela) de una forma intertextual. Esto contribuye, a su vez, a expandir el universo de fuentes disponibles tanto para el análisis histórico como literario.

Por otra parte, se realizó un análisis del contexto social y cómo este afectó la construcción discursiva. En otras palabras, se determinó que ciertas transformaciones discursivas tenían una correlación social. En síntesis, este capítulo abordó tanto el contenido lírico intramusical como extramusical. En congruencia, el análisis concuerda con lo postulado por Raymond Williams, en tanto los elementos discursivos construyen una semántica social, en este caso, plasmada en la canción *reggae roots*.

Poner en relación lo musical, lo literario y lo histórico permite entender interdisciplinariamente la complejidad de los procesos de significación; los productos culturales, en este caso la canción popular, construyen diacrónicamente semánticas sociales en concordancia, aceptación, oposición o resistencia al proceso cultural dominante. En congruencia, analizar la música popular desde lo histórico y literario faculta la comprensión de tensiones y conflictos en el seno de una sociedad, en determinados contextos.

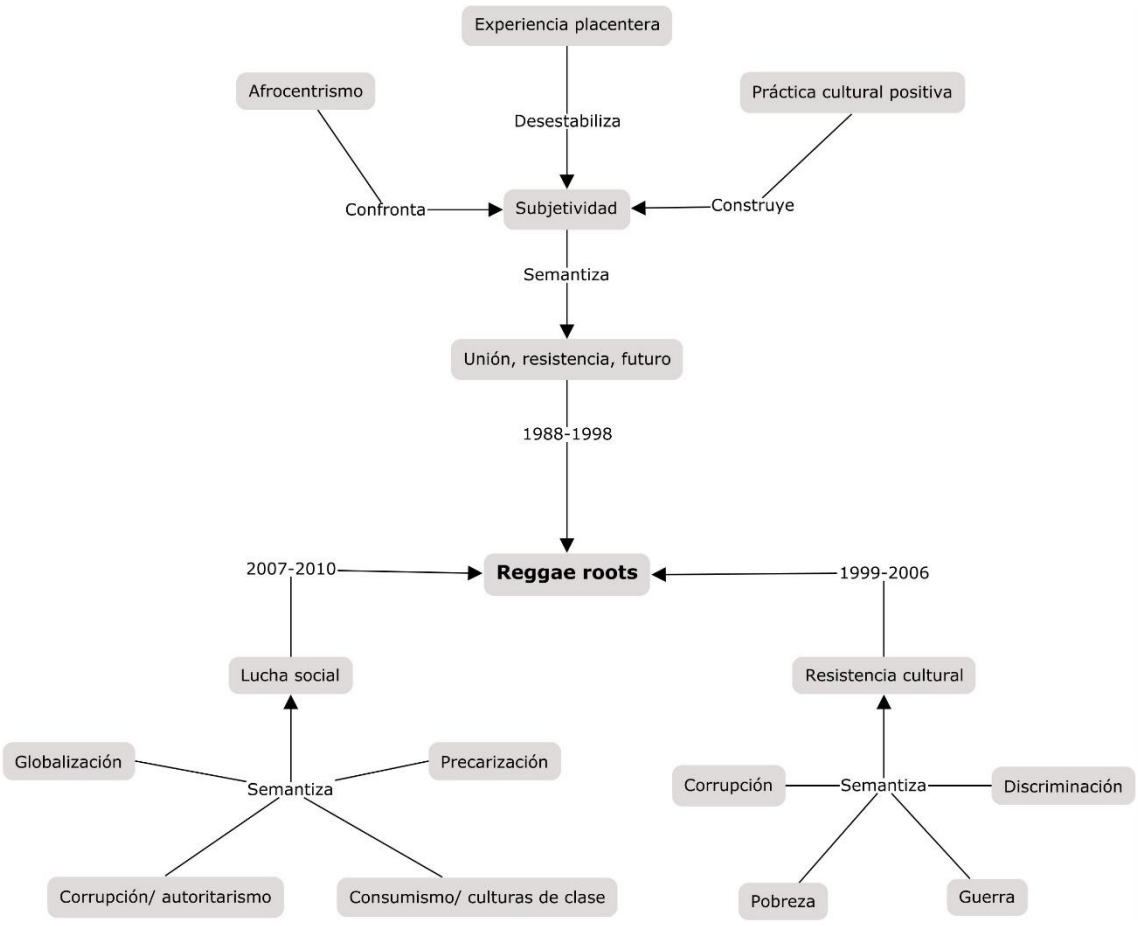
El *reggae* demostró la existencia de tensiones por la valoración de la cultura y lengua afrolimonense; alzó la voz en contra de la discriminación étnica y denunció las injusticias sociales y las amenazas ambientales que se reproducen mediante la economía política de la globalización. Ahora bien, la producción cultural puede coincidir con los movimientos sociales; no obstante, se deben entender desde su propia enunciación. En otras palabras, desde su uso de la palabra o discurso.

El *reggae,* entonces, apela a las intertextualidades, conexiones discursivas, para afianzarse en una posición cultural del género musical, rastafari o afrocaribeño. Lo que evidencia que la enunciación, a pesar de realizarse desde lo local, remite a relaciones translocales y globales, que, a su vez, alimentan la estructura de sentido, que se posiciona como emergente en el contexto cultural costarricense.

Pensar en el discurso musical desde la enunciación contextualiza históricamente la intención comunicativa. En el *reggae roots* la intención es informar. La voz lírica, por lo tanto, busca difundir problemáticas sociales y situaciones cotidianas, que se relacionan, asimismo, con el contexto histórico. En consecuencia, el análisis lírico de las canciones desde lo literario da cuenta de la construcción de sentido del discurso musical, que, al mismo tiempo informa sobre el momento histórico de la producción cultural.

Propiamente sobre la lírica, este capítulo la caracterizó según sus transformaciones históricas, principalmente a través de las actitudes líricas. Además, se revisaron los elementos paratextuales enunciados en las canciones, en particular los tropos, los cuales tendieron a introducir una narrativa social critica. Todo esto permitió resolver el objetivo que consistió en determinar las narrativas socioculturales del *reggae* en el Valle Central, con el motivo de revelar la estructura de sentimiento de este género, de acuerdo con las figuras semánticas. Estas se aprecian en la figura 3.

Figura 3. Mapa conceptual de los ejes semánticos que construyen al *reggae roots* en el periodo 1988-2010



Fuente: Sergio Isaac Hernández Parra. "La escena reggae del Valle Central y sus conexiones translocales en los albores del siglo XXI (1988-2010): sonido, comunidad y lugar". Tesis de maestría en Historia, Universidad de Costa Rica.

En síntesis, se determinó que el *reggae roots* articuló un discurso colectivo de resistencia cultural activa que enarbola percepciones y críticas a las transformaciones sociales recientes. En consecuencia, este capítulo trazó un mapa de las articulaciones

discursivas y culturales, es decir, de las figuras semánticas. En una primera instancia se constató la existencia de elementos culturales que crean la imagen de la música afrodescendiente (afrocéntrica) que cuestiona la identidad costarricense blanca. Asimismo, se confirmó que el reggae se estableció como una práctica cultural positiva caracterizada por la evasión, el placer y la alegría, en contraposición a una realidad social caracterizada por la tragedia, el sufrimiento, la discriminación y la desigualdad.

Sin embargo, rápidamente esta formulación es reemplazada por la denuncia de la desigualdad y la discriminación; así, la lírica del *reggae roots* adquiere con el advenimiento del siglo XXI un carácter y una semántica de protesta, lo cual concuerda con una reactivación de la protesta social y ciudadana en contra de las políticas neoliberales o como lo denomina el historiador David Díaz: la rebelión de los inconformes.

Durante la primera década de los años 2000, la movilización social recrudece conforme se avanza con las negociaciones del Tratado de Libre Comercio con los Estados Unidos. De manera paralela, los sectores opuestos a esta negociación y las medidas emprendidas por el gobierno perciben que las oportunidades de participar o influir en la toma de decisiones se agotan. Esto es visto y criticado por la oposición como una estrategia política autoritaria de base tecnocrática.

Esa situación se traslada a la lírica del *reggae roots* y conforma una figura semántica en torno a la corrupción y al autoritarismo, la cual, finalmente, elabora una concepción de la codicia como un medio de dominación que se apoya en el consumismo y en las culturas de clase.

Desde la perspectiva de las actitudes líricas, se observa un traslado de un modo patético que incluye aclamaciones, apelaciones vocativas y suplicas, hacia una voz modal ideológica, pasando, a inicios de la primera década del siglo XXI por un modelo mixto. Esto evidencia una evolución historiográfica de la lírica del *reggae* que mantiene una correlación con el contexto social, que fue reforzado por medio de los textos prosaicos o tropos.

El cambio en las actitudes líricas muestra una transformación del género *reggae roots* hacia finales de la primera década del siglo XXI. Ahora, el género se concibe desde una óptica combativa entre dos bandos sociales, políticos y culturales divergentes.

Esta radicalización de las actitudes líricas se corresponde con las transformaciones sociales y las reacciones a esos cambios: movilizaciones contra la apertura del ICE, la aprobación del TLC y los movimientos de protesta global, los cuales fueron resinificados por las canciones del *reggae roots* según las coordenadas del pensamiento cultural y religioso afrocaribeño y rastafari.

Hay que resaltar que las actitudes líricas se expresan desde una posición enunciativa. En las canciones de *reggae roots,* la voz lírica se enuncia desde una posición cultural relacionada con lo caribeño, rastafari o lo subalterno. En ocasiones, se enuncia desde la posición del oprimido (el habitante del gueto) o del discriminado (afrodescendiente). Lo que implica, algunas veces, una enunciación desde la autopercepción. Se recuerda entonces, que la función pragmática de la canción iguala al sujeto enunciador con el yo lírico. Así, las apelaciones al cambio social se realizan desde un yo lírico que denuncias las injusticias y las problemáticas sociales; por lo tanto, la voz lírica se articula en actor social.

Ahora bien, la función de la enunciación lírica es la de pregonar, es decir, divulgar públicamente una situación, que no implica que sea negativa. Relaciones sociales de igualdad, justicia y comunión son expuestas. No obstante, sí se emplea el pregón para denunciar problemas sociales. En este caso, las canciones de *reggae roots* emplean la enunciación cultural para incidir en lo social. La actividad cultural, por ende, es un medio de acción política.

Finalmente, este recorrido por la lírica del *reggae roots*, también demostró que, durante el periodo de estudio, esta música, en tanto práctica musical y discursiva, se definió y redefinió. Así, se partió de la enunciación poética de Eulalia Bernard, quien concebía al *reggae* como una música de futuro y promesa. Seguidamente, el *roots* fue visto como una evasión y una desestabilización de la subjetividad, para, finalmente caer en el horizonte de expectativa de la militancia sociocultural.

En congruencia, las intertextualidades que se ofrecen a finales de la primera década del siglo XXI buscan sellar el horizonte del género musical mediante alusiones tradicionales y citas a *Bob Marley* a manera de legitimar la posición ideológica emergente. En síntesis, se evidencia un desplazamiento diacrónico del género *roots* desde el placer regenerador hacia la lucha social y cultural.

De acuerdo con esta última premisa, se puede afirmar que existe un eje transversal que recorre historiográficamente el discurso del *reggae roots*. Desde la desestabilización subjetiva regeneradora hasta las posturas firmes de lucha social y resistencia cultural, el discurso postula al *reggae* como un medio de liberación, entendida como descarga: desde lo emocional, habilita una posibilidad personal de futuro; desde lo social, formula la derrota de las discriminaciones y desigualdades; desde lo político, elimina la opresión, el autoritarismo y favorece la armonía ambiental.

VI. Conclusiones

Habiendo finalizado la investigación sobre la escena del *reggae,* se reafirma los supuestos básicos que le dieron origen. El género musical en cuestión si bien tiene como epicentro el Valle Central se nutre (tanto en el pasado como en el presente histórico) de prácticas musicales de carácter translocal, que, a su vez, comportan semánticas culturales de raigambre afrocaribeño.

Con el fin de sostener lo anterior, la investigación realizó un periplo por el desarrollo de la música en Costa Rica y el Caribe, las celebraciones de la cultura afrodescendiente, el germen limonense del *reggae*, el florecimiento del género en el Valle Central y la propagación por el resto del territorio y los brotes que se vivenciaron allende las fronteras, notablemente en Panamá.

Por lo tanto, se asevera que la investigación cumplió con el objetivo general: analizar la escena *reggae* en el Valle Central a través de la experiencia musical que articula translocalmente la producción cultural afrodescendiente, las prácticas musicales, los espacios de consumo musical y el discurso a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI.

Este objetivo general se cumplió a lo largo de los cuatro capítulos, a pesar de que la temática entre ellos fue disímil. En específico, el primer capítulo demostró que la celebración del Día del Negro (actualmente, Mes de la afrodescendencia) facultó la valoración de la cultura afrodescendiente, la cual se estableció oficialmente dentro del proyecto cultural y político dominante. A pesar de que actualmente se lucha por que esta cultura no esté circunscrita espacialmente a los dos principales centros (llámese Limón y el Valle Central) ni temporalmente al mes de agosto.[1] Con todo, se aprecia que el proceso social de Costa Rica en las últimas décadas del siglo XX y la primera del XXI ha facilitado la integración de la alteridad cultural y social, claro que con altibajos.

Este primer capítulo permitió entender que la penetración del *reggae* en el Valle Central no fue un proceso cultural aislado. El nacimiento del *reggae* y sus primeros pasos estuvo ligado al gusto musical afrodescendiente, de ahí que fue necesario

[1] *Semanario Universidad*, "El reto de celebrar la herencia afrodescendiente todo el año", 11 de setiembre del 2024, 16-17.

establecer los parámetros que dimensionan la pertenencia de la cultura afrodescendiente en el proceso social en Costa Rica. Por lo tanto, el *reggae* es legitimado por un sector social que lucha por el reconocimiento de sus derechos culturales.

El segundo capítulo resaltó las influencias caribeñas de la práctica musical *reggae* y los caminos que permitieron que a mediados de la década de 1980 se estableciera una escena, que si bien tiene como centro el Valle Central manifiesta un marcado carácter translocal. Ese segundo capítulo tuvo como eje de análisis el espacio musical. Se estableció la entrada del *reggae* en el puerto de Limón: la música viajó en los barcos y con la tripulación de origen afrodescendiente y por la traslación migrante hacia Nueva York. Posteriormente, los discos se comerciaron tanto en Limón como en el Valle Central; proceso que denota el carácter translocal inicial.

La escucha musical se popularizó en las discotecas, en particular en San José. Este espacio de baile ofreció una posibilidad para que los jóvenes participaran, de manera que fungió como el germen de la escena del *reggae*, ya que allí se iniciaron los primeros diyeis y cantantes. Las discotecas *per se* eran espacios de consumo transnacional, puesto que imitaban la estética moderna estadounidense y europea. Sin embargo, al ser empleadas por la escena del *reggae*, se abrió un segmento de carácter afrodescendiente, en donde se presentaron músicos panameños y célebres cantantes internacionales.

Asimismo, este segundo capítulo demostró que el *reggae* se insertó en una dinámica translocal vinculada con el turismo y la promoción turística. Así, el *reggae* fue apropiado por parte de un imaginario de "arena y sol" destinado a sectores medios costarricenses, con el fin de que visiten espacios turísticos, principalmente de la región Pacífico. Por parte de la vertiente Caribe, el imaginario, sin salir del modelo de promoción turística, se tiñó de exotismo racializado y exuberancia ambiental.

En cuanto al tercer capítulo, este se compuso de dos macro secciones, según la cronología propuesta. De esa forma, se analizó el devenir de la escena del *reggae* en la segunda mitad de la década de 1990 y la primera década del nuevo milenio. El énfasis de análisis de ese gran capítulo tercero recayó en la práctica musical y su acercamiento y alejamiento con la industria musical, según sus matices y nichos de mercado.

Se expuso que el *reggae*, luego de la inserción en el Valle Central, logró popularidad gracias a estrategias efectivas que conjugaban el quehacer de los jóvenes músicos que se desarrollaba en espacios de sociabilidad alternativos con una exposición mediática comercial; así se lograron posicionar los primeros grandes éxitos en las listas de popularidad. Asimismo, la popularidad creciente permitió que surgieran más músicos, se grabaran discos y se realizaran conciertos masivos.

Con todo, este auge fue momentáneo, puesto que la industria musical, a inicios del siglo XXI, cortó los lazos con el *reggae*. Esto provocó un giro de tuerca en las prácticas musicales de la escena translocal: el *roots* tomó la batuta, acarreando un traslado del imaginario cultural del *reggae*. Junto con las bandas emergió un pensamiento influenciado por rastafari, Puerto Viejo de Talamanca se posicionó como una meca reggae y un compromiso con la defensa del medio ambiente.

El segmento de *reggae dancehall*, que impulsó la escena con gran fuerza en la década de 1990, cedió la preponderancia a las prácticas del *roots*, las cuales fueron capitalizadas por un segmento del mercado vinculado con la música del mundo, la *world music*. En consecuencia, el *reggae* se adjuntó a las carteleras de festivales y producciones discográficas que tenían como meta el mercado extranjero y la visitación turística.

El cuarto y último capítulo se apegó a la categoría escénica de comunidad, entendida desde el nivel discursivo. Por lo tanto, se analizaron las canciones del *reggae roots* desde el discurso verbal y con un enfoque historiográfico. Así, se determinaron las diversas fases enunciativas. Asimismo, se pretendió evaluar las enunciaciones del *reggae* con relación a la literatura. De ahí que se partió de una primera noción del *reggae* de acuerdo con la enunciación poética y narrativa. Posteriormente, se analizaron las canciones presentes en la discografía publicada. Como resultado de este capítulo se destacó que el *reggae* se atribuyó un rol de pregonero de las injusticias sociales y que, desde un discurso rastafari, enarboló una resistencia cultural en contra del proceso social local y global.

Este breve repaso conclusivo sobre el desarrollo del *reggae,* que se plasmó en los diversos capítulos de la tesis, permite ver, tal y como se demostró a lo largo de la investigación, que la escena tuvo ligámenes oscilatorios y parciales con el proceso cultural dominante. Esto comprueba la pertinencia de la estructura de sentimiento como

fundamento teórico. Esta propuesta explicativa señala que la producción cultural y material se relacionan y complementan, y de esa manera demostrar que la producción de sentido (cultura) se vincula con el proceso histórico.

Esa propuesta teórica se complementó con las prácticas, experiencias, espacios y discursos que conforman la escena musical. Así, el surgimiento y construcción de la escena del *reggae* se explica según las categorías de la estructura de sentimiento: residual, dominante y emergente.

Desde esta postura teórica, en el primer capítulo se logró determinar que, en una primera instancia, las valoraciones que se realizaron sobre la cultura afrocaribeña se enunciaron desde una visión residual. Posteriormente, hacia la década de 1990, la cultura dominante elaboró discursos y prácticas vinculadas con el turismo, como modelo cultural dominante, de carácter neoliberal. En ese entonces, y desde entonces, la región caribeña limonense se configuró como subalterna, atada a los planes de desarrollo del Valle Central.

En el último proceso abordado en ese capítulo primero, se demostró que el multiculturalismo, como una forma cultural emergente, si bien desde una prolongación de la visión mercantilista de la cultura, promovió y ejecutó políticas importantes, tales como la reforma constitucional del 2015 y la elongación y reconceptualización de las celebraciones del Día del Negro hacia el Mes de la afrodescendencia.

Las categorías de la estructura de sentimiento permitieron, igualmente, describir el desarrollo de las prácticas y experiencias musicales de la escena del *reggae*. La escena experimentó, en el lapso temporal de la investigación, diversos momentos en donde predominó lo emergente y lo dominante, con rastros de lo residual.

El *reggae,* desde la década de 1980, poco a poco fue adquiriendo popularidad. Los pequeños espacios informales que fueron el escenario inicial de la escena, tanto en el Valle Central como en Limón, cedieron ante los proyectos por potenciar la escena. Esto significó un acercamiento con las radios, las disqueras y promotores. El resultado fue un estallido en las listas de popularidad. Esto indica que las prácticas musicales emergentes se adentraron en el proceso cultural dominante, en la segunda mitad de la década de 1990.

No obstante, la recepción del *reggae* mantuvo un talante diferenciado, ya que predominó en una generación de jóvenes que crecieron durante la década de 1990 y que, como se demostró en la tesis, mantuvo un carácter afrodescendiente. Asimismo, al forjarse la escena, se delimitó el consumo musical y se crearon espacios propios. Esto facilitó que se crearan estereotipos y la estigmatización del "ragga".

No obstante, a inicios del siglo XXI la escena recibió presiones hegemónicas, que la repulsaron hacia un nuevo estado de emergencia. La variante *roots* tomó la batuta, junto con un discurso que pretendía dotar a la escena de una legitimidad cultural. Ahora, este segmento *roots* de la escena se conjugó con prácticas musicales tradicionales que fueron conjuntadas en el nicho de mercado de la *world music*. Con todo este proceso de reivindicación de la música *reggae* permitió la enunciación de un discurso de resistencia cultural con ramificación ambientalistas.

Todo esto permite concluir que la noción teórica de la estructura de sentimiento y sus categorías culturales proporcionó la explicación del desarrollo histórico de la escena del *reggae*; y, por lo tanto, demostró la aplicabilidad de esta teoría para el análisis de las escenas musicales *lato sensu*. Inclusive, concedió las articulaciones semánticas con las cuales analizar y relacionar el discurso lírico con el devenir social, tal y como se expuso en el cuarto capítulo.

Por cuanto a las dinámicas espaciales, la investigación evidenció que las prácticas musicales difícilmente pueden ser circunscritas a localidades particulares, por el contrario, la música es móvil y enlaza diversas escalas. En particular, el *reggae* se inserta en dinámicas espaciales translocales y pluricentricas, ya sea en el Caribe o Costa Rica. En este último territorio se demostró que diversas coordenadas tales como Nueva York, el Caribe y Panamá intervinieron en el surgimiento y consolidación de la escena en Costa Rica, que si bien tuvo como epicentro el Valle Central, el peso de Limón es innegable. Por lo tanto, se concluye que la translocalidad es un aspecto fundamental en la configuración de la escena del *reggae*.

Quedan por mencionar algunos elementos que la investigación abordó de forma tangencial y que podrían ser objeto de investigaciones futuras. Primero, la investigación esclareció el rol de las mujeres en la escena. No obstante, una investigación posterior deberá indagar sobre la participación femenina más reciente en el *reggae*, ya que su

participación no deja de crecer. Además, una investigación posterior pude elucidar con mayor claridad las representaciones de género en la lírica del *reggae*, más allá del *roots*.

En segundo lugar, se debe resaltar el papel que juegan las políticas culturales, sean estas oficiales o no. Cómo se expuso en el capítulo 2, en Limón la política cultural rectora en materia de música no se logró implantar, lo que dio paso a la formación y expansión de estilos, géneros y ritmos afrocaribeños. Indagar en los procesos de formación de políticas culturales sobre la música que impactan la música popular es un deber pendiente, en particular, con la instauración del programa juvenil de la Orquesta Sinfónica, en la década de 1970.

Con el fin de continuar con un estudio profundo sobre la música popular costarricense, se debe analizar de manera sistemática la conformación de discomóviles, con independencia de que estas sean especializadas en *reggae*. Las discomóviles fueron una formación musical de primer orden en el último tercio del siglo XX y de los principales medios de formación de espacios de sociabilidad formal e informal.

Con relación al punto anterior, la profusión de la práctica diyei debe ser debidamente examinada, puesto que en el proceso cultural reciente poseen un lugar central. Y, al igual que las discomóviles, los diyeis estuvieron en la picota por ocupar espacios que anteriormente estuvieron reservados para la música en vivo. Esto implica analizar la transformación del diyei como un suplemento de la actividad musical a ser el protagonista del entretenimiento. Asimismo, al ser una práctica mediada por la tecnología y la publicación de canciones, se podrían establecer comparaciones a nivel internacional y global.

Finalmente, la presente investigación demostró que, hacia el final del periodo de análisis, el estudio de grabación independiente se instaló como una práctica central en la escena musical. Aunado al desarrollo de las plataformas de reproducción musical digitales y el retroceso de la industria disquera, es decir, que produce discos físicos, el desarrollo tecnológico abarató los costes de producción y la calidad del sonido. En consecuencia, una investigación posterior que busque acercarse a la música popular y las prácticas musicales contemporáneas del *reggae*, tienen que plantear como problemática central los procesos de grabación independientes.

VII. Fuentes:

Base de datos:

Sergio Isaac Hernández Parra, *Reggae*, Base de datos, 2024.

Discografía:

Baby Rasta. *Cahuita town*. Sony Music. 1994.
Baby Rasta. *Latin Roots Reggae*. Sony Music. 1995.
Ragga by Roots. *Education fa ya ear*. Discograma. 1996.
Mekatelyu, *Comin´ now.* 1999.
Trinity Roots Band, *Cahuita Flavor.* DDM, 2002.
Mekatelyu, *Entre raíces.* DDM, 2002.
Native culture, *Reggae from Costa Rica*, 2003.
Maketalyu, *Mek I tell yuh somtin´.* DDM, 2004.
Salomón y Un rojo. *Jah is a rasta*. Papaya Music, 2005.
Mekatelyu, *Sensi*, DDM, 2007.
Bamaselo, *Natural,* 2007.
Hierbas y Raíces, *Hierbas,* 2009.
Papaya Music, *Costa Rica Reggae Night 2,* Papaya Music. 2010.
Talawa reggae army band. *Inity*. 2010.

Entrevistas escritas publicadas en medio digital:

Peter Szok. “Renato Sets It Straight: An Interview on the Diffuse Roots of Reggaeton”. https://www.renato507.com/styled/renato507interview.html

Entrevistas publicadas en medios digitales:

Los Gordos podcast, entrevista a Christian Gómez, 27 de febrero del 2019.
Los Gordos Podcast, Entrevista a DJ Cole, 19 de mayo 2019.

Los Gordos podcast, entrevista a Denmark Cayasso, 9 de abril del 2019.
Los Gordos Podcast, Entrevista a DJ Acón, 21 de junio del 2019.
Los Gordos podcast, entrevista a los integrantes de Producciones radicales costarricenses, 8 de agosto del 2019.
Los Gordos podcast, entrevista a Mauricio Alvarado, 23 de agosto del 2019.
Los Gordos Podcast, entrevista con Juan José Campos, 14 de febrero del 2020.
Los Gordos Podcast, Entrevista a Óscar Ortiz, 14 de abril del 2020.
Los Gordos podcast, entrevista a Keylor González, 29 de abril del 2020.
Los Gordos Podcast, Entrevista a Martin Scott, 18 de setiembre del 2020.
Podcast Whapin, la historia, entrevista a los integrantes de Reggae Night Crew, 1 de marzo del 2021.
Los Gordos podcast, entrevista a Antonio Bertarioni, 23 de abril del 2021.
Podcast Whapin, la historia, entrevista a Erwin Marten, 26 de abril del 2021.
Los Gordos Podcast, Entrevista a Francisco Jiménez, 18 de junio del 2021.
Podcast Whapin, la historia, entrevista a Robert Barret, 20 de julio del 2021.
Los Gordos podcast, entrevista a Giovanni Royo, 20 de agosto del 2021.
Podcast Whapin, la historia, entrevista a Gerald Matis, 9 de febrero del 2022.
Podcast Whapin, la historia, entrevista a Christian Artavia, 11 de abril del 2022.
Los Gordos Podcast, Entrevista a Teodoro Symes, 13 mayo del 2023.

Entrevistas personales:

Entrevista a Manuel Monestel, 4 de diciembre del 2018.
Entrevista a Bernal Monestel, 6 de diciembre del 2018.
Entrevista a Aarón Prado, 12 de diciembre del 2018.
Entrevista a Manuel Obregón, 17 de diciembre del 2018.
Entrevista a Gabriel Dávila, 6 de febrero del 2019.
Entrevista a Ronny Flores, 11 de febrero del 2019.
Entrevista a Martin Scott, 16 de febrero del 2019.
Entrevista Hubert Watson, 18 de febrero del 2019.
Entrevista a Teodoro Symes, 26 de febrero del 2019.
Entrevista a Gerardo Quirós, 19 de marzo del 2019.
Entrevista Juan José Campos, 16 de octubre del 2019.

Entrevista a Kumary Sawyers, 22 de octubre del 2019.
Entrevista a Juan Carlos Navarrete, 28 de octubre del 2019.
Entrevista a Esteban Carmona, 10 de noviembre del 2019.
Entrevista a Esteban González, 22 de noviembre del 2019.

Leyes:

Asamblea Legislativa, *Expediente legislativo* 8376, "Monumento al Negro", 1979.

Asamblea Legislativa. *Expediente legislativo* 20935, 2019.

La Gaceta, Decreto No. 11938-E, 24 de octubre de 1980; 2.

UNESCO. *Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmateri*al. París, 2003.

Comunicados Oficiales:

Presidencia de la República, comunicado.
https://www.presidencia.go.cr/comunicados/2015/08/costa-rica-se-declara-multietnica-y-pluricultura/

Hemeroteca:

La Nación, "La 'discotheque' se viste de luces". 10 de febrero de 1979, Portada Sección B.

La Nación, "Pococí: debe integrarse a la provincia", 3 de marzo de 1979; 2B.

Eco Católico, "Editorial. Monumento al Negro",18 de marzo de 1979; 2.

La Nación, "'El negro vive aquí hace más de cien años'", 18 de marzo de 1979; 14A.

La Nación, "Con timbales y bongoes nos llegan los ritmos caribeños", 29 de junio de 1979, Portada Sección B.

La Nación, “Ritmos antillanos invaden mercado nacional del disco”, 19 de julio de 1979, Portada Sección B.

La Nación, “Hoy se celebra día internacional del negro”, 31 de agosto de 1980; 8A.

La Nación, “Discotecas: música a la sombra de los colores”, 5 de setiembre de 1980, 4C.

La Nación, “Una muestra de folclor afrocaribeño”, 6 de setiembre de 1980; portada Sección B.

La Nación, “Los Lechones: donde se rescata la música del Atlántico”, 12 de setiembre de 1980, 2C.

La Nación, “Ejecutivo se compromete a librar campaña contra el analfabetismo”, 9 de octubre de 1980; 2A.

La Nación, “El arco iris del cabello”, 10 de octubre de 1980; 14C.

La Nación, “Centros educativos darán a conocer cultura del negro”, 27 de octubre de 1980; 8A.

La Nación, “Día del Negro”, 27 de octubre de 1980; 2B.

Eco Católico, “En la farándula”, 11 de enero de 1981, 8 Betania.

La Nación, “Mañana se celebra el Día Internacional del Negro”, 30 de agosto de 1981; 8A.

La Nación, “Mensajes culturales en el Día Internacional del Negro”, 1 de setiembre de 1981; 15A.

Eco Católico, “campo pagado”, 28 de febrero de 1982, Enlace 7.

Eco Católico, “Presidente Carazo inauguró nuevos estudios”, 28 de febrero de 1982, Enlace 7.

La Nación, “Día Internacional del Negro”, 17 de agosto de 1983; Portada Zurquí.

La Nación, “El día histórico” 31 de agosto de 1983; 3B.

La Nación, “Limonenses se unen a la fiesta universitaria”, 30 de agosto de 1984; 2A.

La Nación, “Día Internacional del Negro”, 29 de agosto de 1986; Portada Sección B.

La Nación, “Martín graba en ‘Mix’ ‘La chica de los ojos café’”, 25 de enero de 1988, 20 Viva.

La Nación, “Michael Livingston con el ‘reggae’ a cuestas”, 27 de julio de 1988, 12 Viva.

La Nación, “Reggae en homenaje a Mandela”, 9 de octubre de 1988, 17 Viva.

Semanario Universidad, “Día el Negro. Encuentro con el pasado para asumir el presente como costarricense”, 2 de setiembre de 1988; 19.

La Nación, “Organizan concurso de ‘reggae’”, 27 de marzo de 1989, 15 Viva.

La Nación. “¿Por amor al arte?”. 7 de abril de 1989, 12 Viva.

Semanario Universidad, “‘Discoteques’, un espacio diferente para un público selecto”, 14 de julio de 1989, 21.

Diario Extra, “Premier ‘reggae’ en Radio Átlantida”, 26 de julio de 1990, 15.

La Nación, “El ‘boom’ de los centros comerciales”, 9 de agosto de 1990, Portada Viva.

Semanario Universidad, “Día del Negro busca despertar la memoria”, 24 de agosto de 1990; 15.

La Nación, “Limón busca respuestas a sus necesidades”, 1 de setiembre de 1990; 5A.

La Nación, “Sensación Caribe en radio”, 19 de octubre de 1990, 11 Viva.

La Nación, “El baile que se disfruta”, 2 de noviembre de 1990, Portada Viva.

La Nación, “En frecuencia”, 29 de noviembre de 1990, 21 Viva.

La Nación, “¿Eh, bailamos?”, 20 de febrero de 1991, Portada Viva.

La Nación, “En Jacó, *on parle aussi français*”, 5 de junio de 1991, 3 Suplemento Especial.

La Nación, “Prevén fuerte inversión en turismo”, 24 de junio de 1991, 4A.

Semanario Universidad, “Negro desgraciado… ¿racismo?”, 28 de junio de 1991; 4.

La Nación, “Al calor del Atlántico”, 26 de julio de 1991, 2 Viva.

La Nación, “Guardia racista”, 4 de agosto de 1991; 18A.

La Nación, “Limón en la mira”, 31 de agosto de 1991; 14A.

Diario La Extra, “Alarmante emigración negra”, 29 de agosto de 1991; 16.

La Nación, “Mágico mundo de luces y escenarios”. 22 de octubre de 1991, Portada sección D.

La Nación, “Música móvil”, 22 de octubre de 1991, 2D.

La Nación, “Los jóvenes, cómo son, cómo piensan”, 1 de diciembre de 1991, Revista Dominical 8-13.

La Nación, “La ley de las movidas”, 24 de abril de 1992, Portada Viva.

La Nación, “Rock y deporte a ritmo de verano” 8 de enero de 1993, 2 Viva.

La Nación, “Olas de ritmo”, 10 de enero de 1993, 12A.

La Nación, “El embrujo del Caribe”, 17 de enero de 1993, 11-15 Revista Dominical.

Diario La Extra, “Pésimo concepto sobre limonenses”, 18 de enero de 1993; 4.

Diario La Extra, “¡Decepcionante!”, 19 de enero de 1993; 2.

Diario La Extra, “Malestar impera en Limón por encuesta”, 19 de enero de 1993; 5.

Diario La Extra, “‘Limón ha cambiado mucho’”, 20 de enero de 1993; 3.

La Nación, “Código joven”, 22 de enero de 1993, 6 Viva.

Diario La Extra, “Comprensión para Limón”, 23 de enero de 1993; 2

Diario La Extra, “Campo pagado”, 25 de enero de 1993; 11.

Diario La Extra, “Limón en el corazón”, 27 de enero de 1993; 2.

La Nación, “Rumbo a la final”, 29 de enero de 1993, 2 Viva.

La Nación, “Reggae para la luna”, 5 de febrero de 1993, 4 Viva.

Diario La Extra, “Man, Limón es otra vara”, 8 de febrero de 1993; portada Suplemento Juegos Limón 93; 11.

La Nación, “Denunciar y divertir”, 9 de febrero de 1993, 12 Viva.

Diario La Extra, “Preparan campaña promocional sobre Limón”, 15 de febrero de 1993; 2.

La Nación, “Gaby ‘el meneaíto’”, 28 de febrero de 1993, 20 Dominical.

Diario Extra, “El momento de Martin Scott”, 3 de marzo de 1993, 19.

La Nación, “Código joven”, 26 de marzo de 1993, 6 Viva.

La Nación, “Marfil se traslada de casa”, 26 de marzo de 1993, 22 Viva.

La Nación “Cuentos tradicionales afrolimonenses”, 1 de setiembre 1993, suplemento Zurquí; 3C.

Diario Extra, “Marfil alternará con Inner Circle”, 4 de diciembre de 1993, 15.

La Nación, “Cahuita, trono del Caribe”, 16 de diciembre de 1993, 9C.

La Nación, “Repertorio de éxitos del 93”, 1 de enero de 1994, 14 Viva.

La Nación, “¡Caerá nieve en Sámara!”, 11 de enero de 1994, 10 Viva.

La Nación, “Código joven”, 28 de enero de 1994, 6 Viva.

La Nación, “Radio uno a la ofensiva”, 7 de febrero de 1994, 28 Viva.

La Nación, “Radio 103, la número uno”, 22 de febrero de 1994.

La Nación, “Ecos de la Uno”, 25 de febrero de 1994, 2 Viva.

La Nación, “Locura en Jacó”, 27 de febrero de 1994, 16A.

La Nación, “Choque de rap”, 16 de marzo de 1994, 16 Viva.

La Nación, “El istmo del rap”, 25 de marzo de 1994, 25 Viva.

La Nación, “Made in cualquier otro país”, 1 de agosto de 1994. Portada Viva.

La Nación, “Verano de… ¡juegos, calor y deporte!”, 6 de enero de 1995, 2 Viva.

La Nación, “Lucha hacia la fama”, 18 de enero de 1995, Portada Viva.

La Nación, “Música Viva”, 20 de enero de 1995, 8 Viva.

La Nación, “Ruta a la número uno”, 20 de enero de 1995, 20 Viva.

La Nación, “Tiempo de reggae”, 20 de enero de 1995, 22 Viva.

La Nación, “Una de bar y otra de arena”, 4 de febrero de 1995, 13 Viva.

La Nación, “Código joven”, 17 de febrero de 1995, 6 Viva.

La Nación, “Verano cada vez más caliente”, 3 de marzo de 1995, 22 Viva.

La Nación, “Negra denuncia maltrato policial”, 6 de agosto de 1995; 16A.

La Nación, “En voz baja”, 15 de agosto de 1995, 18 Viva.

La Nación “Del rey Salomón a Limón”, 1 de setiembre de 1995; 2A.

La Nación, “¿Qué está oyendo?”, 1 de setiembre de 1995. Portada Viva.

La Nación, “El reggae desde las raíces”, 14 de diciembre de 1995, 24 Viva.

La Nación, “Gente de hoy”, 25 de enero de 1996, 4 Viva.

La Nación, “Gente de hoy”, 30 de marzo de 1996, 8 Viva.

La Nación, “En voz baja”, 18 de agosto de 1996, 18 Viva.

La Nación “Todos somos africanos”, 25 de agosto de 1996; 10- 12 Revista Dominical.

La Nación, “Las más escuchadas”, 30 de agosto de 1996, 26 Viva.

La Nación, “Disqueras compiten por Costa Rica”, 20 de enero de 1997, 15 Viva.

La Nación, “En voz baja”, 23 de febrero de 1997, 18 Viva.

La Nación, “En voz baja”, 2 de marzo de 1997, 14 Viva.

La Nación, “Imperialismo discográfico”, 21 de agosto de 1997, 14A.

La Nación, “Dial de popularidad”, 5 de enero de 1998, 14 Viva.

La Nación, “El Mundo Loco está en la U”, 2 de marzo de 1998, 18 Viva.

La Nación, “Blanco por fuera, negro por dentro”, 2 de agosto de 1998, 14 Viva.

La Nación, “Identidad y multiculturalidad”, 7 de agosto de 1998; 15A.

La Nación, “Un espacio para reflexionar”, 1 de setiembre de 1998; 2A.

La Nación, “No se lo pierda”, 2 de setiembre de 1998; 16 Tiempo Libre.

La Nación, “Feeling the hits”, 2 de setiembre de 1998, 6 Viva.

La Nación, “Maratón para las caderas”, 1 de octubre de 1998, https://www.nacion.com/archivo/maraton-para-las-caderas/XSUO3Y5P5ZGOXHBLFOSVLCRIBI/story/

La Nación, “Tapooón…¡suena!, 5 de noviembre de 1998. https://www.nacion.com/archivo/tapooon-suena/246NN6AIWFAGFKCXPWXCCL2FJM/story/

La Nación, “La epidemia del reggae”, 2 de diciembre de 1998, 18 Viva.

La Nación, “Norte, sur, este *o* este”, 14 de enero de 1999, 20-21 Tiempo Libre.

La Nación, “San Valentín en otro planeta”, 8 de febrero de 1999, 32 Viva.

La Nación, “El rapado de la voz hiper…activa”, 15 de febrero de 1999, 14 Viva.

La Nación, “Los movimientos del dial”, 20 de marzo de 1999, 12 Viva.

La Nación, “Prohibidas las arrugas”, 7 de abril de 1999, https://www.nacion.com/archivo/prohibidas-las-arrugas/LIKXAOEXNVALTJMCLOJICBO62M/story/

Diario Extra, “Tapón se proyecta entre los grandes”, 12 de junio de 1999, 15.

Diario Extra, “Banton y Ghetto, desde Limón para triunfar en todo el país”, 12 de junio de 1999, 15.

La Nación, “Banton y Ghetto abren sus cofres de reggae”, 28 de julio de 1999 https://www.nacion.com/archivo/banton-y-ghetto-abren-sus-cofres-de-reggae/MRQTDDGZ3FEG5ITP366NW45WNI/story/

La Nación, “Magia negra”, 26 de agosto de 1999; 6-7 Tiempo Libre.

La Nación, “Negros festejaron su día”, 1 de setiembre de 1999; 2A.

La Nación, “Limón se vistió de gala”, 3 de setiembre de 1999; 2 Viva.

La Nación, “Mister Rasta”, 4 de diciembre de 1999, 33 Viva.

La Nación, “Baby Chollete con nuevo grupo,”, 2 de octubre de 1999, https://www.nacion.com/archivo/baby-chollettecon-nuevo-grupo/OFGWCYLAR5DKRHWIG3B3SXLQZM/story/

La Nación, “Soldado al servicio de Dios”, 9 de diciembre de 1999, 18 Viva.

La Nación, “El reggae entra a la ‘U’”, 13 de diciembre de 1999, 30 Viva.

La Nación, “Mujeres que no cuestan nada”, 9 de diciembre de 1999, 10-11 Tiempo Libre.

La Nación, “Festival de Reggae”, 16 de diciembre de 1999, 27 Tiempo Libre.

La Nación, “Dígamelo, Maestro”, 16 de diciembre de 1999, 7 Tiempo Libre.

La Nación, “Breves”, 2 de febrero del 2000, 12 Viva.

La Nación, “Chiquita, pero llena de música”, 11 de marzo del 2000, 13 Viva.

La Nación, “Atados a la tevé”, 15 de marzo del 2000, 13 Viva.

La Nación, “Esencias rastas”, 19 de marzo del 2000, 32 Viva.

La Nación, “El pasado atracó”, 4 de agosto del 2000; 16 Viva.

La Nación, “La fiesta está en Limón”, 8 de agosto del 2000; 2 Viva.

La Nación, “Limón festeja sus raíces”, 14 de agosto del 2000; 20A

La Nación, “Limón relanza su sabor”, 19 de agosto del 2000; 8A.

La Nación, “Rice and beans…”, 19 de agosto del 2000; 13A.

La Nación, “Música sin descanso”, 24 de agosto del 2000, 12 Viva.

La Nación, “Melodía caribeña”, 30 de agosto del 2000; 13A.

La Nación, “*Reggae roots* para todos”, 31 de agosto del 2000; 42 Tiempo Libre.

La Nación, “Limón celebró a Negros”, 1 de setiembre del 2000; 16A.

La Nación, “El que ancló en Limón”, 1 de setiembre del 2000; 5-6 Viva.

La Nación, “Fiesta con raíz africana”, 2 setiembre del 2000; 14 Viva.

La Nación, “Pura Raíz”, 10 de diciembre del 2000, 20 Viva.

La Nación, “Gandhi: rey de los ACAM”, 21 de diciembre del 2000, 14 Viva.

La Nación, “Domingo totalmente radical”, 12 de enero del 2001, 14 Viva.

La Nación, “Vivito y golpeado”, 13 de enero del 2001, 12 Viva.

La Nación, “Breves”, 3 de febrero del 2001, 14 Viva.

La Nación, “Algo suena debajo del asfalto”, 9 de febrero del 2001, Portada Viva y 5 Viva.

La Nación, “Porque no solo los videos cuentan”, 10 de febrero del 2001, 14 Viva.

La Nación, “911: reggae de raíz”, 11 de febrero del 2001, 19 Viva.

La Nación, “Bashment time”, 15 de febrero del 2001, 13 Viva.

La Nación, “Un rasta de bandera verde”, 3 de marzo del 2001, 16 Viva.

La Nación, “Con los dedos sobre el Caribe”, 9 de agosto 2001; 6 Viva.

La Nación, “Limón: sociedad hacia el cambio”, 14 de agosto del 2001; 16A.

La Nación, “Fiesta con sabor a caribe” 23 de agosto del 2001; 14A.

La Nación, “Espíritu Negro”, 30 de agosto del 2001; 4-5 Tiempo Libre.

La Nación, “El negro en todos”, 31 de agosto del 2001; portada Viva – 2 Viva.

La Nación, “Puristas del ska”, 22 de diciembre del 2001, 16 Viva.

La Nación, “Del sur al mundo”, 5 de febrero del 2002, 8 Viva.

La Nación, “Tierra fértil para grabar”, 8 de febrero del 2002, Portada Viva y 6 Viva.

La Nación, “Invasión mística”, 21 de febrero del 2002, 4-5 Tiempo Libre.

La Nación, “Reggae de la Isla”, 21 de febrero del 2002, 14 Viva.

La Nación, “Mitad clásica, mitad calle”, 22 de febrero del 2002, 6 Viva.

La Nación, “Llegó para quedarse”, 17 de marzo del 2002, 14 Viva.

La Nación, “Orgullo negro”, 7 de agosto del 2002; 4 Viva.

La Nación, “Generación espontánea”, 8 de agosto del 2002, 4-5 Tiempo Libre.

La Nación, “A saborear el Caribe”, 16 de agosto del 2002; 2 Viva.

La Nación, “A saborear el Caribe”, 16 de agosto del 2002; 2 Viva.

La Nación, “Diversos olores, sabores, sonidos”; 18 de agosto del 2002; 3 Áncora.

La Nación, “Un encuentro de generaciones”, 29 de agosto del 2002; 18 Tiempo Libre.

La Nación, “Los 80 años del Blacks”, 30 de agosto del 2002; 17A.

La Nación, “De vuelta a las raíces”, 31 de agosto del 2002; 4 Viva.

La Nación, “Música que grita por la paz”, 22 de febrero del 2003, 10 Viva.

La Nación, “Una grabación única”, 23 de febrero del 2003.

La Nación, “Con música: ¡no a la guerra!”, 20 de marzo del 2003, 11 Viva.

Semanario Universidad, “El universal lenguaje de la música”, 17 de julio del 2003, https://historico.semanariouniversidad.com/cultura/el-universal-lenguaje-de-la-msica/

La Nación, “Noches Irie”, 7 de agosto del 2003, 6 Tiempo Libre.

La Nación, “Diáspora en el Museo”, 21 de agosto del 2003; 11 Viva.

La Nación, “Limón se vistió ayer de pura fiesta”, 1 de setiembre del 2003; 14A.

La Nación, “Ver al Northern”, 5 de febrero del 2004, 11 Viva.

La Nación, “Con buen norte”, 9 de febrero del 2004, 18 Viva.

La Nación, “Suena a Papaya”, 17 de febrero del 2004, Portada y 2 Viva.

La Nación, “Breves”, 18 de febrero del 2004, 11 Viva.

La Nación, “Limón hace bulla”, 19 de febrero del 2004, 17 Tiempo Libre.

La Nación, “El amo reggae”, 22 de febrero del 2004, Portada Viva y 2 Viva.

La Nación, “Con los días contados”, 26 de febrero del 2004, 4-5 Tiempo Libre.

La Nación, “Empuje dancehall”, 15 de abril del 2004, https://www.nacion.com/archivo/empuje-dancehall/5DWL7FSFBRHC7AHEDWUYLT37VY/story/

Al día, “Secta en la mira policial”, 12 de junio del 2004, 4-5.

Al Día, “Contoneo real”, 17 de julio del 2004, http://www.aldia.cr/ad_ee/2004/julio/17/sociedad7.html

La Nación, “Negros placeres”, 27 de agosto del 2004; 5 Tiempo Libre.

La Nación, “Doblete de *Mundo loco*”, 9 de diciembre del 2004, 16 Viva.

La Nación, “Punto final”, 11 de marzo del 2005, 7 Tiempo Libre.

La Nación, "¡Producto tico que arde!", 14 de mayo del 2005, https://www.nacion.com/archivo/producto-tico-que-arde/GP5PO3EDA5HGBGO6IS35H5ZC3Q/story/

La Nación, "Los limonenses tienen a la negra más bella", 2 de agosto del 2005; 8 Viva.

La Nación, "¡Sabooor! Afrocultura en San José", 26 de agosto del 2005; 6 Tiempo Libre.

La Nación, "Limonenses con reina", 29 de agosto del 2005; 12 Viva.

La Nación, "Reivindicación de los colores", 30 de agosto del 2005; 4 Viva.

La Nación, "Rita Marley vendrá a Costa Rica", 30 de agosto del 2005; 4 Viva.

La Nación, "Diáspora canta *gospel*", 31 de agosto del 2005; 3 Viva.

La Nación, "El Caribe se muda hoy para Zapote", 31 de agosto del 2005; 6 Viva

La Nación, "El Yos todos los jueves será el gran aula del *dub*", 1 de setiembre del 2005, 3 Viva.

La Nación, "Limón: celebran Día del Negro", 1 de setiembre 2005; 8 Viva.

La Nación, "Sabrosa", 2 de setiembre del 2005; 2 Tiempo Libre.

La Nación, "Un toque negro", 2 de setiembre del 2005; 4 Tiempo Libre.

La Nación, "Limón", 2 de setiembre del 2005; 14 Viva.

La Nación, "Sabrosa", 2 de setiembre del 2005; 2 Tiempo Libre.

La Nación, "Música negra hizo olvidar el fútbol y llenó el bulevar", 5 de setiembre del 2005; 6 Viva.

La Nación, "Ébano, una cuestión de piel", 9 de setiembre del 2005; 10 Tiempo Libre.

La Nación, "Moda y belleza con un matiz negro", 11 de setiembre del 2005; 16 Viva.

La Nación, "Black is beautiful", 11 de setiembre del 2005; 10 Áncora.

La Nación, “Black is beautiful”, 11 de setiembre del 2005; 10 Áncora.

La Nación, “El *roots* está de fiesta: *Vibes* celebra”, 25 de setiembre del 2005, 8 Viva.

La Nación, “Max Forbes, Calypsonian de la nueva generación” 26 de setiembre del 2005; 2 Viva.

La Nación, “Toda la raíz en un disco”, 26 de setiembre del 2005, 13 Viva.

La Nación, “Músicas del mundo, uníos”, 5 de febrero del 2006, 2 Áncora.

La Nación, “El *Reggae Shop* vuelve a casa, 103”, 11 de marzo del 2006, 5 Viva.

La Nación, “Africanísimo. Senegal vibra aquí”, 11 de agosto del 2006; 14 Tiempo Libre.

La Nación, “Coros *gospel* se unirán en Festival”, 24 de agosto del 2006; 4 Viva.

La Nación, “Festival Limón Roots: ‘fiesta de negro’”, 25 de agosto del 2006, 5 Tiempo Libre.

La Nación, “Sabooor”, 26 de agosto del 2006, 6 Viva.

La Nación, “El *gospel* fue el ganador”, 29 de agosto del 2006, 3 Viva.

La Nación, “Sasha convoca sonidos caribeños”, 30 de agosto del 2006; 6 Viva.

La Nación, “Afro. Un día para celebrar”, 31 de agosto del 2006; Portada Viva- 2 Viva.

La Nación, “Una despedida con sabor Caribe”, 13 de setiembre del 2006; 4 Viva.

La Nación, “Al cierre música caribeña”, 15 de setiembre del 2006; 14 Tiempo Libre.

La Nación, “Johnny Dread matiza Tiquicia con su *reggae*”, 1 de febrero del 2007, 7 Viva.

La Nación, “Buckie G: *reggae* de Jamaica con alma tica”, 17 de marzo del 2007, 8 Viva.

La Nación, “Johnny Dread matiza Tiquicia con su *reggae*”, 1 de febrero del 2007, 7 Viva.

La Nación, "La negritud se tomará Tiquicia con su Festival", 6 de agosto del 2007, 8 Viva.

La Nación, "Un toque de reggae", 17 de agosto del 2007; 6 Tiempo Libre.

La Nación, "Arte y poesía revelan riqueza de la cultura afrocostarricense", 21 de agosto del 2007; 20A.

La Nación, "Costa Rica disfruta con sabor afro", 22 de agosto del 2007; 4 Viva.

La Nación, "Limón brillará más", 23 de agosto del 2007; 10 Viva.

La Nación, "¡qué desfile!", 31 de agosto del 2007; 15 Tiempo Libre.

La Nación, "Limón Roots 2007: a puro Caribe", 31 de agosto del 2007; 15 Tiempo Libre.

La Nación, "África emocionó a Liberia", 3 de setiembre del 2007; 22 Viva.

La Nación, "El éxito da frutos", 9 de diciembre del 2007, 4-5 Viva.

La Nación, "Guana Fest empieza hoy", 2 de febrero del 2008, 12 Viva.

La Nación, "Se viene Mundo Loco", 10 de febrero del 2008, 10 Viva.

La Nación, "Tributos pasajeros", 14 de agosto del 2008, 12 Viva.

La Nación, "¡A celebrar con *gospel*!", 15 de agosto del 2008, 20 Tiempo Libre.

La Nación, "Un toque de reggae", 17 de agosto del 2007; 6 Tiempo Libre.

La Nación, "Primer festival de dub", 17 de agosto del 2007, 16 Tiempo Libre.

La Nación, "*África en la piel* será una rica fusión", 10 de setiembre del 2008; 10 Viva.

La Nación, "Esos bailes de salón…", 7 de diciembre del 2008, Áncora. http://www.nacion.com/ancora/2008/diciembre/07/ancora1790216.html

La Nación, "Banda argentina habla lindo de Cervilla", 18 de marzo del 2009, 7 Viva.

La Nación, "Moonlight cosechó su primer disco", 22 de marzo del 2009, 8 Viva.

La Nación, “Vuelve el festival de música coral *gospel*”, 10 de agosto del 2009; 15 Viva.

La Nación, “La fabulosa era de Otto Vargas”, 23 de agosto del 2009, 31 Áncora.

La Nación, “Siquirres alabó entre órganos y cantos”, 24 de agosto del 2009; 12 Viva.

La Nación, “Costa Rica celebra el legado afro”, 25 de agosto del 2009, 4-5 Viva.

La Nación, “Mighty Gabby llenará la noche de calipso y socca”, 28 de agosto del 2009; 10 Tiempo Libre.

La Nación, “Limón Roots Awards vivió fiesta musical”, 30 de agosto del 2009; 7 Viva.

La Nación, “*Reggae* latino prenderá al jazz café”, 29 de enero del 2010, 7 Tiempo Libre.

La Nación, “Moonlight calienta tocando hoy con un Nonpalidece”, 8 de febrero del 2010, 14 Viva.

La Nación, “Black Uhuru tocará aquí en abril”, 13 de marzo del 2010, 8 Viva.

La Nación, “Putumayo firma tema de Amounsulu”, 15 de agosto del 2010, 8 Viva.

La Nación, “*Reggae Shop* cambia de casa en el dial”, 15 de agosto del 2010, 22 Viva.

La Nación, “Limón Roots trae reggae, percusión y *gospe*l”, 19 de agosto del 2010; 12 Viva.

La Nación, “Hoy está de fiesta el artista nacional”, 22 de agosto del 2010; 8 Viva.

La Nación, “San José se entrega esta noche al encanto de la música *gospel*”, 26 de agosto del 2010; 8 Viva.

La Nación, “Cine haitiano tomará nuestro país”, 26 de agosto del 2010; 14 Viva.

La Nación, “Festival traerá *gospel y blues*”, 17 de agosto del 2010; 8 Viva.

La Nación, “El país celebra el Día del Negro”, 23 de agosto del 2010; 7 Viva.

La Nación, “Aprendiendo a brillar”, 28 de agosto del 2010; 10 Viva.

La Nación, “La música de More Life Fest se acerca”, 1 de setiembre del 2010, 8 Viva.

La Nación, “La Caribeña festeja 25 años”, 10 de diciembre del 2010, 2 Tiempo Libre.

La Nación, “Una joya vive… se llama *reggae night* 2”, 30 de marzo del 2011, https://www.nacion.com/viva/musica/una-joya-vive-se-llama-italic-reggae-night-2-italic/F5FVQHS45JB7VAB3CS6V54EDDE/story/

La Nación, “Mario McGregor: un artista que pinta imágenes con la potencia de su voz”, 1 de junio del 2015, https://www.nacion.com/viva/farandula/mario-mcgregor-un-artista-que-pinta-imagenes-con-la-potencia-de-su-voz/M4YMA6ORRJE2VH4MEWF3NNIIWE/story/

Diario Extra, edición digital, “Banton y Toledo: ‘Todos al Black Carpet’”, 28 de agosto del 2013. https://www.diarioextra.com/Noticia/detalle/165611/banton-y-toledo-todos-al-black-carpet-

La Nación, “Falleció Trinity, leyenda del ‘reggae’ tico”, 2 de abril del 2018, https://www.nacion.com/viva/musica/fallecio-trinity-leyenda-del-reggae-tico/P5EKD64WUNHOVHDJRQGFPH4LII/story/

La República, “Sasha Campbell: dos décadas de talento y legado en el arte nacional”, 9 de junio del 2023. https://www.larepublica.net/noticia/sasha-campbell-dos-decadas-de-talento-y-legado-en-el-arte-nacional

Medios electrónicos:

https://si.cultura.cr/agrupaciones-y-organizaciones/fore-movimiento-afro.html

UCR, noticias, “Figuras destacadas alzan la voz para que limonenses saquen adelante a su provincia” 6 de agosto del 2015; https://www.ucr.ac.cr/noticias/2015/08/06/figuras-destacadas-alzan-la-voz-para-que-limonenses-saquen-adelante-a-su-provincia.html

Shel y Banton. Mil Lágrimas. 2009. https://www.youtube.com/watch?v=Y5O9KD15xzM

https://gee.bccr.fi.cr/indicadoreseconomicos/Cuadros/frmVerCatCuadro.aspx?CodCuadro=400&Idioma=1&FecInicial=1989/07/01&FecFinal=1989/08/01&Filtro=0

Tiquicia Retro, "El inicio: especial de las primeras discomóviles de Costa Rica", 30 de noviembre del 2019. https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=KO28jmrB0xI

Sistema de información cultural, Costa Rica. https://si.cultura.cr/personas/sasha-campbell. https://www.onecityent.com/r9music

Marfil. "Regué de la cabeza". 1989. https://www.youtube.com/watch?v=XQNBVpOElWg

Mekatelyu. Paren la violencia. 2002. https://www.youtube.com/watch?v=2gRTIfOlWrw

Mekatelyu. No aceptes. 2004. https://www.youtube.com/watch?v=0BgqkBuObao

Bibliografía:

Agamben, Giorgio. *Infancia e Historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007.

Agudelo, Carlos. "Paradojas de la inclusión de los afrodescedientes y el giro multicultural en América Latina". *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre* Centroamérica y el Caribe, 16 (1) doi: https://doi.org/10.15517/c.a.v16i2.37746

Agüero, Mariela. "Post-subcultural groups in Costa Rica: music scenes, the underground, and clothing styles during the 1990S". Tesis de Master of science in textiles, fashion merchandising and design, Universidad de Rhode Island, 2020.

Alleyne, Mike. "White reggae: cultural dilution in the record industry." *Popular Music and Society* 24, No.1 (2000): 15-30.

Alleyne, Mike. "Globalisation and commercialisation of caribbean music." En *World Music: rootes and routes*, editado por Tuulikki Pietilä, 76-101. Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studies, 2009.

Alleyne, Mike. "'Babylon makes the rules': the politics of reggae crossover." *Social and Economic Studies* 47, No. 1 (marzo 1998): 65-77.

Alpizar, Leidy. "Rompiendo el mito: inserción social de los jamaiquinos en el cantón Central de San José, entre 1904 y 1950". Tesis de maestría en Historia, Universidad de Costa Rica. 2017.

Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980.

Alvarenga, Patricia. *De vecinos a ciudadanos. Movimientos comunales y luchas cívicas en la historia contemporánea de Costa Rica*. San José, Costa Rica: Editorial UCR, 2005.

Álvarez, Luis. "Reggae rythms in dignity´s Diaspora: globalization, indigenous idntity, and the circulation of cultural struggle." *Popular Music and Society* 31, No. 5 (diciembre 2005): 575-597. DOI: 10.1080/03007760802188272

Álvarez, Jessica y Fernando Obando. “Juventud y chivos de ska: una forma de gestión cultural alternativa”. Tesis de Licenciatura en Antropología, Universidad de Costa Rica, 2015.

Anglin Edwards, Joice. *Anancy en Limón: cuentos afro-costarricenses*. San José, Costa Rica: Editorial UCR, 2002.

Arias, Arturo. “Post-identidades post-nacionales: transformaciones en la constitución de las subjetividades globalizadas.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 35, No. 69 (2009): 135-152.

Arias, Dennis. “Progreso o tristeza. Una historia, o no, del Caribe costarricense (Pococí,1911-1990)”. *Boletín de la AFEHC-Asociación para el Fomento de los Estudios Históricos en Centroamérica*, No. 48 (enero 2011) revisado el 16 de marzo del 2021 http://afehc-historia-centroamericana.org/index.php?action=fi_aff&id=2585

Arias, Dennis. “Criaturas de lo heroico y lo monstruoso. Metáforas del saber biopolítico y sus cuerpos (Costa Rica, 1900-1949)”. Tesis de doctorado en Historia, Universidad Libre de Berlín, 2013.

Arroyo-Ortega, Adriana y Sara Victoria Alvarado. “Subjetividad política: intersecciones afrodescendientes.” *Revista Latinoamericana de ciencias Sociales, Niñez y Juventud* 15 No. 1 (2017): 389-402.

Bannerji, Himani. “The mirror of class: class subjectivity and politics in 19th century Bengal.” *Economic an Political Weekly* 24, No. 19 (mayo 1989): 1041-1051.

Barbas, Laura. “Calypso en la modernidad: contrapuntos y respuestas”. *Revista Comunicación*, *12,* (2013): 1-10.

Barbero, Jesús Martín y Ana María Ochoa. “Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular”, en *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: CLACSO, 2001.

Barría Jara, Mauricio. “Interrupciones momentáneas de la convención. Aportes para la comprensión de Irredentos de Antonio Acevedo Hernández.” *Revista Chilena de Literatura*, No. 90 (setiembre 2015): 29-54.

Barrington Edmonds, Ennis. *Rastafari, form outcast to culture bearers*, New York, Oxford University Press, 2003.

Bhabha, Homi. “El entre-medio de la cultura”. En *Cuestiones de Identidad cultural,* compilado por Stuart Hall y Paul du Gay, 94-106. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.

Béhage, Gerard. “Rap, reggae, rock, or samba: the local and the global in Brazilian popular music (1985-1995).” *Latin American Music Review* 27, No. 1 (2006): 79-90.

Bieletto Bueno, Natalia. “The *Carpas* shows in México city (1900-1930): an ethno historical perspective to a música scene.” En *Made in LAtin America. Studies in popular music,* editado por Julio Mendívil, y Chistian Spencer Espinosa, 25-36. Nueva York: Routledge, 2016.

Bencomo, Anadeli. “Subjetividades Urbanas: mirar/contar la urbe desde la crónica.” *Iberoamericana*, 3, No. 11 (setiembre 2003): 145-159.

Benítez, Luciano, Yanko González y Daniela Senn. “*Punkis y New Waves* en dictadura: rearticulación y resistencia de las culturas juveniles en Chile (1979-1984).” *Revista Latinoamericana de ciencias Sociales, Niñez y Juventud* 14, No. 1 (2016): 191-203.

Bennett, Andy. “Consolidating the music scenes perspective.” *Poetics* 32, (2004): 223 - 234.

Bernard, Eulalia . *Ritmohéroe*. San José: Editorial Costa Rica, 1996.

Bertran, Lluís. “Escuchando a la musicología urbana: balance y futuro de la disciplina”. *Revista de Musicología*, 39, No. 1 (2016): 399-404.

Bierman, Benjamin. “Solidarity Forever: Music and the Labor Movement in the United States”. En *The Routledge history of social protest in popular music*. Editado por Jonathan Friedman. 31-43. Nueva York: Routledge.

Bilby, Kenneth. “‘Roots explosion’: indigenization and cosmopolitanism in contemporary surinamese popular music.” *Ethnomusicology* 43, No. 2 (1999): 256-296.

Bonilla Burgos, Rosa María. “Geografía de la música en la región de la Huasteca Potosina, Municipio de Tamazunchale, S.L.P., en los inicios del siglo XXI.” *Revista Geográfica*, No. 140 (2006): 91-133.

Bourdieu, Pierre. “La ‘juventud’ no es más que una palabra”. En *Sociología y Cultura*, Pierre Bourdieu, 163-173. México: Grijalbo, Conaculta, (2002).

Bourgois, Philippe. *Banano, etnia y lucha social en Centro América*. San José, Costa Rica: DEI, 1994.

Boxill, Ian. “The two faces of caribbean music.” *Social and Economic Studies* 43, No. 2 (junio 1994): 33-56.

Brisson, Élisabeth. *La musique*. Paris: Éditions Belin, 2016.

Burkholder, J. Peter y Donald J. Grout y Claude V. Palisca. *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

Caamaño-Morúa, Carmen, “El colonialismo y los skates, bikers y raggas en Limón”, *Revista de Ciencias sociales,* No. 117-118, (2007), pp. 27-42.

Cabarcas, Marcelo José. “Contrapuntos de la ‘heroica’ a la ‘fantástica’: institucionalización de la música nacional, prácticas de resistencia ‘negras’ ‘populares’ e interculturalidad en Cartagena de Indias”. *Revista Ístmica*, 29, 2022: 27-43.

Cáceres Riquelme, Jorge y Hugo Herrera Pardo. “Las formas fijas y sus márgenes: sobre “estructuras de sentimiento” de Raymond Williams. Una trayectoria.” *Universum* 29, No. 1 (2004): 173-191.

Cadbury, William. “The estructure of feeling in a poem by Patmore: meter, phonology, form.” *Victorian Poetry* 4, No. 4 (1966): 237-251.

Calderón, Norman. “Una ventana al ayer: protagonistas de las bandas musicales de Costa Rica”. Avance de investigación. San José, Costa Rica, 1997.

Calsamiglia, Helena y Amparo Tusón. *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso.* Barcelona: Editorial Ariel, 1999.

Carballo Villagra, Priscilla. “Cantar y contar: un estudio de la música como generadora de espacios de interacción de la juventud popular”, Tesis de Licenciatura en Trabajo social, Universidad de Costa Rica, 2001.

Carballo Villagra, Priscilla. “El cuerpo como escenario”. En *Culturas juveniles, teoría, historia y casos*, compilado por Mario Zúñiga Núñez, 9-19. San José, Costa Rica: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, *Cuadernos de Ciencias Sociales*, no. 136, 2005.

Carballo, Priscilla. *Por las calles del rock. Aproximaciones al desarrollo del rock en Costa Rica.* San José, Costa Rica: Editorial Arlekín, 2017.

Carballo, Priscilla. “Sonidos en la memoria: los inicios del rock en Costa Rica, de 1970 a 1980”. en *Rock en contexto: el inicio del rock en Centroamérica en 1970-1980*. Editado por Priscilla Carballo. 95-110. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, 2022.

Carballo, Priscilla. “Tiempo de vinilos: el auge de la industria discográfica en Costa Rica de 1970-1986”. Tesis de Doctorado, Estudios de la Sociedad y la Cultura, Universidad de Costa Rica, 2023.

Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica, 1946.

Carreño, Rubí. *La rueda mágica. Ensayos de música y literatura. Manual para (in)disciplinados.* Chile Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2017.

Carvalho, José Jorge . “Un panorama de la música afrobrasileña”. En *A tres bandas, mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, editado por Albert Recasens Barberà. 125-138. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

Casaús Arzú, Marta Elena. “Introducción. El lenguaje de los ‘ismos’: ensayo de historia conceptual en América Latina, siglos XIX y XX.” En *El lenguaje de los ismos: algunos conceptos de la modernidad en América Latina.* Coordinado por Marta Elena Casaús Arzú. 1-14. Guatemala: F y G Editores, 2010.

Chang, Giselle. *Nuestra música y danzas tradicionales*. San José, Costa Rica: Coordinación Educativa y Cultural Centroamericana, 2003.

Chasteen, John. “Black Kings, Blackface Carnival, and nineteenth-Century origins of the Tango.” En *Latin American Popular Culture. An introduction.* Editado por William H. Beezley y Linda A. Curcio-Nagy, 201-212. Wilimgton, Delaware: Scholarly Resources, 2000.

Chaverri Murillo, Carmen. “Vaivén de arraigos y desarraigos: identidad afrocaribeña en Costa Rica, 1870-1940.” *Revista de Historia*, No. 39 (1999): 187-206.

Chaverri, Amalia. “Calypso”. *Revista Comunicación*, *12,* (2013): 1-6.

Chaves Randall. “De estudiantes a comunistas: las manifestaciones juveniles contra Alcoa en 1970”. En La inolvidable edad. Jóvenes en la Costa Rica del siglo XX. Editado por Iván Molina y David Díaz, 103-134. Heredia, Costa Rica: EUNA, 2018.

Chaves Zamora, Randall. *Rebeldía en la memoria. El movimiento estudiantil contra ALCOA (Costa Rica, 1968-1970).* San José, Costa Rica: EUNED, 2021.

Chin, Timothy. “Notes on reggae music, Diaspora aesthetics, and chinese jamaican transmigracy: the case of VP récords.” *Social and Economic Studies* 55, No. 1-2 (2006): 93-114.

Chude-Sokei, Louis. “When Echoes Return. Roots, diáspora and posible Africas (a eulogy).” *Transition*, No. 104 (2011): 76-92.

Cohen, Steve. “Shifting questions: new paradigms for oral history in a digital world.” *The Oral History Review*, 40, No. 1 (2013): 154-167.

Conejo, Luis. “Una historia de la conquista de la selva: aproximación a las representaciones sociales de la naturaleza por la United Fuit Company en la

División Golfito (1938-1962). Tesis de Maestría en Historia, Universidad de Costa Rica, 2015.

Connell, John y Chris Gibson. "World music: deterritorializing place and identity." *Progress in Human Geography* 28, No. 3 (2004): 342-361.

Cooper, Carolyn. "'Ragamuffin sounds': crossing over from reggae to rap and back." *Caribbean Quaterly* 44, No. 1-2 (1998): 153-168.

Cooper, Henrique. *Informe sobre el camino a Matina y la costa del norte presentado al gobierno por don Enrique Cooper en el año 1838*. San José, Costa Rica: Tipografía Nacional, 1896.

Cortés, María Lourdes. *Adrián Goizueta y mi grupo experimental: veinte años de nueva canción costarricense.* San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Cortés, María Lourdes. *La pantalla rota*. México: Taurus, 2005.

Cobo Piñero, María Rocío . *Sonidos de la diáspora. Blues y jazz en Toni Morrison, Alice Walker y Gayl Jones*. Sevilla: Arcibel Editores, 2015.

Crook, Larry N. "Black Consciousness, samba reggae, and the re-africanization of bahian carnaval music in Brazil." *The World of Music* 35, No.2 (1993): 90-108.

Cuevas Molina, Rafael. *El punto sobre la i. políticas culturales en Costa Rica (1948-1990)*. San José, Costa Rica: Editorial del ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1995.

Cuevas Molina, Rafael. *Identidad y cultura en Centroamérica*. San José, Costa Rica: Editorial UCR, 2006.

Dávila León, Óscar. "Biografías y trayectorias juveniles." *Última Década*, No. 17 (setiembre 2002): 97-116.

Dávila León, Óscar y Felipe Ghiardo. "Trayectorias sociales juveniles. Cursos y discursos sobre la integración laboral." *Papers*, 96, No. 4, (2011): 1181-1209.

Dayanandan Paulraj, Kavin. “Jamaica Brasileira: the politics of reggae in sao Luís, Brazil, 1968-2010.” Tesis de Doctorado en Filosofía, University of Pittsburg, 2013.

Díaz, David. *Chicago Boys del trópico: historia del neoliberalismo en Costa Rica (1965-2000)*. San José, Costa Rica: Editorial de la UCR, 2021.

Díaz, David y Ronald Soto-Quirós. *Mestizaje, indígenas e identidad nacional en Centroamérica: de la Colonia a las Repúblicas Liberales. Cuadernos de Ciencias Sociales*, no. 143, San José, Costa Rica: FLACSO (2007).

Dubet, François. *Sociología de la experiencia*. Madrid: Editorial Complutense, 2010.

Dubet, François. *La experiencia sociológica*. Barcelona: Gedisa, 2011.

Dudreuil, Lucie. “Del silencio al canto: las huellas de la esclavitud en la poesía femenina afrocostarricense”. *Études Caribéennes*, 4, (2019). https://doi.org/10.4000/etudescaribeennes.17731

Duncan, Quince. *Contra el silencio: afrodescendientes y racismo en el Caribe continental hispánico*. San José, Costa Rica: EUNED, 2001.

Dynes, Sarah. “Frontiéres, sens, attribution symbolique: le cas du reggae.” *Cahiers de musiques traditionnelles* 17 (2004): 119-141.

Edwards, Nadi. “States of emergency: reggae representations of the jamaican Nation State.” *Social and Economic Studies* 47 No. 1 (marzo 1998): 21-32.

Elías-Caro, Enrique. “‘Yumecas’. West indies workers en el enclave bananero de la United Fruit Company en el Magdalena (Caribe colombiano), 1900-1940. En Migraciones antillanas: trabajo, desigualdad y xenofobia. Ed. Jorge Elías-Caro y Consuelo Naranjo. 105-138. Santa Marta, Colombia: Editorial Unimagdalena,

Erquicia Cruz, José Heriberto. “‘¿Negros en El Salvador?’ Historia de la presencia africana en la sociedad salvadoreña y su negación durante los siglos XX y XXI. En *Historia de las desigualdades étnico-raciales en México, Centroamérica y el Caribe. (Siglos XVIII-XXI)*. Ed. Catherine Lacaze, Ronal Soto-Quirós y Ronny Viales. 149-164. San José, Costa Rica: CIHAC, 2019.

Feixa, Carles. *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud*. Barcelona: Ariel, 1998.

Feixa, Carles. "Generación XX. Teorías sobre la juventud en la era contemporánea." *Revista Latinoamericana de ciencias Sociales, Niñez y Juventud* 4, No. 2 (2006): 1-18.

Fernández de la Cuesta, Ismael. "Música y tradición oral." *Revista de Musicología,* 32, No. 2 (julio 2009): 11-20.

Fernández Monte, Francisco Javier. "Es Ska en España: escena alternativa, musical y transnacional." Tesis de Doctorado en Musicología, Universidad Complutense de Madrid, 2012.

Ferrer. Ada. "El impacto de la Revolución Haitiana." En *Historia Comparada de las Antillas*, coordinado por José Antonio Piqueras, 415-444. Madrid: Doce Calles y Otros, 2014.

Fonseca, Elizabeth, Ana María Botey, Mercedes Muñoz, Héctor Pérez y Ronny Viales. *Actividades 6. Estudios Sociales*. San José, Costa Rica: Ministerio de Educación Pública, 1996.

Frank, Kevin. "Female agency and oppresion in Caribean bacchanalian culture: soca, carnival, and dancehall", *Womes´s Studies Quarterly* 35, No. 1/2 (2007): 172-190.

French, Jennifer. "Naturaleza y subjetividades en la América Latina colonial: identidades, epistemologías, corporalidades." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 40, No.79 (2014): 35-56.

Frith, Simon. "Música e identidad." En *Cuestiones de identidad cultural*, compilado por Stuart Hall y Paul du Gay, 181-213. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2003.

Fuentes Belgrave, Laura. "La construcción simbólica del "underground" Goth y Punk en la juventud del Area Urbana costarricense", San José, Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación Colectiva, Universidad de Costa Rica, 2004.

Furé Davis, Samuel. "Reggae in Cuba and the Hispanic Caribbean: fluctuations and representations of identities." *Black Music Journal* 29, No. 1 (2009): 25-49.

García Gual, Carlos. *Antología de la poesía lírica griega*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.

García Muñiz, Humberto. "El Caribe insular en la encrucijada geoestratégica, 1492-2013." En *Historia Comparada de las Antillas*, coordinado por José Antonio Piqueras, 519-555. Madrid: Doce Calles y Otros, 2014.

George, Leslie Raymond y Gerardo Maloney. "Las expresiones musicales de los afropanameños." En *En clave afrocaribe*, coordinado por Manuel Monestel y Mariam Valencia, 168-209. Ciudad Guatemala: Centro Cultural de España en Costa Rica, 2010.

Genette, Gérard. *Palimpsestos. Literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

Genette, Gérard. *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998.

Gerfer, Anika. "Global reggae and the appropriation of Jamaican Creole". *World Englishes,* (2018): 1–16. https://doi.org/10.1111/weng.12319

Gillette, Maris. "Violence, the State, and a chinese muslim ritual remembrance." *The Journal of Asian Studies* 67, No. 3 (agosto 2008): 1011-1037.

Gilroy, Paul. *Black Atlantic. Modernity and double consciousness*. New York: Verso, 1995.

Glass, Pepper G. "Doing scene: identity, space, and the accomplishment of Youth Culture*." Journal of Contemporary Ethnography* 41, No. 6 (2012): 695-716.

Glick Schmiller, Nina. "A global perspective on transnational migration: theorizing migration without methodological nationalism." *Working Paper*, No. 67, University of Oxford (2009): 1-23

Glick Schmiller, Nina. "A global perspective on migration and development." Social Analysis, 53, No. 3 (2009): 14-37

Glick Schmiller, Nina y Andreas Wimmer. "Methodological nationalism and beyond: nation-state building, migration and the social sciences." *Global Networks* 2, No.4 (2002): 301-334.

Glick Schmiller, Nina y Peggy Levitt. “Perspectivas internacionales sobre migración: conceptuar la simultaneidad.” *Migración y Desarrollo*, No. 3 (2004): 60-91.

Goebel-McDermott, Anthony. “*Exportando bosques, importando insustentabilidad*. Comercio forestal y transformaciones socio-ambientales en Centroamérica: una aproximación desde la historia global, siglos XVIII al XX”. *Diálogos*, 23, No.1: 6-45.

Goody, Jack. *Myth, ritual and the oral*. Nueva York: Cambridge University Press, 2010

Gómez Abarca, Jesús. “Graffiti: una expresión político-cultural juvenil en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México.” *Revista Latinoamericana de ciencias Sociales, Niñez y Juventud* 12, No. 2 (2014): 675-689.

Gómez Carpintero, Francisco Javier y Michael R. Duke. “Chisme y reputación. Soberanía y subjetividades rurales en la globalización.” *Estudios Sociológicos* 28, No. 84 (2010): 729-752.

Gómez Vargas, Sonia Lucrecia. *La música Gospel en Limón*. San José, Costa Rica: Ministerio de cultura y Juventud. Imprenta Nacional, 2010.

Grele, Ronald J. “Movement without aim: methodological and theoretical problems in oral history.” En *The oral history reader*, editado por Robert Perks y Alistair Thompson, 38-52. Londres: Routledge, 1998.

Guerrón Montero, Carla. “Can´t beat me own drum in me own native land: Calypso music and tourism in the panamiam Atlantic Coast.” *Atnthropological Quarterly* 79, No. 4 (2006): 633-665.

Hale, Charles. “Does multiculturalism menace? Governance, cultural rights and the politics of identity in Guatemala”, Journal of Latin American Studies 34, No. 3 (2002): 485-524.

Harvey, David. *The new imperialism*. Gran Bretaña: Oxford University Press, 2003.

Headley, Ana María y Noemy Sandino. “Algunas características de la familia negra en la Ciudad de Limón, basada en una comparación con la familia blanca”. Tesis de Licenciatura en Trabajo Social, Universidad de Costa Rica. 1983.

Heap of Birds, Hachivi Edgar y Hertha D. Sweet Wong. “Native American visual autobiography: figuring place, subjectivity, and history.” *The Iowa Review* 30, No. 3 (2000/2001): 145-156.

Heathcott, Joseph. “Urban spaces and working-class expressions across the Black Atlantic: tracing the routes of ska.” *Radical History Review*, No. 87 (2003): 183-206.

Hernández, Carlos. “Los inmigrantes de Saint Kitts: 1910 un capítulo de la historia de los conflictos bananeros costarricenses”, *Revista de Historia*, No. 23 (1991):191-240.

Hernández Parra, Sergio Isaac. “Jóvenes, ‘rock satánico’ y el pánico moral de 1992 en Costa Rica”. Tesis de Licenciatura en Historia, Universidad de Costa Rica, 2016.

Hernández Parra, Sergio Isaac. “Juventud satánica: el colectivo juvenil metal y el pánico moral de 1992 en Costa Rica”, en *La inolvidable edad. Jóvenes en la Costa Rica del siglo XX.* Editado por Iván Molina y David Díaz. 161-184. Heredia, Costa Rica: Editorial de la Universidad Nacional, 2018.

Hernández Parra, Sergio Isaac. “Reggae es amor: las convenciones de ‘amor’ y ‘Babilonia’ en la escena reggae de la translocalidad costarricense del Valle Central-Limón”. *Revista Transcultural de música,* 24 (2020): 1-22.

Hernández Parra, Sergio Isaac. “Metal en la aldea: la construcción de una escena musical urbana en Costa Rica (1980-1992)”. *Revista Rupturas,* No.2, 11 (2021): 175- 194.

Hernández Parra, Sergio Isaac. “El baile de la loquera: lo carnavalesco en la práctica músico-bailable *mosh* y *slam* de las juventudes urbanas durante la década de 1990 en Costa Rica, el caso del *ska*”, *Cuadernos InterC.A.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*. 19, No. 2 (2022). DOI: https://doi.org/10.15517/c.a..v19i2.50498

Hidalgo, Antonio. “Las nociones de lo ‘costarricense’ en la música folclórica de los años 80. El caso del grupo Cantares”. *Kañina Revista de Artes y Letras*, XLII (1), 2018: 89-117.

Holloway, John. “La revuelta de la dignidad”. *Revista Chiapas*, No. 5, (1997): 7-40.

Holloway, John. *Agrietar el capitalismo. El hacer contra el trabajo*. Buenos Aires: Ediciones Herramienta, 2011.

Holton, Graham E. L. “Oil, race, and calypso in Trinidad and Tobago, 1909-1990.” En *Latin American Popular Culture. An introduction.* Editado por William H. Beezley y Linda A. Curcio-Nagy, 201-212. Wilimgton, Delaware: Scholarly Resources, 2000.

Hope, Donna y Carla Lamoyi. *Dancehall Queen: erotic subversión/ subversión erótica*. Ciudad de México: Fiebre ediciones, 2023.

Hudson, PA. “Class, race and subjectivity in South Africa.” *Labour, Capital and Society* 22, No. 2 (noviembre 1989): 347-370.

Huron, David. “The Other semiotic legacy of Charles Sanders Peirce: ethology and music-related emotion.” En *Music analysis experience. New perspectives in musical semiotics*, editado por Constantino Maeder y Mark Reybrouck, 185-208. Bélgica: Leuven University Press, 2015.

Huss, Hasse. “The ‘Zinc-fence thing’: when will reggae álbum covers be allowed put of the ghetto?” *Black Music Research Journal* 20, No. 2 (2000): 181-194.

Hutchinson Miller, Carmen. *The province and port of Limon. Metaphors for afro-costa rican black identity*. Heredia, Costa Rica: EUNA, 2015.

Hutchinson, Sidney. “Los merengues caribeños: naciones rítmicas en el mar de la música”. En *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoaméricano*. Dirigido por Albert Recasens Barberá, 181-188. Madrid: AKAL, 2010.

Hutchinson, Sydney. “Merengue on the move: making música, place, and comunity in the *típico* world.” En *Made in LAtin America. Studies in popular music,* editado por Julio Mendívil, y Chistian Spencer Espinosa, 113-124. Nueva York: Routledge, 2016.

Gandásegui, Marco A. “Democracia, intervención y elecciones: Panamá 1989.” Revista *Mexicana de Sociología*, 52, No. 4 (1990): 371-389

Izquierdo Vázquez, Carlos Daniel. “Pobreza, condiciones de vida y subjetividades en el casco central de San José, 1953-1978.” Tesis de Maestría en Historia, Universidad de Costa Rica, 2016.

Jenckes, Norma. “Structures of feeling in Tennesee Williams´s ‘The night of the iguana’ and Edward Albee´s ‘ A delicate balance’.” *South Atlantic Review* 70, No. 4 (2005): 4-22.

Jiménez, José Daniel. “De lo privado a lo público: la celebración del Orgullo LGTBI en Costa Rica, 2003-2016.” *Diálogos. Revista Electrónica de Historia 18*, No 1 (2017): 65- 90.

Jiménez Bolaños, José Daniel. "Ciudadanía sexual en Costa Rica: los actos, las identidades y las relaciones en perspectiva histórica." *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México 4*, (2018): 1-31.

Kaplan, Louis. “Yahweh Rastafari!: Matisyahu and the Aporias of Hasidic reggae superstardom.” *The New Centennial Review* 7, No. 1 (2007): 15-44.

Kang, Liu. “Subjectivity, marxism, and culture theory in China.” *Social Text*, No. 31/32 (1992): 114-140.

Karush, Matthew B. *Musicians in transit. Argentina and the globalization of popular music*. Durham: Duke University Press, 2017.

King, Stephen y Renee Foster. “Revolutionary words: reggae´s evolution from protest to mainstream”. En *The Routledge history of social protest in popular music*. Editado por Jonathan Friedman. 248-262. Nueva York: Routledge.

Kirk, John. “Coming to the end of the line? Identity, work an structures of feeling.” *Oral History* 36, No. 2 (2008): 44-53.

Kouassi, Kra. “‘Routes and roots’: african consciences and the practice of repatriation.” *Caribbean Quarterly* 56, No. 1-2 (2010): 95-106.

Lancina, Josep Lluís. “‘En La Roca, el hardcore es cultura’. Las prácticas DIY y la construcción de una identidad local.” *Cadernos de Arte e Antropología* 5, No. 1 (2017): 37-52.

Large, Sophie. “Una memoria polifónica: Música e interculturalidad en Limón Blues y Limón Reggae de Anacristina Rossi”. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 24, 2020. https://www.sibetrans.com/trans/articulo/589/una-memoria-polifonica-musica-e-interculturalidad-en-limon-blues-y-limon-reggae-de-anacristina-rossi

Leigh Goffe, Tao. “Bigger than the sound: the jamaican chinese infrastructure of reggae”. *Small Axe* 24, No. 3 (2020): 97-127.

Lell, Peter. “‘Come and expose yourself to the fantastic music around the world’ Experiencing world music festivals”, en *Music practice across borders. (E)valuating space, diversity and exchange*. Editado por Glaucia Peres da Silva y Konstantin Hondros. 85-104. Bielefeld, Alemania: Transcript Verlag, 2019.

Lohse, Russell. “Cacao y esclavitud en Matina, Costa Rica, 1650-1750.” En La negritud en Centroamérica, entre raza y raíces, editado por Lowell Gudmundson y Justin Wolfe, 75-120. San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 2012.

Lohse, Russell, *Africans into creoles: slavery, ethnicity, and identity in colonial Costa Rica.* Albuquerque: University of New Mexico Press, 2014.

López Casanova, Arcadio. *Texto poético. Teoría y metodología*. Colegio de España, 1994.

López de la Torre, Carlos Fernando. “El trabajo misional de fray Pedro de Gante en los inicios de la Nueva España”. *Fronteras de la historia* (2016), 21, No 1: 90-116.

López Negrete, Christian Eugenio. “Nyahbinghi y reggae: dos expresiones de la música rastafari”. En *Afrodescendientes, racismo, mito y cultura en nuestra América.* Editado por Serna y Cruz. 64-74. México: UNAM, 2019.

Mackenbach, Werner. “Problemas de una historiografía literaria en Nicaragua”. *Revista de Historia*, Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica, 10 (1997): 5-18.

Maingot, Anthony. “Independence and its afthermath. Suriname, Trinidad and Jamaica” en *The Caribbean. A history of the región and its people*. Editado por Stephan Palmié y Francisco Scarano, 523-535. Chicago: University of Chicago Press, 2011.

Maloney, Gerardo y Leslie George. “Las expresiones musicales de los afropanameños”. En *Clave Afrocaribe*. Coordinado por Mariam Valencia y Manuel Monestel. 168-209. San José, Costa Rica: Centro Cultural de España en Costa Rica, 2010.

Manuel, Peter. *Caribbean currents. Caribbean music from rumba to reggae.* Philadelfia; Temple University Press, 1995.

Manuel, Peter. “Jamaica” en *Caribbean currents. Caribbean music from rumba to reggae*. Peter Manuel, 143-182. Philadelfia; Temple University Press, 1995.

Manuel, Peter y Wayne Marshall. “The riddim method: aesthetics, and ownership in Jamaica Dancehall.” *Popular Music* 25, No. 3 (2006): 447-470.

Manzano, Valeria. *The age of youth in Argentina. Culture, politics and sexuality from Perón to Videla.* United States of America: The University of North Carolina Press, 2014.

Manzano, Valeria. “Juventud y modernización sociocultural en la Argentina de los sesenta.” *Desarrollo Económico* 50, No. 199 (2010): 363-390.

Manzano, Valeria. “The blue jeans generation: youth, gender, and sexuality in Buenos Aires, 1958-1975.” *Journal of Social History* 42, No. 3 (2009): 657-676.

Manzano, Valeria. “Sexualizing youth: morality campaings and representations of youth in early 1960s Buenos Aires.” *Journal of the History of Sexuality* 14, No. 4 (octubre 2005): 433-461.

Margulis, Mario y Marcelo Urresti. “Buenos Aires y los jóvenes: las tribus urbanas.” *Estudios Sociológicos* 16, No. 46 (1998): 25-35.

Marín Hernández, Juan José. *Melodías de perversión y subversión. La música popular en Costa Rica, 1932-1960*. San José, Costa Rica: Editorial librería Alma Mater, 2009.

Marín, Juan José y Ronny Viales. “Turismo y ambiente en la ‘Perla’ del Pacífico. Una relación de ansias y desencuentros. 1946-1980”. *Diálogos Revista Electrónica de Historia,* (2012): 151-205.

Mata Vega, Wilson. “La banda militar de Cartago y su integración al servicio civil: 1949-1955”. Avance de investigación. San José, Costa Rica, 2001.

Marín, Juan José. “Las faltas y las felonías en Costa Rica, por regiones durante 1880 y 1940”. En Delito, poder y control en Costa Rica 1821-2000. Editado por Juan José Marín y José Daniel Gil. 25-77. San José, Costa Rica: Sociedad Editora Alquimia 2000, 2011.

Marshall, Wayne. “Bling-bling for rastafari: how jamaicans deal with hip-hop.” Social and Economic Studies 55, No. 1-2 (2006): 49-74.

Marshall, Wayne, Raquel Rivera y Deborah Pacini. “Los circuitos sónicos del reggaetón”. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 14 (2010). https://www.sibetrans.com/trans/articulo/23/los-circuitos-socio-sonicos-del-reggaeton

Maxwell Nzinga. *Afrokon*. *Wombalishan poetry*. San José, Costa Rica: Queen Nzinga Maxwell, 2012.

McHugh, Siobhán. “The affective power of sound: oral history on radio.” *The Oral History Review*, 39, No. 2 (2012): 187-206.

Meléndez, Carlos y Quince Duncan. *El negro en Costa Rica*. San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica, 1981.

Mendívil, Julio y Chistian Spencer Espinosa. *Made in LAtin America. Studies in popular music*. Nueva York: Routledge, 2016.

Mendívil, Julio y Chistian Spencer Espinosa. “Epilogue: reconsidering music scenes from a Latin America perspective.” En *Made in LAtin America. Studies in popular music,* editado por Julio Mendívil, y Chistian Spencer Espinosa, 160 164. Nueva York: Routledge, 2016.

Mendívil, Julio y Chistian Spencer Espinosa. “Introduction: debating genre, class, and identity: popular music and music scenes from the Latin America world.” En *Made in LAtin America. Studies in popular music,* editado por Julio Mendívil, y Chistian Spencer Espinosa, 1-22. Nueva York: Routledge, 2016.

Menkes, Dominique. “La cultura juvenil otaku: expresión de la posmodernidad”. *Revista Latinoamericana de ciencias Sociales, Niñez y Juventud* 10, No. 1 (2012): 51-62.

Menjívar, Mauricio. “Acciones colectivas en Costa Rica al final del siglo XX: entre la continuidad y el orden”. *Revista de Ciencias Sociales*, 106, No. 4, (2005): 55-67.

Menjívar, Mauricio. “El referéndum de las calles. Lucha social y reforma del Instituto Costarricense de Electricidad (Costa Rica 2000)”. *Diálogos. Revista electrónica de Historia*, 13, No.2, (2012-2013): 1-47.

Meza Sandoval, Gerardo. *Sonidos mágicos. (cultura afrolimonense).* San José, Costa Rica: Alma Mater, 2010.

Meza Sandoval, Gerardo. “Villancico de Negros, una ventana por donde se ve e integra al otro”. *Revista Comunicación*, *18*(2), 2013: 13–21.

Meza Sandoval, Gerardo . “De Calypso y los calipsos”. *Revista Comunicación*, *12*, (2013): 1-16.

Miranda, Ricardo y Aurelio Tello. La música en Latinoamérica. México D.F: Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011.

Molina, Iván. *Costarricense por dicha*. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2002.

Molina, Iván y David Díaz. *La inolvidable edad. Jóvenes en la Costa Rica del siglo XX*. Heredia, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2018.

Molinari, Viviana. “Juventudes argentinas, una forma de mirar al mundo: entre la voluntad de los ’70 y la reflexividad estética de los ’90.” *Revista Latinoamericana de ciencias Sociales*, Niñez y Juventud 4, No. 1 (2006): 1-15

Monestel, Manuel y Mariam Valencia*. En clave afrocaribe*. Ciudad Guatemala: Centro Cultural de España en Costa Rica, 2010.

Monestel, Manuel. “’Nowhere like Limón, Limón es the land of freedom’”. En *Clave Afrocaribe*. Coordinado por Mariam Valencia y Manuel Monestel. 130-167.San José, Costa Rica: Centro Cultural de España en Costa Rica, 2010.

Monestel, Manuel. *Ritmo, Canción e identidad. Una historia sociocultural del calypso limonense*. San José, Costa Rica: EUNED, 2005.

Monestel, Manuel. *Cantar la vida, vivir el canto. Un relato sobre música popular y su contexto 1968-2020*. San José, Costa Rica: Uruk editores, 2021.

Monsanto Carlos. "Guatemala a través de su marimba." *Latin American Music Review,* 3, no. 1 (1982): 60-72.

Monteiro, Celene Luz. "Bruk Out feminism in the intercultural Dancehall Queen Scene", tesis de doctorado en filosofía, departamento de Danza, por la Universidad de Chichester, 2020.

Mora Solano, Sindy . "Las disputas por los sentidos de lo político en Costa Rica: hacia un balance de las luchas populares de la presente década". En *Una década en movimiento. Luchas populares en América Latina en el amanecer del siglo XXI*. Compilado por Massimo Modonesi y Julián Rebón. 275-296. Buenos Aires: CLACSO; Prometeo Libros, 2011.

Mora Solano, Sindy. *La política de la calle. Organización y autonomía en la Costa Rica contemporánea*. San José, Costa Rica: Editorial UCR, 2016.

Muñoz, Marianela. "Mujeres afrocostarricenses y multiculturalismo tardío: reforma de la constitución de la República (blanca) de Costa Rica", *América Latina Hoy* 77, (2017): 67-92.

Muñoz, Marianela. "Diálogos de Eulalia: la forja de una intelectual negra en Centroamérica". *Poligramas*, 51, 2020: 12-36.

Murillo, Ana Lucía, Orozco Castro, Cynthia. "Jugando con límites: El significado de la violencia en el proceso de construcción de la intersubjetividad de un grupo de adolescentes costarricenses que recurren al "mosh"", San José, Tesis de Licenciatura en psicología, Universidad de Costa Rica, 1998.

Musset, Alain. "Lo sano y lo malsano en las ciudades españolas de América (siglos XVI-XVII). En *Estudios sobre historia y ambiente en América*. Compilado por Bernardo García y Alba González. 1-22. México: Colegio de México, 1999.

Niaah, Jahlani. “Nettleford and rastafari´s inner landscape.” *Caribbean Quaterly* 57, No. 3-4 (2011): 49-63.

Norman, Stolztoff. *Wake the town and tell the people. Dancehall culture in Jamaica*. London: Duke University Press, 2000.

OIT. *Convenio No. 169 sobre pueblos indígenas y tribales en países independientes*. Lima, Perú: Oficina Regional para América Latina y el Caribe. 2005.

Okihiro, Gary Y. “Oral history and the writing of ethnic history: a reconnaissance into method and theory.” *Oral History Review* 9 (1981): 27-46.

Ovares, Flora y Margarita Rojas, “La construcción de una identidad: *desempleo,* de Guillermo Arriaga”, en *Drama contemporáneo costarricense. 1980-2000*. Editado por Patricia Fumero y Carolyn Bell. 61-70. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2000.

Oviedo, Marlen . “El fenómeno *Malpaís*: signos identitarios del costarricense en sus canciones-poemas”. *Revista de Lenguas Modernas* 22, 2015: 407-417.

Palacios Murillo, Fabiola. “Hip hop en Costa Rica: discursos, prácticas y tensiones”. Tesis de Licenciatura en Trabajo Social, Universidad de Costa Rica, 2019.

Palmer, Steven, “Hacia la ‘auto-inmigración’. El nacionalismo oficial en Costa Rica 1870-1930.” En *Identidades nacionales y Estado moderno en Centroamérica*, compilado por Taracena Arturo, Piel Jean, 75-86. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1995.

Passerini, Luisa. “Work ideology and consensus under Italian fascism.” En *The oral history reader*, editado por Robert Perks y Alistair Thompson, 53-62. Londres: Routledge, 1998.

Paz Barahona, Carlos. “Paisajes sonoros e identidad en la juventud indígena bribri.” *Revista Estudios, Universidad de Costa Rica,* No. 24 (2011): 155-169.

Peretti, Burton W. “Signifying Freedom: Protest in Nineteenth-Century African American Music”. En *The Routledge history of social protest in popular music*. Editado por Jonathan Friedman. 3-18. Nueva York: Routledge.

Pérez Brignoli, Héctor. “La demografía histórica en América Latina.” En *Historia general de América Latina*. Volumen 9. Dirigido por Estevão de Rezende Martins, 103-117. España: Trotta, 1999.

Pérez Granados, Mónica. *La construcción jurídica de la población afrocaribeña costarricense (1940-2014)*. San José, Costa Rica: Editorial UCR, 2018.

Pinn, Anthony B. “Black bodies in pain and ecstasy: terror, subjectivity, and the nature of black religión.” *Nova Religio: the journal of alternative and emergent religions* 7, No. 1 (julio 2003): 76-89.

Pollard, Velma. “The social history of dread talk”. *Caribbean Quarterly*, 28, No. 4, (1982): 17-40.

Portelli, Alessandro. “Wht makes oral history different.” En *The oral history reader*, editado por Robert Perks y Alistair Thompson, 63-74. Londres: Routledge, 1998.

Putnam, Lara. “La población afrocostarricense según los datos del censo de 2000”. En *Costa Rica a la luz del censo de 2000.* Editado por Luis Rosero-Bixby. 375-398. San José, Costa Rica: Centro Centroamericano de Población de la Universidad de Costa Rica, 2004.

Putnam, Lara . *Género, poder y migración en el Caribe costarricense, 1870-1960*. San José, Costa Rica: Instituto Nacional de las Mujeres, 2013.

Putnam, Lara. *Radical Moves*. *Caribbean migrants and the politics of race in the jazz age*. Carolina del Norte: The University of North Carolina Press, 2013.

Putnam, Lara. “Los jeques del jazz en las fiestas por 25 centavos: Panamá y Harlem como cruces de caminos caribeños, circa 1910-1940”, *Mora* 28, (2022): 205-229.

Quesada Monge, Rodrigo. “Quinto Centenario y Ciencias Sociales”. *Revista de Historia*, No. 25: 221-226.

Quesada Monge, Rodrigo. *Keith en Centroamérica. Imperios y empresarios en el siglo XIX*. San José, Costa Rica: EUNED, 2013.

Quesada Vargas, Ixel, "Historia social de la juventud en San Carlos, Alajuela: 1940 1984". Tesis de Maestría en Historia, Sistema de Estudios de Posgrado, Universidad de Costa Rica, 2002.

Quintero Rivera, Ángel. *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical.* México: Siglo XXI.

Quintero Rivera, Ángel. *Cuerpo y cultura. Las músicas "mulatas" y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana Editorial, 2009.

Quintero Rivera, Ángel y George Leddy. "Cultural struggles for hegemony: salsa, migration, and globalization." *Latin American Perspectives* 38, No. 2 (marzo 2011): 58-70.

Quintero Rivera, Ángel. "Baile y ciudadanía". En *La danza de la insurrección. Para una sociología de la música Latinoamericana. Textos reunidos de Ángel G. Quintero Rivera. (1978-2017).* 393-435. Buenos Aires, Argentina: Clacso.

Ramírez Caro, Jorge. *El racismo entra y sale de la escuela*. Heredia, Costa Rica: EUNA, 2018.

Ravasio, Paola. *Black Costa Rica. Pluricentrical belonging in Afra-Costa Rican poetry*. Wurzburgo: Würzburg University Press, 2020.

Raventós, Ciska. *Mi corazón dice no: el movimiento de oposición al TLC en Costa Rica*. San José, Costa Rica: Editorial UCR, 2018.

Rebatet, Lucien. *Une histoire de la musique*. Paris: Éditions Robert Laffont, 2011.

Reguillo Cruz, Rossana. *Emergencia de cultura juveniles. Estrategias del desencanto*. Bogotá: Norma, 2000.

Richards, Harriette . "Dreaded culture: the appropriation of a culture of resistance in Aotearoa New Zealand". *Fashion, Style & Popular Culture*, 4, No 2, 2017: 215-230. DOI:10.1386/fspc.4.2.215_1

Rivera-González, José Guadalupe. "Juventudes en América Latina: una experiencia desde la exclusión y la cultura." *Papeles de Población* 19, No. 75 (2013): 1-26.

Robinson, David Alexander. “Anger Is a Gift: Post-Cold War Rock and the Anti-Capitalist Movement”. En *The Routledge history of social protest in popular music*. Editado por Jonathan Friedman. 198-210. Nueva York: Routledge.

Rodríguez Ballestero, Armando . “Calypso: lo inevitable es la cercanía del mar”. *Revista Comunicación*, *12,* (2013): 1-2.

Rojas González, José Manuel. *¿Para qué carretas sin marimbas? Hacia una historia crítica de la práctica de la música “clásica” en Costa Rica (1971-2011)*. San José, Costa Rica: Editorial Arlekín, 2015.

Rommen, Timothy. “Protestant vibrations? Reggae, rastafari, and concscious evangelicals.” *Popular Music* 25, No. 2 (mayo 2006): 235-263.

Rojas, J.P. (2013). La relación entre el sujeto y el espacio: análisis de los esquemas actoriales de “Mala siembra”, de Jorge Debravo; “Nocturno detenido”, de Laureano Albán y “Esta es mi casa en ruinas”, de Isaac F. Azofeifa. *Kañina*, 37 No. 2 (2013): 39-58.

Rosario, Reina. *Identidades de la población de origen jamaiquino en el Caribe costarricense* (segunda mitad del siglo XX). República Dominicana: Cocolo Editorial, 2015.

Rossi, Ana Cristina. *Limón Reggae*. San José, Costa Rica: Legado, 2007.

Rosenhek, Zev. “‘Desarrollo controlado’: la economía política del desarrollo en la Región Atlántica de Costa Rica”. *Iberoamericana, Nordic Journal of Latin American Studies*, XXIII, No. 2, 1992: 21-46

Ruiz, María Teresa. *Racismo, algo más que discriminación*. San José, Costa Rica: DEI, 1989.

Salermo, Melisa Anabella. “‘Algo habrán hecho…’ la construcción de la categoría ‘subversivo’ y los procesos de remodelación de subjetividades a través del cuerpo y el vestido (Argentina, 1976-1983).” *Revista de Arqueología Americana,* No. 24 (2006): 29-65.

Sánchez, Peter M. “The end of hegemony? Panama and the United States.” *International Journal on World Peace*, 19, No. 3 (setiembre 2002): 57-89.

Sánchez Mora, Alexander . “Hacia una historiografía literaria costarricense del periodo colonial”. *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica,* 46 (2020): 73-98.

Sánchez, Diógenes. “Panamá un Estado inconcluso: luchas sociales, régimen militar y restauración oligárquica. 1945-2019”. En *Laberintos y bifurcaciones. Historia inmediata de México y América Central, 1940-2020*. Editado por Ronny Viales. 371-429. San José, Costa Rica: Centro de Investigaciones Históricas de América Central, 2021.

Sans, Juan Francisco. “Ninteenth century spanish american salón as a traslocal music scene.” En *Made in LAtin America. Studies in popular music,* editado por Julio Mendívil, y Chistian Spencer Espinosa, 37-46. Nueva York: Routledge, 2016.

Sarlo, Beatriz. “Intelectuales”. En *Antología del pensamiento crítico argentino contemporáneo*, coordinado por Sergio Caggiano y Alejandro Grimson, 357-382, Buenos Aires: CLACSO, 2015.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México: Siglo XXI, 2006.

Savishinsky, Neil J. “Rastafari in the promise land: the spread of a jamaican socioreligious movement among the yotuh of West Africa.” *African Studies Review* 37, No. 3 (diciembre 1994): 19-50.

Schmidt-Nowara, Cristopher. “Los colonialismos caribeños desde la conquista española hasta el reino del azúcar estadounidense.” En *Historia Comparada de las Antillas*, coordinado por José Antonio Piqueras,303-332. Madrid: Doce Calles y Otros, 2014.

Segura, Pompilio. *Desarrollo musical en Costa Rica durante el siglo XIX. Las bandas militares*. Heredia, Costa Rica: EUNA, 2001.

Senior, Diana. *Ciudadanía afrocostarricense. El gran escenario comprendido entre 1927 y 1963*. San José, Costa Rica: EUNED, 2011.

Sepúlveda, Leandro. “Juventud como transición: elementos conceptuales y perspectivas de investigación en el tiempo actual.” *Última Década*, No. 39 (2013): 11-39.

Shwarzstein, Dora. “Historia oral y memoria del exilio. Reflexiones sobre los Republicanos Españoles en la Argentina.” *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 3, No. 9 (1990): 149-172.

Sieber, Timothy. “Popular music and cultural identity in the cape verdean post-colonial diáspora.” *Etnográfica* 9, No. 1 (2005): 123-148.

Singer, Deborah. “Inclusion Politics/Subalternization Practices: The Construction of Ethnicity in Villancicos De Negros of the Cathedral of Santiago De Guatemala (16th-18th Centuries)”. *Revista De Historia*, n.º 80, 2019: 33-53.

Slim, Hugo, Paul Thompson, Olivia Benneth y Nigel Cross. “Ways of listening.” En *The oral history reader*, editado por Robert Perks y Alistair Thompson, 114-125. Londres: Routledge, 1998.

Smethurst, James. “A Soul Message: R & B, Soul, and the Black Freedom Struggle”. En *The Routledge history of social protest in popular music*. Editado por Jonathan Friedman. 108-120. Nueva York: Routledge.

Snyder Richard y Leandro Wolfson, “Reducción de la escala: el método comparativo de unidades subnacionales”, *Desarrollo Económico*, 49, No. 194, (2009): 287-306.

Soja, Edward W. “Thirdspace: expanding the scope of the geographical imagination.” En *Human Geography Today*, Editado por Doreen Massey, Khon Allen y Philip Sarre, 260-278, Gran Bretaña: Polity Press, 1999.

Solera, Mario. “La etnomusicología, una herramienta útil a las investigaciones históricas regionales.” En *Teoría y métodos de los estudios regionales y locales.* Editado por Susan Chen Mok, Ana Paulina Malavassi y Ronny Viales Hurtado, 67-74, San José, Costa Rica: Sede del Pacífico, 2008.

Solís, Manuel A. “La subjetividad del 48. Reflexiones sobre el libro de Henrietta Boggs, “Casada con una leyenda: Don Pepe.” *Herencia* 9-10, No. 1-2 (1997-1998): 85-96.

Soto-Quiros, Ronald. “Desarrollo, etnia y marginalización: imágenes del puerto caribeño de Limón Costa Rica (1838-1967)”, *Études caribéennes,* abril 2012,

consultado el 18 marzo 2021. DOI: https://doi.org/10.4000/etudescaribeennes.5715

Spence Sharpe, Marva. “Language attitudes of Limón creole speakers”. *Filología y Lingüística* 24, No. 1 (1998): 101-112.

Stavenhagen, Rodolfo. *Los pueblos originarios: el debate necesario*. Buenos Aires: CLACSO, 2010.

Stephenson, Sonja. “’Reading’ national identity in Panama through Renato, a first generation Panamanian *reggae en español* artist”. *Alternativas*, 2 (2014): 1-21.

Tamborenea, Mónica. “La constitución de la subjetividad en los relatos de viaje del 80´”. *Disposito* 17, No. 42/43 (1992): 307-321.

Telles Edward, Flores René, “Not just color: whiteness, nation and status in Latin America”, *Hispanic American Historical Review*, (mayo 2011): 2-19

Tierney-Tello, Marybeth. “From silence to subjectivity: Reading and writing in Reina Roffe´s ‘La Rompiente’.” *Latin American Literary Review* 21, No. 42 (1993): 34-56.

Thompson, Edward P. *La miseria de la teoría.* Barcelona: Crítica, 1981.

Tomaszewski, Mieczylaw. “The work of music as an impression, reflection, relic and echo of its external reality. A reconnaissance.” *Teoria Muzyki*, No. 8-9 (2016): 555-567.

Torres Rivas, Edelberto. “la cuestión juvenil en Costa Rica, reflexiones preliminares”, San José, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, *Cuadernos de Ciencias Sociales*, no. 9, 1987.

Turner, Katherine. “Sonic Opposition: Protesting Racial Violence before Civil Rights” En *The Routledge history of social protest in popular music*. Editado por Jonathan Friedman. 44-56. Nueva York: Routledge.

Ulloa Brenes, Gilbert. “Hipótesis sobre la subversión religiosa en el rastafarismo”, *Revista Reflexiones, 86,* No. 1 (2007): 115-126.

Valenzuela, “El futuro ya fue. Juventud, educación y cultura.” *Anales de la educación común,* 1, No. 1-2 (setiembre 2005): 28-71.

Valle Cedeño, Liliana. “Apuntes sobre el baile popular en Costa Rica”. *Ístmica,* No. 18 (20015): 73-98.

Vallin, Jacques. *La demografía*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

Van der Linden Marcel y Marina Sanchis, “Hacer historia comparativa del trabajo: algunos preliminares esenciales”, *Historia social*, No. 33 (1999): 111-131

Van Dijk, Teun A. *Dominación étnica y racismo discursivo en España y América Latina*. Barcelona: Gedisa editorial, 2009.

Van Dijk, Teun A. “El análisis crítico del discurso.” *Anthropos,* No. 186 (1999): 23-36.

Van Dijk, Teun A. “El análisis crítico del discurso y el pensamiento social.” *Athenea Digital*, No. 1 (2002): 18-24.

Vargas Cullell, María Clara. “La práctica musical en Costa Rica (1840-1940).” Tesis de Maestría en Historia, Sistema de Estudios de Posgrado, Universidad de Costa Rica, 2000.

Vargas Cullel, María Clara. *De las fanfarrias a las salas de concierto. Música en Costa Rica (1840-1940)*. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2004.

Vargas Cullel, María Clara y Eduardo Madrigal. “De rituales y festividades: música colonial en la provincia de Costarrica”. *Revista de Historia*, (2008), No.57-58: 109-134.

Vargas Cullel, María Clara, Ekaterina Chatski y Tania Vicente. *Música académica costarricense. Del presente al pasado cercano*. Universidad de Costa Rica, Facultad de Bellas Artes, 2012.

Vásquez, Irene A. “The Long Durée of africans in Mexico: the historiography of racialization, acculturation, and afro-mexican subjectivity.” *The Journal of African American History* 95, No. 2 (2010): 183-201.

Vélez Quintero, Andrés. “Construcción de subjetividad en jóvenes raperos y raperas: más allá de la experiencia mediática.” *Revista Latinoamericana de ciencias Sociales, Niñez y Juventud* 7, No. 1 (2009): 289-320

Vera Guerrero, Manuela Elisa. “La estructura de sentimiento y la dramatología aplicadas al teatro comobiano en el umbral del siglo XXI: (acercamiento a diez casos en cinco dramaturgos).” Tesis de Doctorado en Filología Española, Universidad Complutense de Madrid, 2015.

Viales, Ronny. *Después del enclave. Un estudio de la Región Atlántica Costarricense, 1927-1950*. San José, Costa Rica: editorial UCR y Museo Nacional, 1998.

Ronny Viales. *La conformación histórica de la región Atlántico/Caribe costarricense: (Re) interpretaciones sobre su trayectoria entre el siglo XVI y el siglo XXI*. San José, Costa Rica: Editorial Nuevas Perspectivas, 2013.

Vives Riera, Antoni. “Carlismo y caciquismo: las subjetividades campesinas en la historia contemporánea de España.” *Ayer*, No. 83 (2011): 151-173.

Wade, Peter. “Working culture making cultural identities in Cali, Colombia.” *Current Anthropology* 40, No. 4 (1999): 449-472.

Wade, Peter. “Etnicidad, multiculturalismo y políticas sociales en Latinoamérica: poblaciones afrolatinas (e indígenas)”, *Tabula Rasa*, No.4 (2006): 59-81.

Williams, Justin. “Musical borrowing in hip-hop music: theoretical framework and case studies.” Tesis de doctorado en Filosofía, University of Nottinngham, 2009.

Williams, Raymond. *EL campo y la ciudad*. Nueva York: Oxford University Press, 1973.

Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona. Ediciones Peninsula, 1977.

Williams, Raymond. *Keywords. A vocabulary of culture and society*. Nueva York, Oxford University Press, 1983

Yi-Fu, Tuan. *Topophilia. A study of environmental perception, attitudes and values*. Nueva Jersey: Prentice-Hall Inc., 1974

Yúdice, George. “Afro Reggae: parlaying culture into social justice.” *Social Text* 19, No. 4 (2001): 53-65.

Yúdice, George. “Contrapunteo estadounidense/latinoamericano en los estudios culturales.” En *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, coordinado por Daniel Matos, 427-445. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela.

Yúdice, George. “La reconfiguración de políticas culturales y mercados culturales en los noventa y siglo XXI en América Latina.” *Revista Iberoamericana*, 67, No. 197 (octubre-diciembre 2001): 639-659.

Zalazar Mario. “Rebelión juvenil y régimen político (1962-1971)”. En *La inolvidable edad. Jóvenes en la Costa Rica del siglo XX*. Editado por Iván Molina y David Díaz, 81-102. Heredia, Costa Rica: EUNA, 2018.

Zaldívar, Mario. 2020. *Aquellos salones de baile*. San José, Costa Rica: Lara Segura y Asociados.

Zapata, Enrique y Edgar Blanco. “La región Atlántico/Caribe de Costa Rica. Las políticas de desarrollo desde el gobierno central y desde la región: su planteamiento inicial y los resultados finales. 1950-2009". En *La conformación histórica de la región Atlántico/Caribe costarricense: (Re)interpretaciones sobre su trayectoria entre el siglo XVI y el siglo XXI*. Editado por Ronny Viales, 439-474. San José, Costa Rica: Editorial Nuevas Perspectivas, 2013.

Zúñiga Muñoz, Xinia*. La lucha por la cedulación del pueblo Ngäbe en Costa Rica: alcances y significados político-culturales en la década del noventa*. San José, Costa Rica: CICDE-UNED, 2014.

Zúñiga Núñez, Mario. “La brújula en Babilonia: resistencia y plegaria en los discursos del *reggae* costarricense”. En *Culturas juveniles, teoría, historia y casos*, compilado por Mario Zúñiga Núñez, 59-79. San José, Costa Rica: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, *Cuadernos de Ciencias Sociales*, no. 136, 2005.

Zúñiga Núñez, Mario. *Cartografía de los mundos posibles: el rock y reggae costarricense según sus metáforas.* Heredia, Costa Rica: Editorial de la Universidad Nacional, 2006.

Zúñiga, René y Gloria Thompson. *Mek wi rayt wi langwich: Limón Kryol alfabeth. Alfabeto ilustrado del criollo limonense*. Heredia, Costa Rica, EUNA, 2017.

Anexo1:
Cuadro de concordancia

Problema de investigación: ¿Cómo la escena musical *reggae* articula la experiencia social en términos de expresiones culturales afrodescendientes, prácticas musicales, espacios de interacción y enunciados culturales a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI en el Valle Central?

Objetivo general: Analizar la escena *reggae* en el Valle Central gracias a la experiencia musical que articula la producción cultural afrodescendiente, las prácticas musicales, los espacios de interacción y el discurso a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI.

Preguntas específicas	**Objetivos específicos**	**Hipótesis**	**Capítulo**	**Variables/ categorías**	**Indicadores/ dimensiones**	**Fuentes**	**Estrategia metodológica**
¿Cómo se expresan las manifestaciones culturales afrodescendientes, entre ellas el reggae, y cómo estas inciden en el proceso cultural de Costa Rica?	Identificar los enunciados de diferencia cultural afrodescendiente que se expresan en las celebraciones del Día del Negro en Costa Rica con el fin de determinar las manifestaciones identitarias y culturales afrodescendientes y sus vínculos con el reggae.	Las transformaciones culturales que el país experimenta a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI se constatan en el avance hacia la multiculturalidad. Por consiguiente, sectores afrodescendientes impulsan el reconocimiento de sus manifestaciones culturales por medio de la celebración del Día del Negro. Dentro de esta festividad, el reggae se expresa como un producto cultural afrodescendiente.	1. La enunciación de la diferencia cultural en las celebraciones del Día del Negro (1979 -2010)	Diferencia cultural	-Enunciados culturales -Expresiones culturales	-Entrevista -Prensa -Decreto Proyecto de Ley	Revisión en prensa de las publicaciones referentes al Día del Negro

¿Cuáles son los espacios de interacción que vinculan a los músicos con la escena reggae y las conexiones translocales? ¿Cómo se han constituido y transformado las prácticas musicales en el Valle Central a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI? ¿Cómo desarrollan los músicos de la escena reggae sus prácticas musicales?	Evaluar las prácticas musicales del reggae a la luz de las transformaciones del sector musical, los espacios de interacción y las conexiones translocales a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI en el Valle Central, con el objeto de comprender las transformaciones en la producción cultural y musical costarricense.	Las prácticas de la música popular en el Valle Central hacia finales del siglo XX e inicios del siglo XXI se fragmenta de acuerdo con el surgimiento de diversas escenas. Por su parte, la escena del reggae evaluada por medio de la experiencia, la cual es articulada por prácticas musicales específicas y espacios de consumo musical mediados por el gusto musical y una tendencia a la masificación, evidencia temporalidades diferenciadas o periodos. El primer momento (1988-1996) es caracterizado por nuevas dinámicas de consumo musical masivo, en específico el concierto, y el surgimiento de un circuito musical costero, así como el surgimiento de las primeras agrupaciones de música reggae, que obtienen gran popularidad. El segundo periodo (1997-2002) presenta las cualidades de la socialización del gusto a través de la radio y el intento por forjar una industria musical del reggae de la mano de músicos provenientes de Limón y los barrios de Sur de la capital. La última fase (2003-2010) se conforma por la consolidación de nuevos espacios de consumo vinculados a los bares capitalinos y a los espacios costeros caracterizados por la práctica del surf;	2. la forja de una dinastía. el primer ciclo de la práctica musical reggae (1988-1997)	-Lugar -Sonido	-Espacios de consumo -Experiencia -Prácticas musicales	-Oral -Prensa -Entrevistas en medios	-Historia oral

		además, la escena se diversifica por la consolidación de los Dj´s y el intento por inscribir al reggae de Costa Rica dentro del consumo global de la “World Music”, que busca capitalizar el auge del multiculturalismo.					
¿Cuáles son los espacios de interacción que vinculan a los músicos con la escena reggae y las conexiones translocales? ¿Cómo se han constituido y transformado las prácticas musicales en el Valle Central a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI? ¿Cómo desarrollan los músicos de la escena reggae sus prácticas musicales?	Evaluar las prácticas musicales del reggae a la luz de las transformaciones del sector musical, los espacios de interacción y las conexiones translocales a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI en el Valle Central, con el objeto de comprender las transformaciones en la producción cultural y musical costarricense.	Las prácticas de la música popular en el Valle Central hacia finales del siglo XX e inicios del siglo XXI se fragmenta de acuerdo con el surgimiento de diversas escenas. Por su parte, la escena del reggae evaluada por medio de la experiencia, la cual es articulada por prácticas musicales específicas y espacios de consumo musical mediados por el gusto musical y una tendencia a la masificación, evidencia temporalidades diferenciadas o periodos. El primer momento (1988-1996) es caracterizado por nuevas dinámicas de consumo musical masivo, en específico el concierto, y el surgimiento de un circuito musical costero, así como el surgimiento de las primeras agrupaciones de música reggae, que obtienen gran popularidad. El segundo periodo (1997-2002) presenta las cualidades de la socialización del gusto a través de la radio y el intento por forjar una industria musical del reggae de la	3. Hit me with music: la consolidación de la escena (1998-2002)	-Lugar -Sonido	-Prácticas musicales -Experiencia -Espacios de consumo	-Oral -Prensa -Entrevistas en medios	Historia oral

		mano de músicos provenientes de Limón y los barrios de Sur de la capital. La última fase (2003-2010) se conforma por la consolidación de nuevos espacios de consumo vinculados a los bares capitalinos y a los espacios costeros caracterizados por la práctica del surf; además, la escena se diversifica por la consolidación de los Dj´s y el intento por inscribir al reggae de Costa Rica dentro del consumo global de la "World Music", que busca capitalizar el auge del multiculturalismo.					
¿Cuáles son los espacios de interacción que vinculan a los músicos con la escena reggae y las conexiones translocales? ¿Cómo se han constituido y transformado las prácticas musicales en el Valle Central a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI?	Evaluar las prácticas musicales del reggae a la luz de las transformaciones del sector musical, los espacios de interacción y las conexiones translocales a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI en el Valle Central, con el objeto de comprender las transformaciones en la producción cultural y musical costarricense.	Las prácticas de la música popular en el Valle Central hacia finales del siglo XX e inicios del siglo XXI se fragmenta de acuerdo con el surgimiento de diversas escenas. Por su parte, la escena del reggae evaluada por medio de la experiencia, la cual es articulada por prácticas musicales específicas y espacios de consumo musical mediados por el gusto musical y una tendencia a la masificación, evidencia temporalidades diferenciadas o periodos. El primer momento (1988-1996) es caracterizado por nuevas dinámicas de consumo musical masivo, en específico el concierto, y el surgimiento de un circuito musical	4. Un nuevo auge: reconfiguración del sonido reggae (2003-2010)	-Lugar -Sonido	Prácticas musicales -Experiencia -Espacios de consumo	-Oral -Prensa -Entrevistas en medios	-Historia oral

¿Cómo desarrollan los músicos de la escena reggae sus prácticas musicales?		costero, así como el surgimiento de las primeras agrupaciones de música reggae, que obtienen gran popularidad. El segundo periodo (1997-2002) presenta las cualidades de la socialización del gusto a través de la radio y el intento por forjar una industria musical del reggae de la mano de músicos provenientes de Limón y los barrios de Sur de la capital. La última fase (2003-2010) se conforma por la consolidación de nuevos espacios de consumo vinculados a los bares capitalinos y a los espacios costeros caracterizados por la práctica del surf; además, la escena se diversifica por la consolidación de los Dj´s y el intento por inscribir al reggae de Costa Rica dentro del consumo global de la "World Music", que busca capitalizar el auge del multiculturalismo.					
¿Cuáles son los enunciados de diferencia cultural que conforman una estructura de sentido en el Valle central?	Determinar las narrativas socioculturales de los músicos del reggae en el Valle Central con el motivo de conocer la estructura de sentido de este género desde los enunciados de diferencia	La experiencia del *reggae* en el Valle Central se constituye en figuras semánticas que se expresan en las canciones de las agrupaciones del género *roots*. Estas figuras semánticas (articulaciones culturales) se conforman por la presencia de usos lingüísticos del creole y los préstamos de rastafari, la revalorización de lo popular, la denuncia	4. Me love reggae music: el reggae y los enunciados culturales (1988-2008)	-Comunidad	-Enunciados culturales	Aural: discografía	Perspectiva aural Análisis de discurso

	cultural.	sobre injusticias sociales y discriminación y una concepción de lucha sociocultural de acuerdo con dinámicas globales. En específico, las canciones del *reggae roots* representan las transformaciones sociales del periodo mediante tres aspectos: 1) la introducción de un tropo prosaico que expresa la realidad social; 2) la presencia de actitudes líricas; y 3) la articulación de un discurso colectivo de resistencia cultural que enarbola percepciones y críticas a las transformaciones sociales recientes. Esto evidencia un desplazamiento diacrónico del género *roots* desde el placer regenerador hacia la lucha social y cultural.					

Anexo 2:

Estructura de la entrevista

Perspectiva de género:

Se plantea la perspectiva de género como una estrategia de entrevista transversal y de pregunta constante, con el fin de dar cuenta de la creación musical femenina, las prácticas musicales femeninas, y la agencia de las mujeres en las actividades y espacios de experiencia musical; o su marginalidad. (especificar masculinidad).

Identificación e integración:

Se busca localizar socialmente al informante, tanto su origen geográfico como social; su composición familiar y el nivel de estudios. Se busca de igual forma determinar su integración al mundo musical, y la influencia que sus padres, la educación formal o el aprendizaje en sociabilidad tuvieron en los modos de acceso a la música y a la formación musical.

Motivación:

Se indaga en la escogencia de músico como forma de vida, y la relación con el estilo y el género reggae, el uso de la lengua (español, inglés, kryol limonense) y las temáticas de las canciones.

Vida musical y visión:

Se revisan los ciclos de vida del músico: apropiación, repetición, interpretación, grabación, circulación y permanencia. Se revisa igualmente el ensamblaje instrumental del reggae, la escogencia de los nombres y seudónimos, así como sus proyectos, su proyección y trayectoria.

Prácticas y trabajo musical:

Se busca examinar la temporalidad (frecuencia y temporadas) de las prácticas musicales, las implicaciones que genera en términos de empleabilidad y la existencia o inexistencia de efemérides reggae (muerte de Bob Marley, o coronación de Haile Selassie). Se examina la percepción de las prácticas y de los conciertos en una línea que va del trabajo a la celebración. Se examinan las estrategias de permanencia en el trabajo y la carrera musical y las jerarquizaciones presentes en la música reggae.

Sociabilidad:

Se busca identificar la emergencia y permanencia de espacios de expresión musical reggae, y su relación (distancia) con otros espacios de expresión cultural locales. Se establece que tipo de lugares (bar, salón, espacio público, sala de conciertos) se realizan las actividades musicales ya que es un indicador de la función social de la música. Se evalúa la legitimidad de estos espacios, y las acciones y relaciones que se generan en el espacio con los coproductores (público, propietarios, administradores, técnicos, seguridad) de la experiencia musical.

Se busca identificar la percepción de estos espacios en términos lineales que van de concierto o interpretación ritual a la industria musical o cultural. Asimismo, se busca identificar la sociabilidad que se genera en la espacialización de las prácticas musicales, que va de la presentación callejera (espacio público) espontánea al festival masivo, y se consideran los actores (musicales, municipales o estatales, industria cultural o turística, sociales, comunitarios o barriales) que intervienen y se relacionan en estas instancias de sociabilidad.

Se evalúa la reformulación que la emergencia de los espacios de expresión reggae generan en términos de centro-periferia, y las reivindicaciones espaciales en términos sectoriales o barriales.

Anexo 3:

Cuadro de entrevistados

Nombre	**Agencia**	**Fecha de entrevista**
Manuel Monestel	Músico	4 de diciembre del 2018
Bernal Monestel	Músico, Productor	6 de diciembre del 2018
Aron Prado (Dj Zion)	Dj, Productor	12 de diciembre del 2018
Manuel Obregón	Músico, Productor, Exministro de Cultura	17 de diciembre del 2018
Gabriel Dávila	Músico, Productor de Radio	6 de febrero del 2019
Ronny Flores (Ikeys)	Músico	11 de febrero del 2019
Martin Scott	Músico, Dj	16 de febrero del 2019
Hubert Watson (Huba)	Músico	18 de febrero del 2019
Teodoro Symes	Productor	26 de febrero del 2019
Gerardo Quirós	Músico	19 de marzo del 2019
Juan Campos (Dj Juan)	Dj	16 octubre del 2019
Kumary Sawyers	Músico	22 octubre del 2019
Juan Carlos Navarrete (Navas)	Músico	28 octubre del 2019
Esteban Carmona	Músico, agente	10 de noviembre del 2019
Esteban González (Chato, Dileón)	Músico	22 de noviembre del 2019

Lista de entrevistas en medios digitales

Toledo en *Los gordos podcast*, 12 de febrero del 2019

Tapón en *Los gordos podcast*, 27 de febrero del 2019

Gonín en *Los gordos podcast*, 22 de marzo del 2019

Ghettox en *Los gordos podcast*, 9 de abril del 2019

Dj Cuilo en *Los gordos podcast*, 3 de mayo del 2019

Dj Cole en *Los gordos podcast*, 17 de mayo del 2019

Dj Jeren en *Los gordos podcast,* 6 de junio del 2019

Dj Acón en *Los gordos podcast*, 21 de junio del 2019

PRC crew en *Los gordos podcast,* 8 de agosto del 2019

Jahricio en *Los gordos podcast*, 23 de agosto del 2019

Dj P en *Los gordos podcast*, 20 de setiembre del 2019

Shel Dixon en *Los gordos podcast*, 4 de octubre del 2019

Dj Juan en *Los gordos podcast*, 14 de febrero del 2020

Los Kenzie´s en *Los gordos podcast*, 27 de marzo del 2020

Oscar Ortiz en *Los gordos podcast*, 14 de abril del 2020

Killa en *Los gordos podcast*, 29 de abril del 2020

Selecta Herbalist en *Los gordos podcast*, 24 de julio del 2020

Martin Scott en *Los gordos podcast*, 18 de setiembre del 2020

Hanna Gabriels en *Los gordos podcast*, 20 de noviembre del 2020

Tigre Tony en *Los gordos podcast*, 23 de abril del 2021

Johnnyman en *Los gordos podcast*, 7 de mayo del 2021

Paco en *Los gordos podcast*, 18 de junio del 2021

Reggae Night Crew en *Whapin la historia*, 10 de enero del 2022

Selecta Herbalist en *Whapin la historia*, 10 de enero del 2022

Roba en *Whapin la historia*, 10 de enero del 2022

DJ Gerald en *Whapin la historia*, 10 de febrero 2022

Chino Artavia en *Whapin la historia*, 14 de abril 2022

Anexo 4: transcripción de las entrevistas

Manuel Monestel: 4 de diciembre 2018

Sergio Isaac Hernández Parra:

La idea es poder contextualizar la música

Manuel Monestel:

Bueno. Entonces.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Bueno, la primera pregunta sería, ¿cómo se puede caracterizar la música caribeña? o, ¿son músicas? ¿y si existe una estética pan caribeña?

Manuel Monestel:

Bueno, yo creo que hay un, un origen común a las músicas del Caribe que se remontan al momento de la migración forzada verdad, estamos hablando de la esclavitud, y las distintas oleadas digamos de esclavos que vinieron trajeron distintas formas de musicalidad ligadas a sus formas de visión religiosa y espiritual, ¿por qué la música resulto ser tan importante en el contexto de la conformación del Caribe que actualmente conocemos?, porque el esclavo al venir a este contexto sin saber a qué venía, sin tener idea, sin hablar las lenguas de sus dominadores, en un estado de desesperación , de frustración profunda, su primera reacción para tratar de sobrellevar esa situación fue la conexión con sus ancestros, espíritus, y sus prácticas religiosas y la mayoría de los pueblos de África occidental y especialmente la cultura yoruba que al final fue la que de alguna manera marcó más claramente el desarrollo de la música en el Caribe, esas culturas no pueden entender la conexión con sus espíritus y con sus iconos religiosos sin el tambor, sin el canto, sin la danza, entonces lo primero que hicieron fue buscar formas de tambor, y yo creo que el cajón este de madera fue el primer recurso de percusión que hubo y las claves también, para poder, este, conectarse con los orishas en el caso de los yorubas o los espíritus o los ancestros, entonces a partir de esas músicas sagradas empiezan a derivarse en Cuba, en Haití, en Jamaica, en Brasil, las azules (sic), en general

en todas las islas del Caribe empiezan a generarse formas musicales ya no religiosas que cobraron otros usos y otros significados sociales, entonces, este, de todas formas, todas las músicas tienen un origen común, el origen de resistencia cultural verdad, porque ese aferramiento de sus prácticas religiosas, eh, significó, se constituyó en un recurso de resistencia cultural, el reggae digamos que tiene un origen, digamos, más cercano a nuestro momento histórico, sin embargo, recoge, eh, recoge la esencia de esto que estamos hablando, en el sentido de que tiene una connotación religiosa profunda y tiene también una connotación de resistencia cultural profunda, que lo convierte, eventualmente, en el contexto Jamaica, en una canción política, claramente política; pero hay otros ejemplos, el calypso también tiene, este, un origen que lo liga al, a esa resistencia cultural, el calypso en contextos como Trinidad y Tobago también tiene una función política históricamente hablando, es una canción de crítica social, una canción que hace sátira social, en fin, el Son cubano tiene también sus formas de funcionar como canción política, no siempre, pero la tiene, hay rumbas que protestan contra las situaciones que se dan, en fin las distintas músicas, el samba en Brasil también, eh, lo que sí es claro es que hay una raíz común verdad, un elemento común que hermana a todas estas músicas, y que además, esa necesidad del esclavo de mimetizarse, de acomodarse, de integrarse sin perder su identidad, este, es un rasgo de la música caribeña que está siempre en constante evolución, en constante cambio, constantes intercambios; lo que pasa es que estoy hablando de las músicas en sus contextos originales y en sus formas orgánicas de funcionamiento, pero sobre eso habría una capa que funciona diferente, que es la capa de la industria musical, en donde muchas cosas de estas que estoy diciendo ya no tienen sentido porque, digamos, la razón o la función social de las músicas se substituye por la función económica, financiera, producción de ganancias, verdad, es muy distinto ver un tipo de música funcionando en el contexto original, verdad, y con la función social original, que verlo cuando se convierte en un bien de mercado, ya ahí cobra otras dimensiones.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y, a nivel de Costa Rica, o a nivel del caribe costarricense, ¿cómo se caracterizaría esa música, se localiza sólo en el calypso o hay otras expresiones?

Manuel Monestel:

Mirá, como música original yo diría que es el calypso, porque todas las otras músicas caribeñas que pasan por Limón, pues vienen, ya vienen por los discos, por las

radios, por las modas, y sí tienen una pertinencia, verdad, yo no digo que no; digamos la salsa en Limón, pues tiene más pertinencia que la misma salsa en San José, por la conexión directa con el Caribe. El mismo reggae, pero como canción, como canción que habla de lo que está sucediendo en el contexto, pues lo que yo conozco es el calypso, verdad, es la canción que responde a los procesos, verdad.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Leyendo la tesis de Roberto Román sobre el chiqui-chiqui…

Manuel Monestel:

¿Sobre el qué?

Sergio Isaac Hernández Parra:

Chiqui-chiqui. En algún momento se menciona que es a partir de los ochenta que musicalmente se integra el país, ¿usted cree que eso sea cierto?

Manuel Monestel:

No, ¿por qué lo dice Román?

Sergio Isaac Hernández Parra:

Principalmente por la red de conciertos y de movilidad de músicos a nivel nacional.

Manuel Monestel:

Este país no puede estar integrado musicalmente en tanto la música nacional no suena en la radio, lo que se dio con chiqui-chiqui es que, hubo una especie de pacto no declarado entre algunos productores nacionales y las grandes productoras internacionales, y entonces, eh, generaron una especie de ilusión, de que la canción nacional y la producción nacional, eh, de repente mágicamente pasaba al primer plano y ocupaba los espacios radiales, pero si uno analiza el repertorio verdad, casi ninguna de esas canciones famosas y exitosas aquí de chiqui-chiqui eran nacionales, eran refritos de canciones de otros países verdad, abrieron un mercado centroamericano para, para esas canciones y las empresas que originalmente tenían los derecho sobre esas canciones pues lucraron, algunos productores nacionales lucraron, y en el momento en que ese pacto se deshizo

la música nacional vuelve a desaparecer de la radio y la televisión, entonces no hay tal integración, no puede haber.

Sergio Isaac Hernández Parra:

El calypso o digamos la música caribeña, o del Caribe costarricense, ¿a partir de los ochenta ha tenido un rol diferente a nivel de Valle Central?

Manuel Monestel:

Ah sí, sin duda, en los ochenta un altísimo porcentaje, el 99 por ciento del habitante del Valle Central no sabía que existía un calypso nacional, creía que el calypso era Trinidad y Tobago o Harry Belafonte, eh, con la acción de grupos como Cantoamérica, este, con la reactivación de algunos grupos limonenses y por supuesto con la obra de Walter Ferguson, cuando empieza a difundirse, entonces, ciertos sectores del Valle Central empieza a entender que existe ese canto que tiene origen en el Caribe, pero que después de siglo y resto de permanencia en Costa Rica cobra un perfil propio y se convierte en una canción, en un canto pertinente y asociado a la historia del país.

Sergio Isaac Hernández Parra:

¿Digamos, y eso sí ha influido en proceso cultural reciente?

Manuel Monestel:

¿Cómo?

Sergio Isaac Hernández Parra:

¿Ha influido en el proceso cultural reciente?

Manuel Monestel:

Ah sí claro, porque, digamos se va creando una especie de presión sobre medios de comunicación, sobre las decisiones oficiales, y hoy día por ejemplo el calypso es declarado un canto nacional, el 7 de mayo es el día del Calypso, Walter Ferguson es declarado personaje especial digamos de nuestra cultura, a ganado varios premios, el calypso es declarado patrimonio intangible, cultura intangible nacional, entonces sí, se nota un impacto verdad, para muchos de los músicos, por ejemplo ya no es una cosa rara saber que hay un calypso propio de este país, lo toquen o no lo toquen pero ya saben que existe.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y a nivel de sonoridad, ¿existe una influencia reciente?

Manuel Monestel:

Bueno es que todas las músicas cambian, no existe la pureza, entonces conforme el tiempo avanza las músicas se van permeando de distintos elementos, distintas influencias, el calypso acá nace como una mixtura de calypso de Trinidad con mento de Jamaica, pero ahí lo atravesó la rumba cubana y el son cubano y tal vez algo de swing. Todo eso sonaba en Limón en el mismo momento histórico en que el calypso se iba desarrollando; después en los años 60 y 70 es la salsa, y luego vino el reggae en los 80, en fin, y ahora el hip-hop. También hay gente joven ahí haciendo calypso que tiene influencia del hip-hop, también, o sea, el calypso se ha ido transformando, y el reggae también, y la salsa también, no es lo mismo la salsa de los sesenta, contestataria, identitaria, a oír a cómo se llama este, Marc Antony cantando baladas de amor, pero con beats de salsa, es una cosa muy diferente.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Entonces digamos, el calypso sí ha tenido relaciones o contactos, digamos, con otros espacios culturales a nivel costarricense.

Manuel Monestel:

¿El Calypso? Sí claro.

Sergio Isaac Hernández Parra:

A nivel de institucionalidad, digamos, más allá de nombrar a Walter Ferguson personaje célebre, o declarar patrimonio intangible, ¿existe algún apoyo concreto?

Manuel Monestel:

No, el gobierno es muy eficiente decretando, pero luego ejecutando proyectos y programas pues no, hay ahí algunas ayudas del ministerio de cultura pero a regañadientes se consiguen verdad, y el calypso sigue siendo un sobreviviente cultural verdad, este, algunas comunidades como Cahuita ya entendieron que el calypso puede revertirse y también ser un elemento de, de dinamización económica verdad, seis años se ha hecho seguido el Festival Internacional de Calypso, que atrae tres mil personas que se quedan

en Cahuita durante tres cuatro días, y que inyectan dinero a la comunidad, pues entonces el calypso cobra otro sentido, entonces ya no desde el punto de vista musical, del punto de vista práctico económico empieza a ser valorado de una manera diferente, o sea, todas esas cosas suceden.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y digamos, ¿eso tiene más peso la economía del turismo que la expresión cultural, o van de la mano?

Manuel Monestel:

Sí, una influencia la otra, claro que entre más pertinencia turística tenga pues más atractivo se vuelve para el sector empresarial o para él, o para el ministerio de Turismo, lo que pasa es que ahí hay otras variables verdad, la competencia entre las empresas turísticas grandes del pacífico con las pequeñas y medianas del caribe, y entonces el, el instituto de Turismo pues se identifica más con el pacífico por razones económicas, por razones culturales y yo diría que hasta por miopía racista que sigue existiendo, no se puede hablar de estos temas sin entender que hay un racismo implícito, latente o manifiesto según los momentos.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y a nivel de industria musical, eh, ¿cuándo empieza a generar discos el calypso o cuándo empiezan a producir o surgir?

Manuel Monestel:

Bueno, se empiezan a producir discos de Ferguson y de algunos otros a finales de los setenta a principios de los ochenta, pero no de manera comercial, esos discos no circulan acá, no se venden, excepto un disco que grabó Liricord una empresa de Estados Unidos y que sí se vendió, yo lo veía en las ventas en San Francisco California y en Nueva York, nunca llegaron los beneficios económicos a los músicos de Cahuita, fue un acto de piratería a partir de una cinta que había grabado el ministerio de Cultura, en donde el ministerio de Cultura o alguien del ministerio de Cultura facilitó entre comillas esa cinta a la empresa y se convirtió, digamos que ese fue el primer disco de calypso caribeño que circuló, y todavía está en los catálogos y Spotify, eh, después pasaron un montón de años hasta que se grabaron dos cedés de Ferguson que los grabó Papaya Music.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Ya en los dos miles.

Manuel Monestel:

Ya en los dos miles, y luego Calypso Limón Legends también de Papaya Music, y luego lo que había grabado Cantoamérica, que era, digamos, la reinterpretación del Calypso de Limón desde una perspectiva del Valle Central.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Digamos, parte de la investigación, digamos, he logrado constatar eso que usted menciona que se producen discos, pero, esa secuencia, digamos, producción distribución y consumo no, no se efectúa, no se concretiza muy claramente, pues ¿cómo se podría caracterizar la industria musical en Costa Rica?

Manuel Monestel:

No, en Costa Rica es caótica, verdad, es desordenada, es artesanal y el gran talón de Aquiles es la imposibilidad de tener una permanencia en la radio, verdad, porque el público va y ve a los músicos tocando en vivo; y ah que interesante, ¿y no tienen discos y ah…bueno? Pero después se olvida porque, ya lo decía Teodoro Adorno hace un montón de años verdad, la esencia del éxito de permanencia en la memoria del público es la constante presencia en la radio, verdad. La canción tiene que sonar, así es como convierten cualquier canción, buena o mala, en un éxito en un par de días verdad, hay un montón de radios programándola a la vez, la mente humana funciona por repetición verdad, entonces mientras no tengamos la radio, pues, la industria musical costarricense va a ser pequeña y va a ser invisibilizada y el público nacional seguirá consumiendo música internacional porque eso es lo que suena todo el día en las emisoras.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y ¿eso se debe principalmente al gran capital?

Manuel Monestel:

Al compromiso de la radiofonía costarricense con las grandes empresas de las cuales recogen beneficios, verdad. Las empresas pagan para que sus artistas suenen permanentemente.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y eso me lleva a otra pregunta, a nivel de reggae, los primeros músicos, bueno que tengo yo registrados por lo menos, son de la mitad de la década de los ochenta para arriba, pero son músicos que han tenido una permanencia en la música nacional poco más de treinta años…

Manuel Monestel:

¿Cómo quiénes?

Sergio Isaac Hernández Parra:

Estamos hablando, Baby Rasta, o bueno Trinity que murió hace poco

Manuel Monestel:

¿quién?

Sergio Isaac Hernández Parra:

Trinity, o Michael Livingston de Bamaselo que también murió hace poco, que son músicos de una trayectoria muy amplia y que han conseguido una permanencia, entonces la pregunta sería ¿cómo, si no existiera, digamos, ese arraigo orgánico que usted menciona en el reggae, cómo explicar la permanencia y una carrera de treinta años?

Manuel Monestel:

Eh, bueno obviamente, estos músicos que mencionabas estaban ligados a la producción comercial digamos, Baby Rasta, que es amigo mío y que admiro mucho como músico, hacía reggae de cualquier cosa, Oh Carol tarararara, que son canciones con mucho pegue comercial verdad, gente como Trinity o Livingston pues sí intentaron hacer cosas, y algunos temas que hicieron son bien pertinentes también dentro del problema de la negritud y la justicia social y esa cosa, en Costa Rica no se puede buscar una correlación directa entre permanencia en los años, pertinencia y éxito, porque entonces mi grupo sería un grupo exitosísimo con treinta y ocho años, y la mayoría de este país no conoce Cantoamérica, tenemos treinta y ocho años, eso tiene que ver con la constancia, y con la entereza, yo creo que Trinity y Livingston eran gente que creían en lo que hacían y seguían haciéndolo.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Una resistencia cultural.

Manuel Monestel:

Exactamente, más que otra cosa, verdad, aunque sí tuvieron algunos asomos digamos a unos temas que pegaron por ahí funcionaron y sonaron, pero igual como no se mantienen permanentemente porque la radio no los…este, son gente, van quedando en la memoria de ciertos sectores, entonces hay como, como famas fragmentadas verdad, o conocimientos fragmentados de la población de ciertos artistas.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y a nivel de, digamos, idiomático, lenguaje, el uso del creole como, ¿cómo lo conceptualiza?

Manuel Monestel:

Bueno, en el Calypso es parte de la misma propuesta de resistencia, si el Calypso empieza a ser cantado en español pues pierde, pierde una parte esencial de su razón de ser, las luchas culturales pasan por lo lingüístico, lo lingüístico es uno de los pilares fundamentales de cualquier lucha cultural, entonces el inglés criollo es determinante, entonces en el momento que empiecen a desaparecer, pues vendrán otras formas culturales, pero estas que conocemos estarán ya en decadencia.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y, el hecho, digamos, de que un grupo limonense venga al Valle Central a cantar en creole, ¿cómo se puede interpretar?

Manuel Monestel:

Diay, es reivindicativo verdad, usted no le puede pedir a un argentino que vaya a cantar tango en Francia en francés o en Berlín en alemán, el canta en su lengua.

Sergio Isaac Hernández Parra:

O que un grupo del Valle Central intente generar una canción usando, aunque sea un poco torpemente el creole, ¿se explica de la misma manera?

Manuel Monestel:

Sí, como un intento, ahora, hay muchas formas de hacerlo verdad, forzado o tamizado por el tiempo, yo veo grupos de acá que cantan en creole y suenan medio raro, yo mismo sueno medio raro después de tantos años, pero yo tengo claro de que no soy un calipsonian ni estoy sustituyendo a los calipsonians, yo hago una reinterpretación.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Pero sí es un indicador de un cambio cultural.

Manuel Monestel:

Es un indicador de un reconocimiento de que existe esa lengua y que es parte de nuestro planeta cultural, eso sí.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Bueno yo creo que eso sería…

Manuel Monestel:

Bueno mucha suerte con tu tesis y cuando salga pásamela, déjame ver cómo la leo.

Bernal Monestel, 6 de diciembre del 2018

Sergio Hernández:

Bueno, en primera instancia me gustaría saber cómo se involucra usted en la música.

Bernal Monestel:

En los años 70, principios de los años 70, mi hermano Manuel ya era estudiante universitario, yo estaba en secundaria. Manuel inicia su actividad musical tocando guitarra, con mucha iinfluencia de los grandes trovadores estadounidenses; en principio Bob Dylan, Pete Seeger, Joan Baez. Y toda la influencia de la música folk estadounidense. Obviamente que Costa Rica por tener a Estados Unidos como potencia tan cerca, siempre todos los medios de comunicaciones estuvieron muy influenciados por la música anglosajona, como nos pasó a todos los jóvenes. Todos los jóvenes escuchamos rock en algún momento, música en inglés, y Manuel no se escapó de eso.

Lo que pasa es que Manuel con su sensibilidad social se interesó más en los trovadores, en los autores, te repito un Bob Dylan, Pete Seeger, músicos que tenían en sus canciones letras con contenido social y contenido político. Obviamente que influenciado por los Beatles, Rolling Stones, la música de la época, los sesentas, una época muy fuerte, la guerra en Vietnam, el fenómeno social en San Francisco, Estados Unidos, todo lo que se llamó el movimiento hippie, el amor y la paz, que era un movimiento social y político, no era una moda, como en algún momento se quiso disfrazar de moda, pero de moda no tenía nada. Mi hermano Manuel también influenciado por todo eso. Yo con unos cuantos años, siete años menor que Manuel, siete y un poquillo más, entonces yo también como una esponja ¿verdad?, en esas edades de la adolescencia absorbí toda esa influencia de mi hermano, a quien considero mi mentor en la parte musical. Él ya tocaba guitarra, ya cantaba esas canciones y él me enseñó a tocar guitarra.

¡Hey, yo quiero aprender! Él me facilita su guitarra y yo empiezo a tocar guitarra.

Aprendí rápido porque la familia Monestel, por parte de mi papá y por parte de mi mamá, Ramírez, también había músicos, tíos, mi tata cantaba, abuelos, mi abuelo tocaba. Entonces, en los genes venía la parte musical y para mí fue fácil aprender. Y

pronto, ya yo con catorce, quince años, yo ya tocaba en el Auditorio Abelardo Bonilla de la Universidad de Costa Rica, acompañando a mi hermano Manuel, quien armó un grupo y yo fui fundador de ese grupo.

El grupo se llamaba Érome, en esa época. Érome es una palabra nahuatl. Que significa como ahora o ya: este es el momento. Es una consigna. Érome. Y Érome nace con el objetivo, con la intención de rescatar la música latinoamericana. Ya en esa época empiezan muchas influencias del sur. De la música sudamericana, de la música chilena, de la música argentina. Trovadores como Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui, Daniel Viglietti. Tantos trovadores latinoamericanos que nos influenciaron. Entonces empezamos a reproducir esas canciones y poco a poco a componer nuestras propias canciones. Entonces, de eso estoy hablando de la época de los setenta. A finales de los setentas, integramos un grupo. Bueno, Érome se transforma, evoluciona. Y terminamos Manuel y yo integrando un grupo que en la época era muy importante, dirigido por el nicaragüense Luis Enrique Mejía Godoy. El grupo se llamaba el grupo Tayacán.

Era un trabajo de rescate también de nuestro folclor. Entiéndase el folclor no el que se usa en las efemérides, que no se entienda como folclor lo que nos reproducen de niño en los actos cívicos, sino las raíces nuestras costarricenses de la música caribeña, el calipso, de la música guanacasteca, de la música del Valle Central. Y las canciones originales de Luis Enrique Mejía y los temas que ya se atrevía Manuel a componer desde la época.

Tayacán fue un suceso bastante interesante a nivel de canción política, con contenido social más que político; pero no se puede desligar lo social de lo político, ¿verdad?. Hay que tener una posición política, se quiere o no se quiera. Y entonces era un trabajo bien interesante. Llegamos a tocar en las plantaciones bananeras en el Valle de la Estrella. Yo siento todavía un carajillo adolescente. Recuerdo una experiencia en el Valle de la Estrella tocando para Para un mitin, que había ahí un mitin de los trabajadores que estaban en huelga. Los trabajadores de las bananeras que estaban siendo explotados en ese momento. Con problemas serios y sociales. Y nosotros apoyándolos con la música nuestra. Y fue divertido porque, divertido digo yo por la anécdota que no se amplificaban con megáfonos. Obviamente ahí metidos en los bananales no había equipo de sonido. Entonces dos carajos de los que estaban ahí en la actividad nos acercaban a Luis Enrique el megáfono en la voz y otro en la guitarra para que sonaran, La parte acústica que era la más difícil. Los instrumentos de percusión sonaban por sí solos ya.

Y así el grupo fue evolucionando. Luis Enrique vuelve a Nicaragua después de la caída de Somoza. Entonces en esa época, paralelo a la ida de Luis Enrique, nace el grupo Cantoamérica. Si no me equivoco, año 79, nace Cantomérica. Yo también como miembro fundador al lado de Manuel. Ya Cantoamérica se desliga un poco de la influencia sudamericana que era muy fuerte. Manuel y yo llegamos a tocar instrumentos andinos como el charango, las quenas, las zampoñas. Todos esos instrumentos de la cultura andina. Y ya nos desligamos un poco de eso.

Manuel empieza a componer más música con carácter afrocostarricense, afrocaribeño. Y ya empieza su investigación sobre el tema del calypso.Ya empieza a viajar más al Caribe, a Limón. Poco tiempo después hace su contacto con don Walter Ferguson, que es el calypsonian por excelencia de Cahuita. Y empieza todo un trabajo de investigación porque Manuel además de músico es sociólogo. Y entonces se combina muy bien ambas actividades, la sociología con la parte musical, de composición, la poesía, el contenido de las canciones.

Y yo sigo ahí trabajando con Cantoamérica muchos años. Después, paralelamente al trabajo con Cantoamérica sigo con un argentino que vive aquí en Costa Rica. Se llama Adrián Goizueta. Trabajé con Goizueta como 25, 30 años. Ya perdí la idea. Ya no me acuerdo. Trabajé muchos años con Adrián. Siempre ese tipo de canción. Una canción con contenido social. Una canción que opina. Cantar opinando era como la tónica de ese tipo de agrupaciones. Y con una gran fuerza motora. Un músculo que había en el grupo, que era la parte de mantener nuestra identidad cultural viva. Con ritmos nuestros. Con contenidos nuestros. Con una canción, yo diría que una música honesta. De poca difusión en los medios. Como hasta el momento. Tantos grupos nacionales muy buenos, eue hacen muy buena música; que no suenan en los medios de comunicación. Ya después me dediqué a la radio yo. Bueno, no me dediqué a la radio, pero siempre estuve metido en la radio desde el año 1980, que ingresé al Sistema Nacional de Radio y Televisión. Y estuve en muchas emisoras haciendo programas también de rescate de la música nuestra. Y de las raíces de la música del mundo, como es el programa Mundo Loco. Estuve en Radio U, en Radio Nacional, en una emisora que se llamaba Paladín, 911. El programa Mundo Loco que también tenía ese norte, ese fin: como que la juventud escuchara otro tipo de música, que no fuera la tan comercial que se escuchaba en las emisoras de radio. Así, haciendo una síntesis, por ahí anda mí, respondiendo a tu pregunta, mi acercamiento a la música.

Sergio Hernández:

Y en tanto a la producción de eventos, ¿cuándo inicia? Parte de ser músico es producir eventos.

Bernal Monestel:

Exactamente. En el año 95. Yo ingresé a una emisora que se llamaba Estéreo Azul. 99.9 es la frecuencia. Oficialmente ahí nace el programa Mundo Loco. Yo desde antes lo estaba grabando. Por el año 95 ingresé a esa emisora. El propietario Alberto Terán, Victory, en paz descanse. Un gran amigo. Él abre la emisora. Y de inmediato me invita a participar del proyecto porque yo ya tenía alguna experiencia en el tema. Y ahí le puse el programa Mundo Loco. Programa que salía toda la semana.

Y cuando yo cumplo 10 años de Mundo Loco. Eso fue en el año 2005. Que era del 95 al 2005. Se me ocurre hacer un festival para conmemorar esos 10 años, de estar el programa al aire. Entonces, inventé hacerlo en la montaña. Inspirado un poco en festivales en los cuales participamos con Cantoamérica, con Adrián Goizueta en Europa, en Canadá y en varios lugares; que eran festivales al aire libre, con zona de camping, con una gran variedad de propuestas musicales de distintos géneros. Entonces, un poco emulando esos festivales en los cuales yo había participado. Obviamente que no con los recursos que tienen los canadienses o los griegos. Hay festivales en Grecia. Pero sí con la gran intención de hacer algo.

Y lo logramos. Primero lo hicimos en Jaulares. Allá cerca del volcán Poás. El restaurante de Manuel Jardón. Y con gran suceso, en el primer festival ya llegaron 2000 personas, contra todos los pronósticos. Con una propuesta muy honesta. Digamos, una propuesta. Apostando a todas las músicas alternativas que en ese momento estaban por ahí, que nadie les daba pelota en radio, en los bares, en pocos lugares podían tocar esos músicos.

Empezamos con músicos como Peregrino gris, que hacía música celta. Con Santos y Zurdo. Bandas ya que se acercaban a lo que es hoy Amarillo cian y magenta. Un grupo que se llamaba Amonsulu, que son ahora el grupo Före. Los mismos Sonámbulos, algunos músicos de Sonámbulo. Todos esos grupos estuvieron cercanos al Mundo Loco.

Hicimos 8 festivales del Mundo Loco, desde 2005 consecutivamente. Cada año hicimos uno. El más grande, más grande fue en la montaña de San Ramón de Tres Ríos. Trajimos a una banda legendaria del reggae, que es Steel Pulse. Sobrepasó las expectativas; teníamos pensado unas tres mil, máximo cinco mil; metimos en esa montaña ocho mil personas. Creo que los vecinos de la zona me odian porque colapsó el tránsito. Los vecinos no podían ingresar a sus casas con sus autos porque colapsó toda esa montaña. No era la intención. Nos falló un poco la logística. Pero por dicha no sucedió nada malo. Nada de lamentable. Todo el mundo muy feliz.

Zona de camping, metimos 17 grupos en ese festival. Que fue en el 2000, ¿en qué año fue ese festival? Perdí la noción.

Sergio Hernández:

2008.

Bernal Monestel:

2008. Sí. En el 2008 exactamente. Metimos 16 a 17 bandas. Ahí estaba ya Sonámbulo. Un grupo que se llama Cardamomo, Peregrino gris. Santos y Zurdo. Varios DJs. El grupo que se llama, de metal. Que se llama, bueno, hasta metal. En fin, había metal, había reggae, había jazz, había rock, música alternativa, folklor, música indígena. Catarsis, el grupo Catarsis: el grupo de metal también estuvo ahí.

Y le hicimos un tributo a nuestras culturas indígenas. Entonces trajimos indígenas de diversas comunidades del país y les montamos ahí la montaña unos los telares, exposición de artesanías.

¿Cuál era la idea nuestra? La idea nuestra es que los jóvenes tuvieran ese contacto físico con nuestra cultura, arriba. Que hicieran conciencia que en Costa Rica había indígenas o que hay indígenas. Porque la gente usualmente piensa que el indígena es algo del pasado. Que tal vez existe por allá en Bribri. Cuando van a Puerto Viejo se encuentran con algún indígena. Pero eso no es cierto. La comunidad indígena costarricense, a pesar de todas las problemáticas que han tenido se mantiene viva con sus raíces y su cultura. El festival fue un tributo a esta cultura indígena, con Steel Pulse como invitado internacional. Hicimos algunos afiches y camisetas que decían: yo también tengo sangre indígena; orgulloso de ser indígena. Las vendíamos y las regalábamos ahí entre

los participantes del festival. Con el fin de eso, crear una conciencia de que tenemos nuestras raíces.

Y después de eso bueno. Siguieron los programas de radio. Y ahora tenemos lo que es el Mundo Loco, el restaurante. Que es un lugar, espacio, a la música en vivo, es una plataforma, es una vitrina para las nuevas generaciones de músicos. Ahí tienen cabida todos los estilos, bueno, excepto algunos muy comerciales, pero la mayoría de los músicos jóvenes,

desfilan por el escenario de Mundo Loco aquí en San Pedro.

Sergio Hernández:

Digamos, parte de los músicos, principalmente los más jóvenes, tienen se referente del concierto de Steel Pulse, no sé si podría explicar un poco cómo fue el contacto que tuvieron con ellos, también cómo se financiaban esos conciertos.

Bernal Monestel:

Sí. El reggae siempre fue uno de los ingredientes importantes del Mundo Loco, por la influencia que yo tuve de Bob Marley. Bob Marley, Peter Tosh, porque la canción de esos chavalos también tenía ese contenido, hay letras, un gran contenido humano, social, político. Entonces, yo siempre me incliné por el reggae. Algunas bandas de reggae que tomaron otro norte, como la mayoría de los géneros, que hay de todo, a mí nunca me llamó mucho la atención. Yo siempre quise traer a alguno de los Marley para un festival Mundo Loco. De hecho, que después yo me asocié con algunos productores, trajimos a Damian Marley, años después, lo hicimos allá en la Guacima, pero esta actividad, la traída de Steel Pulse, cayó como anillo al dedo porque en ese momento la empresa privada; ya Mundo Loco había adquirido credibilidad, verdad. Entonces, para la empresa privada era el negocio, verdad, un evento masivo, poder tener alguno de sus productos. En este caso, la compañía cervecera Florida, o la Cervecería Costa Rica, me venía patrocinando el festival porque iba in crescendo, estaba en aumento, y no era nada despreciable la venta de producto, pero más bien como a nivel de imagen, verdad. Ellos no se iban a hacer más ricos conmigo, pero sí, digamos, a nivel de mercadeo. Yo organizaba el festival como una semana antes del Festival Imperial, que lo hacían en la Guacima, entonces quedaba como anillo al dedo que mi festival Mundo Loco ellos lo tomaran como en ruta al Festival Imperial.

Entonces, perfecto, en buena hora. Entonces, en ese momento Steel Pulse es una banda cara, había que traerlos desde…bueno, ellos venían desde Venezuela, pero es un grupo grande, en Semana Santa complicadísimo; yo debo agradecer públicamente a Carlos Cañas, que en ese momento era el gerente de la compañía, de la marca Imperial. Carlos Cañas, músico también, cantante, sensible, verdad, por dicha no era un chavalo ahí de oficina. Él me dio mucha pelota y él me dijo: Bernal, yo te ayudo con eso, déjame ver que hago, y logramos traer a Steel Pulse gracias a ellos, porque si hubiera sido con los recursos nuestros no hubiera sido posible y en eso soy honesto, verdad. En honor a la verdad la empresa privada nos ayudó en ese momento y con gran suceso. El grupo tuvo que caminar como dos tres kilómetros para llegar hasta donde estaba el escenario porque colapsó el tránsito. Los músicos de Steel Pulse casi me matan, verdad, estaban muy enojados conmigo cuando yo bajé a buscarlos, verdad, porque ya era hora y no aparecían. Estaban indignadísimos: "pero qué es esto, que desastre, cómo es posible". Y yo decía, y solo que en helicóptero los lleven. Hay que caminar; y cuando llegaron a donde estaba el evento… ¿no sé si vos estuviste ahí? Cuando llegaron ahí y ven ese mar de gente, verdad, entonces ya cambiaron el semblante: ah, ok, ok, ahora sí ya nos entendemos, dicen, ok, vamos a trabajar, estamos felices, ya bueno. No, fue un éxito. Ahorita justamente estoy con el gusanito de volver a revivir el Mundo Loco Festival; espero que podamos hacerlo para 2019 o 2020.

Sergio Hernández:

¿Y en actividades de reggae ha estado involucrado, más allá de Damian Marley?

Bernal Monestel:

Yo tuve que ver con, es que varias… Ya le digo, por la credibilidad que empezó a tener Mundo Loco, verdad, varia gente se quería asociar a mi y se asociaron. Entonces, en la colada vino Black Uhuru, que lo presentamos allá en una explanada, en un lote baldío que había por el Real Cariari. Ahí estuvo Black Uhuru. Estuvo, bueno, el grupo este que ha venido muchas veces, Cultura Profética, como parte de esta esta sesión. Después los Nonpalidece, verdad, los argentinos de Nonpalidece; un grupo que en el momento nadie conocía aquí, yo creo que ya lo conocen un poquito más, que era Zona Ganja, también lo trajo Mundo Loco. Nosotros trajimos a Zona Ganja, gracias a los muchachos de Nonpalidece. Una banda que personalmente no me gusta mucho, pero también Nonpalidece la trajo para promocionar en Costa Rica que es Dread Mar I; y

esos son los nombres, los títulos de los grupos de reggae que Mundo Loco estuvo involucrado.

Sergio Hernández:

¿Eso cómo en qué años han sido?

Bernal Monestel:

Sí, desde el 2005 para acá, verdad, como te digo. Trajimos a un grupo de reggae alemán, que más bien eran dos solistas: Melo & Pyros, muy interesante Melo & Pyros; lo presentamos en la Guacima, en el Mundo Loco, posterior, después del Pizote. En la Guacima, Melo & Pyros, me encantó ese proyecto, un reggae muy fresco, también con un contenido político, social; cantaban en inglés y cantaban en alemán y en español se animaban a cantar. Eso fue gracias a la Embajada de Alemania, que también creyó en nosotros, nos ayudó, el Instituto Goethe. Ellos nos trajeron a Melos & Pyros. Traje a otro señor, que es toda una institución, que eso me gustó mucho porque vino a aportar aquí a grupos nacionales, también, como es el Mad Professor. Ese gran productor del dub. Mad Professor lo trajo Mundo Loco por primera vez.

Sergio Hernández:

¿En qué año fue eso?

Bernal Monestel:

En 2009. Estaba Mad Professor y estaba Melo & Pyro. Ayudó mucho a este grupo Moonlight Dub. Moonlight, banda nacional, hicieron una producción conjunta; se hicieron amigos y a mí eso me alegra porque esa era la intención también, verdad, indirectamente que bandas jóvenes se involucraran con ellos.

A ver qué más en reggae. Yo no tengo muy buena memoria. Curiosamente, me están saliendo los nombres de esa gente. ¿quién más vino? En esa colada. Traje a un a un español brasileño, un solista, pero vino con un cuarteto. Se llama Wagner Pa. Wagner Pa vive en Barcelona. Wagner Pa lo trajimos en el segundo festival que armamos de Mundo Loco allá en Jaulares. Era de un sello que aquí se hizo muy popular, un sello de música étnica que se me fue el nombre de ese sello. Bueno, Wagner Pa. también estuvo aquí, que hacía un reggaecito-ska.

No puedo olvidar el grupo Skatalites. Nosotros trajimos Skatalites para el 2010. Un mini festivalito que hicimos, metimos 2500 personas, pero ha sido de las experiencias más bonitas que yo he tenido en mi vida, por tener una banda tan legendaria como Skatalites, dice la leyenda es que ellos enseñaron a Bob Marley a tocar ska y eso es cierto. Señores ya de 70 y pico, 80 años vinieron. En 2010. En 2011, en el mismo 2010 ya dos de ellos fallecieron, ahorita los Skatalites tienen como a dos de sus fundadores, una es Loreen, que es la cantante. Tuvimos el gusto de que nos enseñara algunos pasos de ska, ahí en backstage, ahí donde estábamos en el camerino. Impresionante la humildad esos señores. Una de las experiencias más lindas que he tenido en mi vida. Ves, yo tengo mala memoria. Se me estaba yendo. Para mí es principal, o sea, con todo respeto para Steel Pulse porque es una banda muy conocida y todo, pero Skatalites para mí fue de las satisfacciones más grandes que yo he tenido como productor, de traer una banda de ese calibre humano y artístico.

Sergio Hernández:

Digamos usted que ha trabajado con la música del mundo o world music, ¿cuál es la relación entre el reggae y el world music? Se pueden generar una misma categoría o son dos separadas, es una categoría más de venta o comercial.

Bernal Monestel:

Exactamente, el world music, el término world music o música del mundo, eso fue un nombre que pusieron las casas disqueras para poder catalogar la música en las ventas de discos en las discotecas, en los lugares donde uno llegaba a comprar los cedes. Ahí tenían que ponerlo de alguna manera; ponían música rock, jazz, reggae. Para catalogar tenían que ponerla de alguna manera, le pusieron world music, pero de world music es toda la música. Toda la música del mundo, toda la música de alguna manera, no toda, mucha música tiene raíces étnicas, empezando por el rock, empezando por el jazz. La evolución del rock, todo eso viene desde los cantos del trabajo que llegaron de los primeros africanos que llegaron como esclavos a Norteamérica y ahí empieza la evolución. Cantos del trabajo, después viene el blues, después eso pasa a las iglesias, el góspel, el ragtime y el jazz, y ahí empieza la evolución; viene el rock, rock and roll. Todo viene desde África. Decía una vez Carlos Santana en una entrevista que le hicieron al guitarrista mexicano Carlos Santana, y yo tuve la suerte de escucharlo, en televisión y decía

lo que nosotros hacemos es música africana hecha en América, todo esto viene de África y eso es la verdad.

La misma música tica, el Caribe, todo. ¿El reggae qué es? ¿qué es el reggae? Una combinación de elementos: calypso, mento music, que es como la música de Jamaica, combinado con el rocksteady que se popularizó en esa época, el ska. Prácticamente, el reggae, si vos tocas guitarra es un ska lento: chik chik chik, chik chik. El reggae viene teniendo esa cadencia; un ska ya más grande. Entonces el reggae es producto también de la música del mundo, si lo queremos catalogar como música del mundo o de la música étnica. El reggae es parte de esa evolución. También tuvo esa influencia del soul norteamericano. Hay muchas piezas de los pioneros del reggae que tienen esa influencia del soul o de la música negra estadounidense. Así es que sí. No recuerdo bien la pregunta, pero si me decís que tienen relación, absolutamente. El reggae es una fusión, es una mezcla. Es producto de una evolución de distintos estilos y géneros, que terminaron llamándose reggae.

Sergio Hernández:

Pero digamos en los espacios radiales que usted producía, el reggae era una parte del world music.

Bernal Monestel:

Ah, sí, claro. Siempre yo puse reggae. Hasta la fecha, aquí en el espacio, el Mundo Loco, en el restaurante que tenemos también la sala de conciertos, yo tengo un playlist ahí y nunca puede faltar el reggae; ahí tengo siempre, me gustan los clásicos del reggae.

la juventud pide otros autores y yo trato de complacer también, pero a mí me gustan los, el reggae roots: Burning Spear, Peter Tosh, Marley que no puede faltar.

Sergio Hernández:

Y el reggae, si usted recuerde ha tenido presencia radial desde qué época.

Bernal Monestel:

La verdad que Bob Marley fue el único que logró, bueno y también Jimmy Cliff; pero Jimmy Cliff con temas mucho más parecidos al pop que al reggae roots. Digamos que desde el mercado estadounidense, si pegabas en Estados Unidos pegabas en Costa

Rica. Las radiodifusoras costarricenses comerciales programaban el playlist, no, como le llamaban: el top ten o el top twenty o el top forty de Estados Unidos. Entonces si Jimmy Cliff o Bob Marley lograron pegar en Estados Unidos o lograron grabar con alguna casa transnacional o multinacional, entonces, pegaban en Costa Rica; pero Jimmy Cliff y Bob Marley fueron los únicos que lograron ingresar aquí a las radiodifusoras costarricenses.

Y Bob Marley fue, para mí, posterior a su muerte. Antes de su muerte, yo tenía, yo coleccionaba los LPs y me llegaba mucho en casete, pero como que yo dijera qué chiva en tal emisora se oye Marley, no. Fue después de la muerte de Bob Marley; fue en el año ochenta y uno que ya se hace más popular a nivel comercial digamos.

Sergio Hernández:

¿Diría usted que esa fue una de las entradas del reggae a Costa Rica?

Bernal Monestel:

Sí, definitivamente. Jimmy Cliff y Bob Marley; bueno, Peter Tosh porque tocaba la banda The Wailers, pero sí, definitivamente fueron los primeros que se escucharon en Costa Rica, y filtrados también verdad. Yo tenía y tengo todavía esos elepés por ahí, álbumes de Bob Marley que no sonaron nunca en el radio; sonaron las piezas más comerciales, pero los temas con más contenido los filtraban los programadores del radio.

Sergio Hernández:

Y digamos esos discos de reggae dónde se conseguían en esa época.

Bernal Monestel:

En las compraventas yo era, qué vacilón yo ahora digo era. Era coleccionista de discos porque ahora es tan fácil, ahora todo está en línea. Yo me iba mucho a las compraventas. Cuando yo empecé en el radio en el año 1980, Radio Nacional era toda una universidad para mí, fue una escuela. Por ser una emisora estatal, una emisora cultural, nos dábamos el lujo de poner lo que quisiéramos, Radio Nacional fue pionera en este país de escuchar música trova, música de Silvio Rodríguez, música de Atahualpa Yupanqui, el que se ocurra, como del mismo reggae.

Yo hacía unos especiales de Bob Marley en el año ochenta, ochenta y uno, recién muerto y me rajaba poniendo el disco que yo quisiera. Como la emisora no tenía

acceso a esos discos, teníamos convenios con Radio France Internacional, digo tenían, la radio tenía convenios con Radio France Internacional, con Radio Nacional de España, con la BBC de Londres, entonces llegaban programas en elepé o en casete producidos por ellos y venían especiales por la muerte de Bob Marley, recuerdo bien un programa de la BBC de Londres, un programa lindísimo. Venía en español, ellos tenían un servicio de corresponsalía con Latinoamérica, entonces, eran programas que venían en español y entonces uno aprovechaba y lo tenía ahí, lo pasaba, le hacía un maquillaje, uno hacía el guioncito: y bueno ahora viene un especial de la BBC. O me iba a las compraventas alrededor de la iglesia la Merced. Era famoso, había muchas ahí, ventas de discos entonces ahí iba uno a ver qué se encontraba y yo me encontré tesoros de la música.

Te soy honesto había muchos grupos que yo no conocía y que ahí empecé a conocer grupitos viejos de la música, el mismo ska llegaba; había un montón de cosas ahí, ska, el reggae paralelo a lo que era Bob Marley, pero a mí definitivamente Bob Marley es el que más se acercó a lo que a mí me gustaba, desde la estética hasta el contenido que él hacía. Era parte de lo que uno andaba buscando en esa época.

Sergio Hernández:

¿Y el reggae nacional qué sonaba en la radio en esas épocas?

Bernal Monestel:

Nada, que yo sepa nada. Grupos como, lo que fue antes del grupo Marfil que se llamaba…ves que tengo mala memoria. Tocaba una pieza, tocaba unas piecillas que tenían, ese tonito a reggae, pero no puedo decir que era reggae reggae. Se me fue el nombre de este grupo que es antecesor al grupo Marfil

Sergio Hernández:

¿De dónde eran los originarios ellos?

Bernal Monestel:

De Limón, sí, Jákamo, este carajo ¿cómo se llama? el director de Marfil

Sergio Hernández:

Isidor Ash

Bernal Monestel:

Isidor Ash, todos ellos venían de Limón, pero no hacían reggae. Ellos hacían una música popular con un sonido caribeño, pero no podemos decir que era reggae. Reggae que yo sepa grupos de reggae en la radio no sonaba ninguna

Sergio Hernández:

¿Y hasta qué fecha podría decirse que empezó a sonar?

Bernal Monestel:

Yo pienso que es reciente, un fenómeno reciente, desde que Mekatelyu graba, desde que Moonlight graba. Ahora sí hay montón de grupitos; Ojo de buey que suena, había unos chavales de Kingo Lovers, que yo les programaba bastante en el Mundo Loco en Vivo. Yo no sé si ellos lograron pegar algún tema que llevaron a la radio. ¿Cómo se llama? Fuerza Dread, que es una banda muy buena también, no sé si las has escuchado, pero eso es un fenómeno de diez años para acá. Bueno, ponele quince, Mekatelyu sí, mucho más, pero los demás, ninguno sonaba en la radio, por la misma razón que te digo.

Sergio Hernández:

Bueno, para finalizar, si pudiera caracterizar o describir un poco como ha sido la evolución de la actividad musical desde los ochenta. ¿Cómo lo caracterizaría?

Bernal Monestel:

Desde los ochenta hasta nuestros tiempos. La música popular costarricense, si, cada, cada década ha pasado cosas, ¿verdad? Los ochenta era una época de oscurantismo radiofónico para las bandas nacionales. O sea, hasta la fecha, ahorita hay un poquillo de aperturas, pero tampoco es para tanto. Llegar a la radio era imposible en los años ochenta, dentro de una música alternativa. Había grupos reconocidos de la música popular bailable de salón, que eso sí llegaba, solistas de bolero, de música popular, para no tocar ningún género. Eso si llegaba a la radio, la música que escuchaban mis tatas y mis abuelos, muchas veces, grandes orquestas llegaban a la radio, pero la música de los jóvenes, el mismo rock, muy difícil, pegar en la radio, el reggae ni se diga, el jazz, para nada. Entonces fue una época muy dura, toda la edad de los ochenta, los noventa parecidos.

Lo que pasa, en los noventa hay un fenómeno muy interesante, las escuelas de música de la Universidad de Costa Rica, y de la Universidad Nacional, y un montón de escuelas privadas empiezan, bueno, no podemos dejar de mencionar el Conservatorio Castella. Empieza a salir un semillero, como nunca antes había sucedido, no sé a qué obedeció ese fenómeno. Pero los noventas fue una época de cuartetos de música de cámara, del quinteto, Miravalles, del trío no sé qué, sexteto tal. Grupos y grupos de música alternativa alrededor de la música sinfónica, música formal o académica. Pero esto nos lleva a que el nivel musical costarricense se eleve, se hace más, sea más, se haya profesionalizado. La mayoría de la gente antes, con muchas excepciones, porque siempre el Conservatorio de Castilla tiene ya no sé cuántas décadas de existir, pero la música popular, la mayoría de la gente eran músicos sin formación académica. Se tocaba por puro oído, por puro corazón; eran huataqueros como se tocaba: huataca, eso es un término en la jerga musical, ¿verdad? Que no había formación musical.

Pero en los noventa hay una explosión, hasta la fecha. Cuando viene el nuevo siglo, pues mucho más. Entonces, yo creo que ha sido una evolución cuantitativa y cualitativa porque ahora hay grupos de todo, y de buenos músicos. Ahí en el escenario de Mundo Loco, todas las semanas aparecen grupos, pero ¡guau! ¿Verdad? Con nivel, a nivel así de exportación, por decirlo de alguna manera. Gente con un nivel impresionante. Hay instrumentistas para todo, buenos guitarristas, buenos trompetistas, percusionistas, hay un montón. Compositores, hay muchos compositores. Ya para que Costa Rica llegue a ganar, que lo tomen en cuenta en los premios Grammy, ¿verdad? Ya eso dice mucho. Hay una colección de autores, como es ACAM, o un sindicato de músicos, ¿verdad? Que es la Unión Musical Costarricense, o el AIE. O sea, todo eso obedece a que en Costa Rica el músico se ha profesionalizado. Entonces sí creo que eso nos ha puesto en la escena internacional como un lugar de respeto, ¿verdad? Costa Rica tiene músicos también viviendo en muchos países alrededor del mundo, integrando orquestas, integrando grupos, poniendo, digamos, nuestra escena cultural en alto. Entonces sí creo que ha habido una gran evolución de la música costarricense. Lástima que los medios de comunicación siguen cerrados, ¿verdad? Hay una ley, y no me la sé al dedillo, ni conozco las cifras, pero yo sé que están obligados las radioemisoras, y creo que las televisoras, a programar un porcentaje de música nacional.

Yo creo que no lo están haciendo y haría falta. Lugares, países como Brasil, países como México, países como Argentina. Y uno dice, es que México son muy

nacionalistas. Y es que en Brasil también. Y en Brasil, pues, yo no sé si hablar de nacionalismo, pero son países que desde la década de los 50, o antes, ya obligaban a las radioemisoras a programar un alto porcentaje de música nacional.

Cualquier brasileño se conoce toda la música brasileña en los distintos géneros. ¿Por qué? Porque desde chiquito en la radio, entraba en supermercado, entraba a la pulpería, iba con su novia a no sé dónde, en la calle, en todos lados. La música que sonaba era música nacional. Obviamente con influencia también europea o influencia estadounidense, pero el porcentaje mayor era de música nacional, y aquí que nunca ha pasado. Y ojalá que pase algún día, porque por eso estamos los músicos, la mayoría de los músicos con problemas de trabajo. El músico en Costa Rica tiene que dedicarse a cualquier cosa, con ciertas excepciones, los que dan clases, los profesores, los que lograron tener una banda que comercialmente pegue, entonces tiene trabajito todas las semanas. Pero yo veo desfilar aquí, semana a semana, en el Mundo Loco, gente que se dedica a otra cosa, ¿verdad? Gente que tienen que tener un trabajo que no tiene nada que ver, que dista mucho de lo que es la música, para poder sobrevivir. Esto es una triste realidad, pero creo que no es solo en Costa Rica. Es una realidad mundial, que de la música cuesta vivir. Pero, respondiendo a tu pregunta, sí creo que hay una gran evolución en la escena costarricense.

Sergio Hernández:

Creo que eso sería...

Bernal Monestel:

Mucho gusto. Espero que te sirva.

Dj Zion, 12 de diciembre del 2018

Zion:

Usted me dice qué quiere hablar, qué le interesaría saber, digamos, de lo que yo sé, diga.

Sergio Hernández:

Sí, claro. Y bueno, en primer lugar, sería su nombre completo.

Zion:

Bueno, yo me llamo Aarón Prado Romero, vecino de Zapote. Me desempeño más que todo en el ámbito de la música, soy productor, diyei. Más que todo eso.

Sergio Hernández:

¿Tiene hermanos?

Zion:

Tengo hermanos, de lado de mi papá, sí. Tengo varios, cinco hermanos, pero digamos, soy hijo único. De lado de mi mamá, sí.

Sergio Hernández:

Ok. ¿Y su nivel educativo?

Zion:

Yo cursé, bueno, bachillerato, tres años de universidad en arquitectura, en la Hispanoamericana, pero ahí quedó. Y he llevado ahí muchos cursos de audio, de sonido, cosas así, más que todo por, no el hobby, sino lo que me dedico ahorita, pero que empezó como un hobby y ya después dije, digamos, como una profesión, un negocio para mí. Entonces, ahí lo he ido desarrollando de la mejor forma, este, relativo a las posibilidades del país, digamos, porque no es como un país como México, Brasil o Argentina, que tiene una gama de carreras más amplia que Costa Rica, digamos. Claro. Entonces,

más que todo; ahí empíricamente, pero basándome en conocimientos serios y cosas que son reales.

Sergio Hernández:

¿Y la ocultación de sus padres?

Zion:

Mi mamá fue vendedora toda la vida, en tiendas. Mi papá fue, trabajó en el Banco de Costa Rica, muchos años, treinta años, no sé. Se pensionó allá y se fue a vivir a la playa, allá al Coco, ahí ya vive con la otra esposa y toda la vara. Pero, este, mi mamá, sí, vendedora de productos de belleza y todas las cosas.

Sergio Hernández:

¿Y cómo fue su primer acercamiento a la música?

Zion:

Bueno, desde pequeño empecé, bueno, no, es mentira. Bueno, mi papá cantaba y tocaba guitarra. Bueno, de pequeño igual no tuve mucho contacto con él, pero, digamos, como que ya traía ese gusanito, digamos. Entonces, yo aprendí a tocar guitarra pequeño. Se me olvidó tocar guitarra, después aprendí a tocar teclado. Tocaba en la escuela piano. Después volví a retomar la guitarra. Estaba en la iglesia, en la iglesia aprendí casi toda mi maña musical, digamos. Aprendí a tocar batería con un grupo. Aprendí de música; no de bandas, pero de todo lo que conlleva una banda, o sea el armamiento, o sea las partes como de la batería, el bajo, el teclado, guitarra, voces, vientos. Me gustaba mucho lo que era la parte técnica de la música, digamos, que es el sonido en sí, las perillas, digamos, el poder transformar sonidos y hacer sonar cosas diferentes y así, digamos, la parte en la que se puede experimentar de la música me gustaba mucho desde chiquitito.

Tuve un stand by, ya lo que fue el colegio y la universidad. Pero, digamos, cuando ya salí del colegio, como en el medio del colegio me entró la vara del diyei. Entonces, ya empecé a hacer diyei, salí del colegio. Me relacioné con diyeis de acá, nacionales. Entonces ya empecé a hacer diyei. Y prácticamente desde 12 años, prácticamente hasta ahorita, 30 que tengo. Ya últimamente, los últimos años ya me he dedicado más a

lo que es la producción musical y todo. Pero siempre, no dejando de lado lo que es el diyei.

Sergio Hernández:

Entonces, digamos, la educación musical suya fue en la iglesia.

Zion:

Digamos, diay no, fueron profesores, la verdad, o sea, como todo. Pero, digamos, mi desenvolvimiento, mi práctica, digamos, fue en la iglesia. Digamos, fue lo que me permitió tocar con personas, ensayar en un grupo, ensayar. Si faltaba una percusión, yo tocaba percusión. Si había que tocar batería, tocaba batería. Ahí aprendí guitarra. Ya, digamos, como que retomé todo lo que sabía chiquitito y lo puse en práctica ahí. Entonces ya era más musical el asunto, o sea, más saber de música, de notas, de métrica, de cosas así, más teórico el asunto. Pero, este, digamos, mi práctica fue en la iglesia, digamos. Lo que me metió más al mundo de la música fue con la iglesia.

Sergio Hernández:

¿Y hasta qué edad estuvo ahí?

Zion:

Ahí, como hasta los 16, 17.

Sergio Hernández:

Y ahí fue cuando empieza el DJ.

Zion:

Sí, sí. Digamos, ahí, no es que lo combinaba, verdad, porque no es que lo combinaba. Pero fue como: mientras me iba saliendo de la iglesia, me iba metiendo al diyei. Digamos, la parte musical, me refiero. Entonces, sí, más que todo por ahí. O sea, ya yo empecé dieyi ya después de todo lo que era esto de la música, digamos, que fue mi formación inicial. Y ya me quedé con lo de diyei. Ya a los años, ya me metí a lo que fue la producción.

Sergio Hernández:

Y ¿Cómo se hace uno dieyi?

Zion:

Diay, le tiene que gustar, primero que todo, verdad. O sea, hay varias razones, hay varios detonantes. Puede ser el que le guste. Y otra es que, diay, digamos que mucho ahora ser dieyi es como ser un artista, entre comillas, digamos. Entonces mucha gente dice, ah, me voy a hacer diyei. Pero el fondo del asunto es como quedar siendo como un artista, digamos. Entonces, tratar de desarrollar ahí el asunto. Pero claramente es una cuestión como, no de talento, pero también tiene que saberlo hacer, porque es como tocar un instrumento. Hay que saber tocar y tener teoría para saber tocar un teclado, una guitarra o lo que sea, igual es con la música. Tiene que saber de tiempos, de estructuras, de letras de las canciones, para poder hacer no un show, sino una selección de música que sea coherente al lugar, a la situación, a la situación, a todo el asunto para no estar bateado, digamos. No ir a poner ahí un heavy metal a una fiesta de 50 años digamos, algo como saber bien de los escenarios y saber, tener conocimiento general para poder desenvolverse en la actividad de diyei porque más que todo es una actividad de entretenimiento; entonces, si usted sabe entretener a la gente, digamos que lo está haciendo bien, aunque esté poniendo cualquier música, o sea, mientras tenga un estilo, entretenga, digamos, eso es lo que vende.

Sergio Hernández:

Digamos, para ser diyei uno necesita tener discos, música.

Zion:

Claro, ocupa tener, diay, empezar una colección musical claramente, dependiendo del género que a usted le guste, si le gusta lo latino si le gusta, no sé, el rock si le gusta el reggae, si le gusta no sé, cualquier género y si usted quiere desenvolver en todos pues ocupa música de todos, verdad. Si se quiere desenvolver en uno específico, tal vez se va más por un lado de latino, entonces se pone a buscar salsa, merengue, o sea, tener una selección de música que le rinda para un evento, para lo que sea, digamos. Y claramente, bueno, en mi caso a mí me gusta mucho todo tipo de música, pero sí trabajo más con reggae porque fue lo que me, digamos, ayudó más con lo diyei, y es lo que me

gusta, el género, no mío, pero es lo que a mí me gusta, digamos. Entonces, por ahí me fui y ahí me fui metiendo en lo que fue el reggae y todo eso.

Sergio Hernández:

Y ¿cómo conseguía la música?

Zion:

Bueno, cuando yo me puse a buscar, ya gracias a Dios existía internet, entonces, no es el internet que conocemos ahora, es un internet súper lento donde había que meterse a un servidor, Ares, Linework, cosas así, que era usted buscaba el nombre y él buscaba. O sea, si alguien en otro país la tenía y estaba anuente a que se la descargaran de la computadora. Era un enredo. Entonces, ya usted podía acceder a esa música y poderla descargar y tener la paciencia de descargarla, y a veces uno no se sabía los nombres de las canciones ni nada; entonces, había que hacer un pequeño *research* ahí por algún lado para poder buscar nombres de discos, de artistas bien, de canciones, más que todo eso. Claramente mucho fue la música pasada, o sea, que el compa me pasó aquella parte de aquella música, que el otro me pasó aquellos discos, y en ese tiempo, *okey,* la música se bajaba, pero siempre se usaba el cedé, había que quemarla para oír, a no ser que tuviera un reproductorcito o alguna vara, o en la compu; en ese tiempo, digamos que yo entré en el mundo del cedé, entonces, claramente años antes estaba el acetato, estaba el casete, estaba, claro que fue lo que más se usó para, no mezclar, bueno sí, mezclar el acetato, pero fue lo que más se usó antes que el cedé, digamos; entonces, ya después vino la compu, y ya muchas cosas, la llave maya. Entonces, ya se simplificó el asunto, pero claramente había que, si no se la pasaban, había que ver cómo la descargaban y para tocarla había que quemarla en el disco, para andar la galeta de los discos, con mil discos ahí, andar jalando esa vara de arriba y para abajo.

Sergio Hernández:

¿Dónde fueron los primeros lugares que tocó?

Zion:

Bueno, toqué, yo empecé a tocar, digamos, ya en forma seria, seria, como en el 2006. Entonces estaba bien pequeño, yo de 18 años, tal vez un poco menos, 17; empecé a tocar en toldos, en Zapote, de reggae Morefaya, en esos tiempos.

Sergio Hernández:

Toldos, digamos, ¿las fiestas populares de Zapote?

Zion:

Ahí, digamos, a empecé tocando; después andaba mucho con DJ Acón, digamos que ya es un diyei viejo de acá, entonces, si él tenía eventos en Guápiles, allá en Aserrí, en no sé dónde, yo iba con él y, digamos, le abría y ya después él tocaba; entonces, también eso me ayudó mucho a agarrar experiencia, a agarrar mañas, toques pero, más que todo, digamos que los primeros toques fueron ahí en Zapote y ya después me empecé a mover con Acón por el país, y anduvimos por todos lados, y todo el país, digamos. Al principio y como era fiestas, bailes afuera de la ciudad, entonces, de ahí a veces había que ir a Limón, Guápiles, había que ir a Guana, había que ir a Puntarenas, abajo, al sur, a Pérez Zeledón, a San Carlos; entonces, eso le ayuda mucho a moverse ahí por el país y conociendo cómo se mueve cada cosa en cada lugar, digamos, por ahí.

Sergio Hernández:

Sí, eso quería preguntarle, digamos qué diferencias a nivel, bueno, tanto a nivel de, digamos, en el evento o la fiesta, el baile, cómo se diferencia Limón de San José de Guanacaste ¿cómo se diferencia Limón de San José, de Guanacaste o también qué música se escucha en los diversos lugares?

Zion:

Bueno, claramente Limón es caribeño, verdad, entonces, obviamente la influencia del reggae de la música caribeña allá, de la soca, de todo eso, de la música latina, salsa, todo eso marcaba mucho allá el asunto, también, en los noventa con la música gringa hip-hop; muchos de los artistas primeros de hip-hop también se escuchaba mucho allá. Obviamente, arrastrando ya un conocimiento adquirido de lo que fue la música disco y todo eso; como era música en inglés, digamos que anglosajón, y allá se hablaba inglés, entonces la gente la consumía más, digamos, ese tipo de música.

San José desde años siempre ha sido digamos que latino, más fiestero, más diferente. Y conforme los años fue entrando el reggae y todo, ya se fue, no diversificando, más bien fue lo contrario de diversificarse, más bien se fue homologando. Como los géneros que se usaban en una fiesta, digamos. Entonces, ya vos ibas a un baile y tal vez no podías ir a bailar un rato salsa, un rato merengue, un rato eso, un rato lo otro; o sea, existen bares y siempre han habido bares así, pero digamos en la generalidad se perdió mucho eso para solo entrarle a un género, digamos, ya con la entrada que fue el reggaetón, toda esta vara. O sea, la música panameña, muchas cosas así, se fue, digamos, haciendo la charanga. Entonces digamos que se charanguió el asunto; entonces se hacía un arroz con mango y todo eso, y se ponía en la fiesta, pero tal vez ya se había perdido el campo latino. O había bares que no ponían solo las latinas, otros ponían otra cosa, así como todo, verdad. Para ver mantener los gustos de la gente, ya entonces, por ahí.

Sergio Hernández:

¿Y en el ámbito del reggae, en qué lugares tocaba, digamos, ya?

Zion:

¿Aquí en San José?

Sergio Hernández:

Sí, bueno, y allá afuera.

Zion:

En San José estaba el pueblo, estaba lo que es la Amargura, Tavarúa, estaba el Pueblo Viejo, había bares en Desamparados, en varios lugares que digamos siempre uno iba o daban un reggae night a la semana o algo así, digamos. Entonces, más que todo era en el tiempo porque, digamos, tal vez en este año se estaba yendo mucho a tocar a un bar, pero ya el otro año no se iba tanto; entonces, más que todo depende de la época donde uno estaba, hacia dónde iba o sea, a como tocábamos un día en Vértigo, al otro día íbamos allá, a Siquirres, a una bananera, a zona dentro, Zona Cinco, finca no sé qué a tocar y ahí entonces había que tener un poquito de todo para poder adaptarse a los lugares.

Sergio Hernández:

¿Y cómo era la fiesta ahí en las bananeras?

Zion:

Diay, ahí no pasa nada, mae, entonces cuando llega una discomóvil, llega un baile, di, todo el mundo llega, es en el puro centro del pueblo porque, di, en las bananeras, diay, usted sabe que son fincas grandísimas y es una calle para adentro y dónde llega la calle ahí es el pueblo y de ahí usted vive hacia las afueras y, no sé, separada cada gente. Entonces si llega un baile, ya todo el mundo llega, es, digamos, una actividad de la comunidad, no de una forma, digamos como la palabra de la acción social de una comunidad, pero es algo que pasaba en ese lugar esa noche; entonces la gente está bien informada. Entonces como es lo único que pasa en meses o semanas, entonces, diay, digamos que era un bum el asunto. Y se llenaba y la gente hacía dinero, las discomóviles en el lugar que se hacían. Más que todo eran salones grandes, digamos, que había que llevar una móvil para poder sonar. Y más que todo eso.

Sergio Hernández:

Llegaban jóvenes, adultos, ancianos…

Zion:

Sí, jóvenes, diay, mujeres, todo el mundo en bicicleta. Mucha gente se quedaba afuera también, mucha gente que no tenía mucha plata allá, entonces, también, tuvo que quedarse afuera, que pagar una entrada. Y digamos, sí, era más. Había que, digamos, como eran salones grandes, entonces había que usted pulsarla bastante como diyei, como lo que esté haciendo para que la gente entre. No es que no entra, pero, digamos, para crear la vibra, entonces, del lugar, digamos porque como eran salones grandes, la gente se ponía a los lados y tal vez no estaba en el centro, y a uno como diyei le gusta que la gente esté en el centro bailando en la pista; entonces, eso marcaba mucho lo que era un diyei bueno o malo, un diyei metedor de gente, digamos, que esté animando, que esté invitando a la gente a entrar y armar la vibra del lugar, digamos, porque puede estar el lugar lleno, pero no hay vibra. Y mucho del reggae, de esa música es vibrar a la gente, es inyectarla, digamos, ponerla en un estado que quiera bailar, que quiera tomar,

que quiera gastar, digamos, ya un nivel comercial, monetario, digamos, que se pegue la fiesta vacilón.

Sergio Hernández:

Y en esos lugares, ¿cómo en qué años era que iban?

Zion:

Diay, no, todavía sucede esos bailes. Diay, claramente ya hay más gente por todo lado. Ya hasta las fincas o los lugares donde uno iba adentro ya están más accesibles, tal vez; o ya la gente tiene la posibilidad más de salir de ahí y llegar a los bailes que están más afuera, digamos que hacia la carretera, lo que es la carretera Limón, está Guápiles, está Siquirres, está Guásimo, Matina, entonces son lugares, Batán, se hacen muchos bailes de reggae; ahí, entre más cerca de esos lugares más cerca está la carretera, entonces, por ahí uno llega, obvio.

Sergio Hernández:

Pero usted fue, digamos ¿se podría decir que entre el 2005, 2010?

Zion:

Digamos que el 2015. Desde, 2006. Digamos que el 2005 al 2015. Esos 10 años. Que ando rodando por esos lados, y conociendo. Y a veces solo iba ahí, no tocaba, solo acompañaba a compas porque ocupaban que le ayudara con las cosas. Y también muchas veces ahí uno empezó, a ayudar a un compa para también abrirse puertas con el mae. Que viera el esfuerzo y la vara. Como ahí subiendo los escalones en la vara, igual con todo; las discomóviles son igual. Muchos diyeis de discomóviles empezaron jalando cajas, empezaron jalando cables, luces. Y ya después dieron la oportunidad de tocar en la discomóvil, hacer bulla, hacer ruido. Lo hizo bien y ya se queda como diyei. Entonces es como todo, es ir ahí subiendo escalones, digamos.

Sergio Hernández:

Y en ese momento o ahora, digamos, ¿ahí no llegan bandas en vivo?

Zion:

No, casi no, digamos, lo que es la música, como música en sí, como interpretada en sí, casi no la verdad. No es muy atractivo ahí porque, primero por los costos. No es lo mismo llevar un diyei con una máquina, que llevar seis personas, con seis instrumentos diferentes, hacerle sonido. No es lo mismo pagarle a una persona, que pagarle a seis; no es lo mismo movilizar a una persona, que a seis, los instrumentos y todo. Además de que, digamos, no es lo mismo llevar una banda nacional, que una banda extranjera, digamos, indiferentemente del lugar, verdad; puede ser aquí en San José; puede ser aquí. Entonces, aquí digamos no hay muchas bandas nacionales que tienen una acogida real, de que usted dice va esta gente y esa vara se quebró, se llenó con treinta mil personas, eso no sucede, entiende. Si usted ve lugares llenos de bandas nacionales o algo así, ya son eventos donde llega la gente, de los eventos municipales o eventos de tarima ahí de la calle donde ya llega bastante gente, ahí a ver qué pasa, son varios grupos, ya es una vara más general. Pero, digamos, las bandas, así como grupos, porque la cuestión económica no se los permite; además de que no son tan conocidos, aunque sean nacionales, o hasta de afuera. Si vos podés llevar a una banda muy buena y la llevas a un lugar donde no hay dinero no se va a llenar, no porque sea mala la banda, sino porque no tiene plata para pagar y el evento es caro, entiende. Entonces, todo eso influye en la música.

Sergio Hernández:

Y ahí digamos, ¿la música normalmente cotidianamente que se escucha en esos lugares es a través de radio?

Zion:

La radio, claramente, la radio. En esos tiempos bueno la radio, verdad; estoy hablando ya del 2005 para atrás, digamos, la radio. Los mismos eventos, los mismos diyeis llevaban música, canciones que nunca habían escuchado; le gustaban, volvía otra vez el diyei al mes, y otra vez la gente estaba ahí para escuchar a ese man que ponía esa música. De esa forma o esas canciones que tenía. Era más que todo a oído, había que escucharla para que le gustase, no, digamos, si no la oía tal vez nunca la iba a conocer, entiendi, nunca iba a tener la curiosidad de ir a buscarla y escucharla, sino que llegó a usted, le gustó, y ya, pero no era que uy voy a buscar las últimas canciones de reggae o las últimas canciones de lo que sea. La gente está pensando en otra cosa, hay otras realidades. Era más que todo a oído el asunto.

Sergio Hernández:

Y, ¿vendían discos mix o algo así?

Zion:

Sí, sí siempre se han hecho mixes, pero no los vendíamos. Era algo más de promoción para el diyei, y la música, obvio, pero no se vendía mucho. Una vez que otra sí se le vendía a alguien, porque usted veía si había posibilidad de vendérselo, todo bien. Pero no era así como muy tradicional. Aunque con Acón, como yo le estaba diciendo ayer de la cultura sound system y toda esta vara, él sí solía hacer muchos mixes y dárselos a la gente ahí, para que tuvieran en el carro, de cedés y todo; era como un show, lo más cerca que había de un show. No eran canciones solas, ya tenía sellos y cosas de Acón o del diyei que lo estuviera haciendo.

Sergio Hernández:

Y cómo fue su relación con Akon Cómo llegó a conocerlo Y asociarse

Zion:

Bueno, yo a Acón lo conocí como en el 2005, 2004, por ahí. Me gustaba mucho hacer remixes en la computadora, poner acapellas en muchas pistas, hacer mixes pequeños, hacer versiones exclusivas de canciones, y se las empecé a pasar a él, y a él le interesó lo que yo hacía, entonces ya me preguntó, y ya ahí.

Sergio Hernández:

¿Y hasta cuándo estuvo trabajando con él?

Zion:

Como, digamos, hasta el… Todavía, no es que no breteo con él, pero, digamos, que como me dediqué más a lo que eran mis cosas, mi producción, mi situación; entonces, digamos, que me fui desligando poquito a poco porque ya no tenía tanto tiempo. No era tan fácil moverme o hacer lo que había. Entonces, tal vez de como unos 4, 3 años atrás. Aunque siempre, ahí, digamos, si el mae me ocupa yo voy. Estuvimos en programas de radio, en varias emisoras; ya es una relación que ya lleva años. Digamos, no es

que no estoy, pero tampoco es que estoy 100% con el man. Igual ya él, también, ya, los años pesan, digamos. Entonces, ya, tal vez, no es la misma fama que tenía antes como DJ Acón. Ya hay muchos más diyeis. Hay muchas más varas, pero eso no le quita digamos los años, la experiencia, todo lo que el man vivió, transmitió. Con otros 2, 3 diyeis, eran los número uno, eran los diyeis de reggae del momento, en tiempos de atrás. Entonces, obviamente él siempre ha tratado de mantenerse actual y todo, pero siempre hay competidores. No es una competencia, pero digamos que es un libre mercado. Entonces, ya hay otros lugares hacia donde ver, entonces por ahí.

Sergio Hernández:

¿Y con quién más ha trabajado?

Zion:

¿De diyei? No, con todos, mae. Aquí, digamos, muchos diyeis de reggae: Qüilo, Toro, Gerarld, Double D, JD, muchos, Andrew, Fofo. Son muchos diyeis de acá, que, diay, con la mayoría, todos. Todos hemos coincidido en eventos, en toques ahí. A veces íbamos con una discomóvil y no solo éramos nosotros, eran otros 2 diyeis, entonces, era el show de los 3 diyeis, entonces no solo éramos una discomóvil: Diversión Juvenil con DJ Acón, por allá Gerald, por allá el otro. Era se hacía como un evento más grande, no un diyei tocando toda la noche, era más entretenido.

Sergio Hernández:

Y, ¿eso lo de las crews?

Zion:

¿De los crews? Bueno, los crews, digamos, a mi parecer viene de la cultura de sound system, como le decía, jamaiquina. En Jamaica, digamos, que había muchos sound system: Stone Love, Killamanyaro, ahí empieza Lizie (sic), muchos, que, digamos, representaban el sound system como discomóvil, como sonido, o sea, sonido técnico, me refería a los parlantes, a todo el equipo que manejaban, y al entretenimiento también porque ellos andaban sus diyeis, de su sound system. Cada sound system tenía sus diyeis; entonces Stone Love han sido como 20 diyesis, en el trascurso de la historia. Entonces, uno ya sabe que tal diyei, Rory, el otro man, entonces, ya esos maes son de

ese crew de diyeis, que vinieron de Stone Love, los otros de Killamanyaro son otros, de Fire Links y otros maes ahí, que fueron otros diyeis, que ya después se hicieron sus varas solos, pero que nacieron en un sound system. Ellos eran un crew de diyeis que iban a un pueblo a tocar con el sound system, o sea, con la discomóvil, y eso representaban ellos.

A nivel de aquí lo hicieron, pero sin el sound system. Entonces, era solo el crew de diyeis. Entonces, digamos aquí los primeros fue Reggae night crew, Platinum crew, que todo se mantiene. Bueno, Reggae night crew todavía se mantiene. Pero digamos que Platinum se ha mantenido más en la vara porque han tenido más exposición y han tenido más diyeis, entonces, al tener más cantidad se ramifica el asunto. Entonces, este sale por aquí, el otro sale por allá. Y, entonces, eso, se vendía un show. Entonces si a mí me contrataban…Digamos que yo soy la cabeza de ese crew, digamos en Platinum crew ahorita es Cole, Gerald, en ese tiempo, ahorita está en la cárcel, ahorita sale. Acón en Reggae night. Entonces, a él lo contrataban, pero él iba como a Acón de Reggae night crew, entonces él tal vez tenía la posibilidad, como yo era digamos de Reggaenite Crew con otros como un par de diyeis, entonces tocábamos en la vara como parte del crew de Acón, de Reggae night crew.

Entonces igual eso le da un nombre a uno porque digamos no es lo mismo estar ahí en Zapatos crew, que en Monstruos crew, que tiene peso, que tiene nombre, que tiene, digamos, a un diyei pesado, que tiene las posibilidades de ponerle algo a uno, entonces, por ahí.

Sergio Hernández:

¿Reggae night crew cómo surge?

Zion:

Bueno, Reggae night. Bueno, ahí se lo puede preguntar a Acón; Reggae night empezó en el 88, en Limón. Antes, Acón tenía una disco móvil que se llamaba Jamming, con todo esto de la cultura y todo; él quiso hacer su crew. Y, digamos, reclutó unos diyeis allá de Limón, tenía dos diyeis de San José, cuando él venía acá; entonces, ya formó un crewcito. Igual pasó con Platinum, que vinieron unos diyeis, digamos, que de Limón, que era Cole, que era de Limón, y ya vino a San José y quiso hacer su vara,

su crew, y se asoció con Gerald, en esos tiempos. Entonces, ya armaron Platinum crew. Entonces, ya era él, Gerald, en ese tiempo y eran otros diyeis, digamos, que han entrado y salido del asunto. Y ahí otros se han mantenido.

O sea, igual eso, digamos, que a veces aquí también se tomó mucho de los crews, como el asunto, otra vez retomando la cultura de sound system de Jamaica del *clash*, de la guerra entre crews, de mirá que mi sound system es mejor que el otro porque el mío pone mejores canciones. Ah no, pero es que el mío suena mucho mejor porque tengo más parlantes, tengo más bajos. Entonces, mucho de eso fue así, digamos. También se prestó para conflictos entre diyeis; ah no, si este maje toca ahí, yo no toco ahí porque yo soy de este crew y el otro es de este crew, entonces no podemos tocar juntos, entiende. Eso pasaba mucho.

Sergio Hernández:

Y aquí, digamos, ¿cómo describiría usted esa cultura de diyei y de crews en Costa Rica?

Zion:

Bueno, antes de meterme con Acón y todo eso, ya uno escuchaba reggae y todo. Entonces, ya como que ya tenía un poquito, ya estaba un toquecito impregnado de la vara, no al fondo, pero ya cuando al estar digamos que practicándolo, o sea, practicar me refiero a estar en un crew, estar como diyei, ya uno va conociendo más, va viendo cómo se mueve el asunto. Más que todo eso, o sea, había que, usted representa un crew, digamos, entonces usted tiene que ir a representar su crew. No puede ir a poner sellos o alguna vara de otra persona que no era referente al crew, digamos, lo mismo pasaba con diyeis, que tal vez decían que eran de este crew y en realidad no eran nada, y nomás le vendían a usted allá un show, tal vez a algún roco o dueño de bar o algo, le vendían la idea de que usted era de cierto crew. Entonces, ah bueno lo voy a contratar porque es de este crew ese mae, verdad. Entonces, mucho de eso, digamos que se aprovechaba la gente para hacer eso.

Sergio Hernández:

Digamos eso que usted me mencionó anteriormente del cambio sonoro, digamos, del diyei, digamos, de la criollización del sonido, ¿cómo podría describirlo?

Digamos usted me mencionaba que la diferencia digamos entre Jamaica y aquí, digamos a nivel de diyei había una criollización.

Zion:

Ah ya, ya, ok. Bueno, le explicaba antes que era lo de la cuestión de no entender la letra. Aquí como es un país de habla hispana, digamos, que obviamente, digamos, que el reggae y todo esto entró del lado del Limón. Toda la vida se han mantenido lazos entre Jamaica y Limón; digamos de los abuelos, muchos de la gente eran jamaiquinos. Entonces, a veces hacen algunos, todavía se mantienen algunas relaciones, medio ilegales ahí usted sabe entre Jamaica y Costa Rica. Pero que siempre se han mantenido por la cuestión caribeña, verdad. Entonces, a la hora de ya ir saliendo de Limón y expandiéndose hacia el resto del país, era lógico que no se hablaba inglés, verdad. Entonces, a la gente no le llamaba tanto, cómo podemos decir, como lo que le hacía click a la gente del reggae no era la letra, era el ritmo, lo bailable digamos del asunto. Entonces, al no entender la letra porque claramente no entendía inglés, se iba solo a un nivel rítmico, de género musical. Entonces eso es lo que le gustaba a la gente.

Entonces, los diyeis tenían que meterle a la gente eso, que era como lo que hacía click la gente, que era lo musical, digamos. No era lo lirical. Había gente que entendía, pero no la mayoría. Entonces, para usted poder entender eso usted tenía que adaptarlo a la gente de acá. Y, digamos, los diyeis, con las cuestiones de las móviles y todo fueron dándole ese toque para poder meterle la parte musical a la gente, que no sea tan de show como lo hacen en Jamaica, que digamos, como entienden la letra verdad, como saben lo que están diciendo, entonces ellos hacen una selección de música que tenga, que sea consistente la letra de las canciones, digamos. Poniendo un ejemplo, hay tres temas en general en reggae: la crítica, las güilas, y la fiesta. Digamos, las mujeres, la crítica y la fiesta. Entonces usted no podía poner una canción de fiesta con otra de crítica y después otra de güilas. No podía hacer eso porque no tenía sentido, su entretenimiento no tenía sentido. Y se estaba yendo por un lado más musical, y no tanto lirical. En Jamaica es más lirical, y musical, pero la lírica influye mucho porque se entiende la letra. Entonces su show tenía que ir, digamos, como que llevarlo en orden. Entonces, usted empezó como a poner música, digamos, de crítica, entonces, usted pone su set de música de crítica, ya después brinca a otra cosa, y conforme va haciendo eso usted va explicando o animando, referente a lo que está poniendo. Aquí no tanto, aquí fue más la loquera de la

música, de venga pase, e inyectar a la gente con la música independientemente de lo que esté hablando, me entiende. Entonces, eso se criollizó. Ese es como el toque criollo de aquí, o sea, y digamos, mientras, tal vez en Jamaica, en diez minutos se ponían tres, cuatro canciones porque por la cuestión lirical, que había que escuchar la lírica, que le gustaba, aquí ponían siete, ocho, bum bum aquí terminó esto y voy con la otra. Entonces, ya es una cuestión más de, o sea, así era la forma de entrar a la gente, inyectándola con la música, no con las letras. Allá también se inyectaba con, bueno, se inyecta con la música porque es una cuestión rítmica, pero no dejan de lado la cuestión lirical. Entonces, por ahí anda el asunto.

Sergio Hernández:

Entonces, digamos, aquí en los reggae nights, digamos, la dinámica es más de baile.

Zion:

Es más de bailes, más de vibra, digamos. No es tanto de la cuestión de la letra, o sea, ya conforme los años pasaron, la gente se informó un poquito más; fue el conocimiento más profundo, por el internet y todo. Y veían los artistas, ya podían tener acceso a los artistas, mucho más fácil por un perfil o lo que sea. Entonces, ya la gente ya conoce más. Entonces, ya tal vez ya se ha ido variando al aspecto un poquito más lirical o el tema de la canción en sí, y dejaba un poco más de lado lo que es sólo la música, o sea, poner solo algo bailable porque era bailabre. Puede ser una canción de crítica o lo que sea, pero el ritmo era bailable. Entonces, digamos, que servía; entonces se ponía, ya muchas de las canciones se ponían así.

Sergio Hernández:

Y ¿cómo es esa transición de diyei a productor?

Zion:

Ok. En lo que es la cuestión, igual otra vez el sound system y toda esta vara. Hay un aspecto que se llama el dubplate. El dubplate, digamos, es un, está una canción de, digamos, de un artista que es reggae, Buju Banton, digamos, entonces está la canción que él grabó en el estudio para su álbum, que es la canción que él promueve, pero como

yo se la pongo en mi sound system, yo quiero algo exclusivo para mi sound system. Entonces, él graba la misma canción, el mismo ritmo, le cambia un poco la letra, pero siempre manteniendo la misma canción Y se la hace una versión exclusiva al sound system o al diyei, que eso se llama dubplate.

Entonces mucho de eso se empezó por ahí, digamos, más que todo porque también los sound system tenían sus cantantes. Entonces, tenían sus diyeis; entonces, cuando iban a sus bailes, el diyei le ponía su pista y el cantante empezaba a cantar sobre la pista, y cantaba las canciones, pero dedicadas al sound system. Entonces, ya después de eso lo grabaron. Y quedaron los dubplates, entiende.

Había dubplates que solo regulars, que eran dubplates, que solo dicen el nombre de la vara, pero hay otros dubplates que son de *clash.* Entonces, ya son dubplates que le cambian la letra, para una cuestión ya de War. De decir que mi sound es mejor, de que tengo mejor sonido, de que usted no puede contra mí porque yo soy tal sound, me entiende. Es algo así, lirical 100% porque otra vez la parte lirical. Y por eso también tal vez no pegó mucho el *clash* lirical aquí porque la gente no entendía la letra. Tal vez usted escuchaba una canción de allá, que usted sabía que se escuchaba un poco de malas palabras y la vara, entonces usted deducía que eso era una canción de War. Entonces, usted la ponía. Entonces, digamos, que funcionaba. Pero no era una cuestión como allá, que era ya escuchar lo que estaba diciendo el mae, y decir uy vea lo que le dijo este mae de esta vara. Entonces, ya usted, ya es como las herramientas de los MC, de raperos. Es algo parecido.

Entonces hubo un tiempo como en el 2007, 2008, que yo me puse a grabar esos para Reggae night, grabar dubplates Y empecé a grabar ahí con un microfoncito, y veía con la forma de cómo grabar la cuestión de la computadora. Y me gustó, me gustó grabar. Y entonces de ahí ya me entró el gusanito de la grabación de voz, que fue por lo que entré, digamos; ya venían artistas. Ya monté mi primer pequeño estudio en mi casa, verdad. Ya me conseguí el micrófono, lo mínimo necesario para poder empezar a hacer algo, me entiende. Entonces, ahí ayudó mucho los artistas que dieron la confianza, que me ayudaron a mí para poder yo grabarlos a ellos, y sacar cosas. Bueno, digamos, en ese momento. Y a la gente le gustó. Y a mí me gustó hacerlo, a los artistas les gustaba como yo breteaba. Entonces dije bueno aquí hay potencial para poder ir avanzando, y así se dio. Ahí poquito a poco fui, y ya empecé a cobrar, empecé ya a traer mis clientes.

Ya después eso me permitió tener ahí alguna solvencia económica para poder comprar un poco más de equipo. Igual, diay, no tengo todo lo que quiero porque igual aquí no es una industria súper grande, que lo va a hacer millonario a la primera. Cuesta, cuesta más mantenerse, pero por ahí, digamos, ahí me permitió, entonces esa vara de los dubplates me inyectó a desarrollarme más en el asunto. Y después como tenía el aspecto musical, de diyei y todo este asunto, obviamente yo sabía que teniendo un estudio yo puedo hacer música. Entonces, ya empecé a comprarme un tecladito, a buscar programas para poder hacer música, y ya se fue desarrollando más el asunto.

Sergio Hernández:

Y ¿con qué artistas trabajó en ese momento, 2008-2009, que usted menciona?

Zion:

Con Jahricio, con Shell, antes hubo un boom como en el 2008, de muchos artistas nacionales jóvenes, digamos, que salían de Cartago, salían de Alajuela, Heredia, allá de Limón. Con muchos de esos, digamos, que algunos se quedaron en el camino, otros se mantienen, otros se mantienen en el underground, otros han podido pegar una que otra canción. Pero más que todo con quien empecé fue con Jahricio, con Ras Manuel, que fueron artistas de acá, de reggae, que se han mantenido ahí en el asunto, pero ellos fueron los que me permitieron dar a conocer lo que yo hacía como productor, digamos. Fueron los que me abrieron las puertas para poder seguir, diay, atraer otras personas, otros clientes, y poder ahí ir desarrollando el estudio y la vara.

Sergio Hernández:

¿Ha trabajado con artistas mujeres?

Zion:

Sí, claro. Aquí he trabajado con Kumary Sawyers, que es de Un Rojo, con Cindy Bravo, con Steffie Davis. Mujeres que había, una que se llamaba The Lawyer, que ya no canta mucho. Y no sé, un par más por ahí. Ah, con Nakuri que canta hip hop, con Nativa que antes ellos tenían un grupo que se llamaba, no recuerdo, eran tres, pero ya no recuerdo como se llamaba, se me olvidó. Bueno, entonces, con ellas. Y sí, sí, con mujeres. Pero ellas han sido de reggae más que todo. O sea, me han llegado otro tipo de

cantantes, de otros géneros, pero no, digamos, graban y les doy el producto y ya, ahí queda, digamos. No grabo más con ellas, digamos.

Sergio Hernández:

Digamos, ¿las mujeres a nivel de discomóvil, de diyei?

Zion:

Bueno, y claramente no es algo que a las mujeres mucho les llame la atención, digamos, de lo que es el diyei porque es medio cansado, hay que andar jalando chuches, y se ocupa tener el equipo, y tal vez no mucha mujer piensa en eso. Reggae night teníamos una mujer que se llamaba Gioconda, DJ Gioconda. Si logra hablar con Acón él le va a hablar claramente de ella. Ella para mí fue una de las primeras diyeis de acá, en Costa Rica, DJ Gioconda. Ella prácticamente, con otro compa, con Dixon, que era también de Reggae night, inventaron en Roots los reggae ladies, así. Ella fue la que metió el gusanito de hacerle un reggae ladies a las doñas, me entiende, a las mujeres, con respeto. Reggae ladies night, o sea, como hacerle una noche de reggae a las mujeres para que lleguen a escuchar regger, a bailar, a tomar, lo que quieran. Pero con ese concepto de una noche de reggae, pero para las mujeres. Entonces, como que ella sí lo introdujo,

Sergio Hernández:

¿Eso lo hacían en Roots?

Zion:

En Roots, bueno en ese tiempo se llamaba Raíces, que quedaba ahí en San Pedro, ahí por el mall. Entonces, por esos tiempos sí ella, que me consta, sí le empujó mucho a eso. Ya después salieron otras. Igual salen un rato por sus varas, por el mundo, por sus cuestiones normales de cada quien y no les permite continuar el asunto, pero sí.

Sergio Hernández:

Y en esas, digamos, reggae ladies, ¿se pone música diferente?

Zion:

Ok. Le recuerdo que hay como tres o cuatro, los temas de las canciones, digamos, entonces se procuraba poner canciones solo para mujeres, que eran para bailar, tal vez canciones que traían, en la canción cantaba una mujer, o sea, era una cuestión más bailable, más para bailar con una mujer. Entonces se procuraba no poner mucho war, no mucho, sino algo más light para las mujeres, para atraerlas, para que ellas gustaran llegar a bailar.

Sergio Hernández:

También quería preguntarle sobre el riddim, ¿cómo surge aquí en Costa Rica?

Zion:

Los ritmos, un ritmo con varios artistas. Ok. otra vez en Jamaica pasaba que, digamos, como llegaban las discomóviles, soltaban una pista y como el sound system tenía varios artistas o varios cantantes que andaban con todo el show, digamos, entonces, muchos artistas se dieron a conocer por los sound systems donde cantaban y hacían un ritmo. Entonces, digamos, en Jamaica vieron mucho el provecho de tener un instrumental y poder grabar varios artistas en ese instrumental porque, digamos usted podía hacer un álbum de diez canciones, pero era la misma pista, nada más que eran diferentes artistas. Entonces era más factible hacer una pista con diez artistas diferentes, diez canciones diferentes, que un álbum con diez pistas diferentes, con diez artistas diferentes. O sea, lleva más trabajo, digamos. Le dieron mucho el jugo de eso.

Entonces, ya en los ochentas, a principios de los noventa, ya empezaron a salir muchos ritmos, digamos, de que se montaba, salía el Bambam riddim, entonces se montó Tenor Saw, se montó allá Chakademus, se montó a Bounty General. Entonces ya, usted en el baile ponía Bambam riddim, entonces ya, no sólo era una pista, una canción, sino era como una canción varias veces, me entiende. O sea, el mismo ritmo. Entonces, se podía mantener un ritmito ahí, un segmento de solo ese ritmo. Claramente no iba a poner toda la noche porque primero, no hay tanta música, y segundo, la gente se aburre. Entonces, pero podía poner su setcito de unos cinco minutos de este ritmo, cinco minutos del otro ritmo, y así variarlo, me entiende.

Igual pasó aquí en Costa Rica, o sea, eso sí es cien por ciento copiado de allá, de que había una pista y se montaban varios. Mucho de quien empezó esto aquí fue Chino

Artavia con Radicales, que tal vez fueron las primeras compilaciones, como ritmo de Radicales. Entonces se montaban varios artistas ahí, un cierto ritmo para Radicales 1, Radicales 2, 3, digamos, cada tiro de Radicales traía dos ritmos, yo creo, uno roots y uno dancehall. Bueno, uno reggae y uno dancehall, que es lo correcto. Y entonces, se montaban. En ese Radicales 1 salieron estos dos ritmos, y ya después salió Radicales 2, salían otros dos ritmos. Pero con un montón de artistas nacionales: Tapón, Toledo, Bantan, que quedaron en esos tiempos; Jahricio, Shell, muchos de los que empezaron y se mantienen ahorita salieron tal vez de Radicales, pero viejos. Eso sí fue cien por ciento copiado, y claramente un aspecto económico y comercial, para decir mirá, Radicales tiene un álbum, como álbum nacional, con artistas nacionales.

Sergio Hernández:

Hacer un show y meter varios artistas en una misma noche.

Zion:

Exacto. Y Chino, como productor, le sacó tal vez mucho jugo a eso, por lo que llevaba a su show. De ahí salió Tapón, de ahí salieron varios más, desde ahí ya era más fácil vender un producto, teniéndolo ya medio montado con sus artistas, con su música original. Le sacó provecho ya a un nivel comercial.

Sergio Hernández:

Pero, digamos, usted ahorita lo que hace como productor son riddims.

Zion:

Hago riddims, hago singles. De riddims yo hago bastante, de hecho varios, 30 riddims, digamos sacados. Por la misma facilidad de tener una pista y poder montar los artistas, y presentar el ritmo como un álbum. Entonces, tal vez yo hago una pista, y me gusta mucho, y digo, mae, voy a montar a este artista que tal vez me adapto para esto, y yo voy a montar a este también y a este. Entonces, ya digo, ya ok, tengo en este ritmo, tengo tres artistas buenos y tres artistas que tal vez no sean muy conocidos, entonces, a esos tres artistas no conocidos les sirve estar en ese riddim porque vienen los conocidos. Entonces, la gente los va a escuchar porque quiere escuchar a los otros porque es parte de la vara. Entonces por ahí eso ayuda mucho a los artistas jóvenes y los artistas

que no son muy escuchados a poder ponerse en algo porque por culpa de los que si son escuchados van a poder escuchar la vara, y la gente le da curiosidad ver como suena eso en ese riddim, digamos.

Sergio Hernández:

Bueno, quería preguntarle entonces, digamos, ¿cómo, con derechos de autor y eso, cómo se maneja usted los ritmos?

Zion:

Ok, aquí hay una institución que se llama ACAM, mae, que en teoría se encarga de ver lo que son los derechos de autorías, que no es lo mismo de intérpretes, verdad. Yo puedo ser el dueño de la pista, o sea, yo, se me ocurrieron las notas de esa pista, bueno, el orden, porque las notas, ahí están siempre, o sea, la combinación de las notas, a mí se me ocurrió, pero yo le dije a otra persona que me las interpretara porque era mucho mejor que yo tocando ese instrumento, lo que sea, pero la idea principal es mía. Entonces, como yo la inventé, es mía, igual es la letra, si usted hizo la letra, usted no tiene voz pero ni para cantar los pollitos, digamos, pero tiene buenas letras, si usted le da esa letra a un artista para que se la cante, es su letra, entonces, si la canción es de Tapón, digamos, pero a Tapón le hicieron la letra, Tapón la canta, pero los derechos de esa canción le tocan al que hizo la letra o la música. Entonces, eso es lo que ellos registran para poder ver quién fue el que inventó esa música o inventó esa letra, y hay otras instituciones que se encargan de velar por el derecho del intérprete, porque también el intérprete, como interpretó algo y si está interpretando algo de otra persona, digamos que tiene un cierto derecho sobre algo, como intérprete, no como autor en sí del producto que se sacó o de la canción que se hizo.

Sergio Hernández:

Entonces, digamos, cuando usted le vende un ritmo a algún artista, ¿cómo queda registrado eso?

Zion:

Ok, generalmente, a nivel musical, es un 100%, digamos, si tiene una canción, digamos, que eso representa un 100%, pero como la canción tiene letra y tiene música,

se divide en 50 y 50; 50 la letra, 50 la música. Si dos tuvieron que ver en la letra, 25 y 25; si dos o tres tuvieron que ver en la pista, 25 y 25, o divide 50 entre 3, ese es el porcentaje que le toca a cada quien de su 50%, que representa el 100, del 50 y 50. Cuando yo le vendo una pista a alguien, yo le digo y le pregunto que si quiere los derechos totales yo le vendo mi autoría a esa persona. O sea, yo le digo, el 100% de la canción es suya, independientemente de que yo lo haya hecho, yo se lo vendo. Entonces, digamos, ya él, digamos, sobre las ganancias sobre esa autoría, a él le tocan el 100% porque me la compró a mí, entonces yo no tengo derecho a estrilarle por eso, yo no tengo derecho a decirle que no.

En cambio, si son una producción mía, entonces yo siempre trato de mantener el 50% para mí y, diay, el 50% de la letra para otro o la persona, digamos, o el artista; entonces generalmente es así. Entonces, digamos, sale un ritmo, eso me ayuda también a mí porque yo tengo el 50% de, digamos, de cinco canciones del ritmo, entiende. Como si fuera el autor, entonces yo tengo el 50% de esas canciones. Entonces yo tengo el 50% de las canciones y me sirve más porque, digamos, que gano más. El artista siempre va a ganar sus 50 por esa canción, pero yo gano 50 por cada canción de ese ritmo, entonces, es una vara es una vara así ,es una vara así, ya, entonces eso se maneja de esa forma, yo le puedo vender mi autoría, yo le puedo vender mi letra, ya usted como yo se la vendí, yo no tengo derecho a brincarle, este por ahí se maneja el asunto.

Sergio Hernández:

Lo último que quería preguntarle era cómo se ensambla un riddim, musicalmente.

Zion:

Ok, bueno, primero si yo la estoy haciendo, primero tengo que ver cómo, o sea, por donde me quiero ir, digamos, si quiero hacer un ritmo bailable, un ritmo más melódico, que sea un ritmo de solo roots, primero hay descubrir la esencia de lo que usted quiere hacer para poder ver por donde lo agarra; también influye el artista porque hay artistas que no cantan solo un tipo de género, entonces tiene que entrarle como por ahí a ese género para poder, diay, complacer al artista y que el artista se sienta cómodo en lo que está haciendo, también influye mucho la letra, no es lo mismo cantar una canción de

crítica, que cantar una canción bailable; entonces la parte musical tiene que tener sentido con la letra de la canción.

Mucho de eso depende de lo que se quiera hacer, pero, digamos, al ensamblarlo, yo en mi visión personal, yo prefiero hacer la cuestión melódica primero y después ponerle un ritmo a eso porque yo puedo a esa melodía, yo la puedo mostrar en un montón de ritmos, digamos puedo hacer una melodía, la puedo cambiar a una cumbia puedo ponerle un rock o puedo ponerle un reggae, pero sigue siendo la misma melodía; en cambio si yo hago un beat ya me caso con ese beat, ya, digamos. Ya sé que no puedo cambiarle el beat a ese género porque ya ahí va a sonar a otro género, entonces, ya es diferente. Pero la melodía calza en lo que sea; o sea, yo puedo cantar una canción de Guns N' Roses, la melodía en cumbia, aunque no fue diseñada en cumbia, pero la melodía usted sabe que es una canción de Guns N' Roses, aunque esté en otro ritmo, por la melodía, entonces es algo así.

Sergio Hernández:

Es algo como hacen el swing criollo, también

Zion:

Exacto, exacto, que por allá sale Siguiendo la luna, eso es una canción de Cadillacs, digamos, y es como un rootsito ahí, una vara así matizada, pero allá Los Ángeles Azules o allá no sé quién, Cañaveral, se le ocurrió meterle cumbia y sacar un cover en cumbia, entonces, la parte melódica se mantuvo, pero se cambió el beat; entonces para mí es más, se puede experimentar más manteniendo la parte melódica y poniéndole el beat después. Tal vez me refiero al género o lo que sea lo que sirva para poner.

Sergio Hernández:

Y, digamos, internacionalmente yo sé que usted también ha trabajado con artistas jamaiquinos.

Zion:

Con artistas jamaiquinos, he trabajado con brasileños, españoles, mexicanos, todos con reggae, verdad. De Inglaterra, europeos, buenos, malos, conocidos, muy

conocidos, digamos, he tenido, he grabado, digamos, grabado me refiero a dubplates, saludos; artistas muy muy pesados: Capleton, Barrington Levy, Don Carlos, bueno artistas de esa clase, pero ya producido, digamos, ya he trabajado con Sizzla, Fantan Mojah, ya he trabajado con artistas de dancehall, DiMarco, Tommy Lee que son artistas digamos de dancehall actual, digamos. De Inglaterra, Guppy Ranks; de Suecia, Million Styles, que digamos Costa Rica tiene una particularidad, que, digamos, como le explicaba ayer, que es una medio meca, verdad, en la zona, de reggae, verdad; entonces muchas bandas, muchos artistas vienen aquí a Costa Rica hacer eventos o a cantar o lo que sea, entonces por la facilidad; también por mis contactos, digamos, que tengo gente que hace eventos, que diyeis, que estos, digamos, que me dejan o me permite, tengo la facilidad para contactarlos, explicarles un poco lo que yo hago, traerlos al estudio, enseñarles algo de lo que yo hago, si les gusta bum, le damos, me entiende, igual a artistas que han venido tal vez no, no les interesa mucho, entonces chau, ok, todo bien, yo no me ofendo ni nada.

Pero sí he tenido la posibilidad de conocer a bastantes artistas de peso acá en Costa Rica, por estar en la vara del reggae y por la cuestión musical, que también a mí me sirve como productor tener artistas pesados porque, digamos, que impulsan mi música, digamos. No es lo mismo poner a Michael Jackson en un ritmo, que poner ahí a Jecsinior, me entiende. En un nivel internacional, me refiero. Por supuesto se va a ver más lo que hace Michael Jackson que Jecsinior, sin menospreciar a Jecsinior, me entiende. Pero es una cuestión normal; es como comprarse una Nike o comprarse unas tenis cualquiera. Me gusta Nike por la marca o por el estilo o porque solo es Nike, entonces es algo que ya la gente le pone más atención porque es cierto artista y obviamente tiene muchos más seguidores, más gente atrás, entonces a mí me sirve porque me pone en algo en el mundo internacional.

Sergio Hernández:

Quería preguntarle también ¿por qué el nombre de Dj Zion?

Zion:

Ok, bueno, Zion significa…La realidad, la cuestión es que yo soy de una religión que se llama judío mesiánico, digamos, que son judíos; los judíos normales, bueno hay muchos judíos de muchas varas, de muchos estilos, pero digamos los judíos

normales no creen en Jesús, los judíos mesiánicos si creen en Jesús, pero siguen en el judaísmo, una cosa así rápidamente. Entonces, yo estaba en la iglesia y todo, siempre me gustaba el nombre Zion, en judaísmo hay algo que se llama la talit, que es un manto que uno se pone para orar, ese talit cuando yo lo usé en mi bar mitzvah, siempre traen una, esa es la talit en sí y aquí en la cabecera trae un enunciado, que usted puede escogerlo, y ese que yo había escogido dice como: el monte más alto bajará la sabiduría del Señor o algo así, el monte más alto, el monte de Zion, en la biblia o en el asunto; entonces, por ahí me fui, digamos, como desde el monte más alto bajará el conocimiento o la sabiduría del Señor hacia uno, digamos, por ahí lo agarré.

Entonces, primero fue Dj Zion, completamente; después un compa Cultural Roots me dice: mae, ahora usted está en la producción ¿por qué no se pone Zion Productions? O sea, muy quemado, ponerle productions a alguien o a algo, me entiende, lo que sea, pero en ese momento lo agarré y me quedé con eso y a partir de ese momento me quedé como Zion, en el ámbito me conocen como Zion, igual no ha sido un nombre como quemado ni muy utilizado, entonces, me llamó la atención y el trasfondo que tiene el nombre para mí tiene un significado importante, entonces, por ahí anda la vara.

Sergio Hernández:

Y, bueno, finalmente, tal vez, rápidamente, usted me decía esa diferencia conceptual en cuanto a música, lo que es reggae, roots y dancehall, digamos, que no es lo mismo dancehall y reggae, pero que se engloba.

Zion:

Bueno, obviamente, digamos, pensemos en reggae como en el centro, verdad. Entonces antes del reggae había muchos géneros, rocksteady, ska, mento, que fueron los que dieron forma al reggae, digamos, que todo eso viene, digamos, del rhythm and blues gringo, digamos. O sea, agarraron la música gringa y la transformaron un poco y empezaron a salir esos estilos, ska, mento, rocksteady. Y después ya se transformó en un reggae como género, verdad. Entonces, el reggae se conoce, es como la parte, o sea, el reggae como de Bob Marley, digamos, para verlo de esa forma, digamos, que es un roots, digamos, lo conocen en Costa Rica como roots, reggae roots. O sea, está bien dicho, reggae roots, pero lo conocemos aquí como roots, no tanto como reggae, sino como roots.

El reggae lo conocen más aquí como el dancehall, pero el dancehall es un subgénero del reggae, ya.

Entonces, o fue igual, como tenemos el reggae en el centro, pasaron los años más para adelante, entonces se fue transformando el reggae. Vinieron las letras de crítica, vinieron la parte bailable del asunto, entonces, se tenía que transformar ese roots a algo más comercial, para poder, diay, encajar en las fiestas, ya a un nivel comercial, digamos, ya a un nivel de negocio y que funcionase, y que funcionase. Entonces, aquí se quedó, o sea, está el reggae, que es como el reggae roots, digamos, el reggae, y el dancehall. Entonces, reggae y dancehall es diferente, pero el dancehall viene del reggae, o sea, entonces, lo mejor dicho es decir reggae para lo que es el roots, digamos, que es un reggae, y el dancehall para lo que es ya la parte movida del asunto, que es el dancehall, o sea, que es ya el dancehall viejo, el dancehall nuevo, lo que sea, pero dancehall, me entiende.

No es reggae, reggae es el roots, como lo conocen, pero reggae en general es ese género, dancehall ya es otro género, pero viene del reggae, me entiende. Y, obviamente, viene de todo lo que trajo el reggae por detrás, entonces, digamos que es como la trayectoria del asunto, pero lo más correcto es decir reggae y dancehall. No decir reggae para el dancehall, o sea, como hacer creer que el reggae es dancehall. No, el reggae es reggae, y dancehall es dancehall, me entiende. Entonces, por ahí va la vara porque, digamos, aquí se confunde mucho el reggae con el dancehall, porque reggae, creen que es el dancehall, pero el reggae es el roots, entiende.

Eso es una cuestión de aquí. Digamos, llega un artista de Jamaica y es un artista de reggae, pero es un artista de dancehall, llega no sé, un Konshens, un mae así, no sé, un Elephant Man, un Beenie Man, o sea, que son artistas de dancehall, a veces cantan reggae, pero son artistas de dancehall, entiende. Entonces llegan y le dicen, mae, es un artista de reggae, Beenie Man, entonces, tal vez Beenie Man se quede así, como viendo, mae, pero es que yo canto reggae, pero no soy un artista de reggae, soy un artista de dancehall, por ahí va la vara, y eso es súper importante, porque no es que confunde a la gente, pero, diay, está mal dicho, no es la forma correcta de hacerlo.

Sergio Hernández:

Sí, sí, era tener esa conceptualización. Bueno, muchísimas gracias.

Zion:

Ok, para servirle.

Manuel Obregón, 17 de diciembre del 2018

Sergio Hernández:

Bueno, lo que le quería preguntar inicialmente, ¿usted se forma en la Universidad de Costa Rica musicalmente y luego parte a Europa para estudiar jazz?

Manuel Obregón:

Bueno, digamos que la historia es más bien, yo empiezo con la música por mi abuela paterna, que fue la que me empezó a dar clases de piano cuando éramos niños; era como una tradición en la familia aprender piano en esa época, ella era profesora de piano. Entonces, desde muy pequeño, digamos que empecé a estudiar piano clásico y las cosas que ella nos enseñaba, pero al mismo tiempo yo vivía en Santa Ana y ahí empecé, digamos, también a interesarme mucho de la música popular. Había un par de bailes cerca: el Valle del Sol y la Guaria, en donde casi todas las noches tenía música de baile, verdad. Cumbia, salsa, merengue, y también llegaban bastantes artistas internacionales ahí, cantantes, sobre todo, de baladas ahí en el Valle del Sol.

Entonces digamos que es música que yo tengo así como una referencia y que también de alguna manera aprendí a tocarla de oído, verdad. Lo que escuchaba en la radio, lo que escuchaba en las noches cuando me dormía oyendo eso. Y eso a la par de la música clásica después.

En la escuela mismo, participé como en algunos grupos escolares y bandas. Ya cuando entré al colegio, pues ya tocaba más o menos, y ahí ingresé al conservatorio de la Universidad de Costa Rica cuando estaba en Quilargo, verdad. Pero a una edad muy temprana, yo tenía como 12 años. Entonces no era propiamente la carrera universitaria, sino que ahí daban clases de un nivel básico también.

Después toda esa época del colegio toqué mucho con grupos de rock y grupos de música popular también, estudiantinas y todo, en el Colegio de la Salle, que fue donde yo estudié. Y después sí, ya pude entrar en el año 79, entré a la UCR a estudiar música, en el conservatorio. Y lo que yo quería estudiar era composición y piano. Bueno, fue un poco lo que hice ahí, ciencia musical y algunas asignaturas. Pero solamente estuve como un año y medio ahí, en el conservatorio, porque después me surgió la oportunidad de irme a España. También allá matriculé en el conservatorio, se llamaba Real

Conservatorio Superior de Música de Madrid. Pero luego ya me entusiasmé mucho más por las clases que podía recibir de un profesor llamado Jean-Luc Ballet, que daba clases de piano y jazz. Y bueno, gracias a él, digamos que empecé a interesarme más por otros géneros como el jazz y el flamenco, sobre todo, en España, que era música que sentía bastante más libre, verdad. Siempre me gustó mucho la improvisación y todo eso.

Y también creo yo, por haber desarrollado más el oído, se me fue dificultando la lectura de la música. Me costaba mucho leer música. De hecho, todavía me sigue costando. Entonces, siempre me gusta más guiarme por el oído y tratar de tocar sin partituras que utilizarlas.

Bueno, y ya ahí me quedé como 10 años en España. Y durante ese período empecé a componer mi propia música para piano, verdad. Y fue lo que más me guio a la hora después de poder grabar discos y todo, interpretando mi propia música. Que realmente es lo que he hecho los últimos 30 años, digamos. Grabar y tocar la música mía y también de los grupos en los que he estado, verdad. He tenido la suerte de tocar con varias bandas. Allá, en España, también toqué a nivel profesional con algunas orquestas de baile, como la banda sureña de Córdoba y algunos grupos de jazz también.

Seguí estudiando jazz y cuando regresé empecé a tocar con Fidel Gamboa, Jaime y, en esa época era Carlos Meléndez, el baterista. Hicimos un grupo que se llamó el Cuarteto Esporádico de Jazz. Que es como un antecedente a Malpaís. Y con ese grupo pues tocamos mucho tiempo.

Al mismo tiempo empecé a tocar con Café con Leche, que era un grupo de rock. Yo ya conocía a Capmany muchos años antes. Y fueron como dos géneros que me marcaron mucho en esa época. Capmany me permitió conocer Centroamérica porque en esa época él era muy conocido en Centroamérica. Entonces, viajamos bastante. Y poder tocar en públicos más grandes.

Y al mismo tiempo con Fidel pues empezamos a trabajar mucha música original para ese formato de jazz, cuarteto. Y también fue mucha música que después quedó plasmada en otros discos.

Sergio Hernández:

Sí, me interesa saber cómo fue ese… ¿Cómo era ese mundo del rock, en ese momento? Estamos hablando de finales de los ochenta, inicios de los noventa.

Manuel Obregón:

Sí, pero sin embargo digamos que yo empecé con las bandas del rock mucho antes, como te decía, en el colegio. Porque ya ahí tocaba a Capmany, digamos, con Ciclos D. Yo fui el fundador junto con Roberto Ruiz de una banda que se llamaba Ferroque, digamos. Pero eso estamos hablando del año setenta y tres, mucho antes.

Sergio Hernández:

Igni Ferroque.

Manuel Obregón:

Igni Ferroque, sí. Y ahí empezamos a tocar también. Estábamos muy jóvenes. Yo tenía trece años, pero ahí nos escapábamos a tocar en algunos bares que ya empezaban a haber en Costa Rica, como Genesis y algunos lugares donde nos permitían tocar.

Y bueno, también en festivales colegiales y todo. Pero digamos que ya ahí había un movimiento interesante de bandas del rock, jóvenes. Y íbamos mucho a escuchar a otras bandas como La Silla Eléctrica y otros que eran más mayores, sí. Pero digamos que toda la generación mía, también porque yo nací en el sesenta y uno, pero todo lo que, digamos, a mí me nutrió más y lo que más escuchaba con los amigos era el rock, verdad. Todas las diferentes bandas de música progresiva, nos gustaba mucho Emerson, Lake and Palmer, todos escuchábamos Genesis, Yes, Pink Floyd, por supuesto, y otros grupos menos conocidos como Gentle Giant, Rush. Fueron como influencias fuertes. Yo recuerdo especialmente una banda que a mí me marcó mucho, que fue la primera vez que pude escuchar a Carlos Santana. Santana era la banda de él, verdad. Porque ya fueron los primeros que empezaron a mezclar los ritmos de toda esta cuenca del Mississippi, verdad. Del rock y del blues con la música latina. Con los ritmos más sincopados y eso. También ya después con otros grupos se fue manifestando como un género que, dentro del cual yo me sentía cómodo tocando, verdad. Sin embargo, era una época esa, todavía, verdad, como muy juvenil.

Pero digamos, sí puedo decir que la época más profesional y también que ya se habían grabado los primeros discos de rock y eran conocidos. La gente iba a los conciertos de una manera masiva. Fue con Café con Leche. Fueron esos años.

Sergio Hernández:

¿Y de dónde se conseguían los discos de la música de rock en ese momento?

Manuel Obregón:

Bueno, ya se conseguían en las disqueras porque fue en ese tiempo, bueno, no se llamaba Sony, era Indica la que hizo ese primer disco, que se llamaba Papá y Mamá. Y bueno, varios de los temas que fueron pegando, verdad. Los Pollitos, que fue un tema que todo el mundo cantaba, La Modelo, El Barco y todas esas cosas.

Entonces fueron varios años que estuve desde, fue realmente como la década de los noventa que estuve más activo ahí. Pero al mismo tiempo iba desarrollando, digamos, la carrera más como solista porque esos años fue que grabé también la mayoría de mis discos de piano solo. Simbiosis y todas esas cosas.

Sergio Hernández:

Y cuando usted regresa de España, ¿cómo puede usted describir la música popular de entonces, aquí en Costa Rica?

Manuel Obregón:

Bueno, en esa época, digamos, había muchos grupos, verdad, nacionales, que básicamente tocaban música de baile, verdad, también muy buenos porque estaban en pleno auge. Acordar que todos los grupos, verdad, de chiqui chiqui y todo eso, que también es un género muy interesante, chiqui chiqui. De hecho, el único género propio de Costa Rica.

La Banda, estaban, diay, todas las orquestas que estuvieron en esa época muy pegadas, verdad. Y que realmente ellos vendían muchos discos. Gaviota y todos ellos eran, tenían su parte fuerte. Y tal vez la música original nacional se conocía poco porque estas orquestas la mayoría tocaba covers, verdad, y música bailable caribeña. Había algunos que tenían sus propias composiciones, pero la música original era muy rara. Y por eso el rock empezó en esa época a ser más popular. Pero también otros géneros, verdad, de la música de autor, como los cantautores, como Adrián Goizueta y otra gente que en esa época ya eran bastante conocidos también.

Sergio Hernández:

Y a nivel de jazz, ¿cómo podría...?

Manuel Obregón:

Bueno, el jazz siempre ha sido una música, verdad, muy minoritaria, para muy poca gente aquí y en todo el mundo. El promedio que se considera de personas que les gusta el jazz no llega ni al 4%. Es decir, se traduce en todo, verdad: en venta de discos, en asistencia a conciertos. De hecho, vos ves que los clubes de jazz en todo el mundo son muy pequeñitos. Caben 50 personas al máximo porque no hay más. Y así la verdad es que se ha mantenido.

En Costa Rica ha habido un movimiento de jazz interesante. Incluso muy antiguo. Hay datos que tal vez mucha gente no conoce, pero, digamos, uno de los creadores del swing, que es el género más popular tal vez de jazz, en Nueva Orleans, es Luis Russell. Que él es de Boca del Toro. Y se va a la ciudad de Nueva Orleans y ahí genera una banda que se llama Los Top Five. Dentro de los cuales está incluso Louis Armstrong y otros músicos que después fueron muy famosos. Entonces, se interpretaba mucho jazz aquí a principios del siglo pasado. Pero sobre todo en la zona del Caribe. Pero también eran unos géneros que después se empezaron a incorporar ya. Muchos discos y también se bailaban el swing y otros géneros en la meseta central. Y a través de las películas se dio a conocer mucho este género, verdad.

Sergio Hernández:

Sí, incluso, bueno, está entendido que vino Duke Ellington a Costa Rica

Manuel Obregón:

Sí, eso me han dicho. No, yo no estaba aquí en esa época. Pero, sí, no, venían artistas importantes, incluso en el Teatro Nacional. Stan Getz vino y Chick Corea después y gente así. Y hay un público, pero la mayoría éramos músicos o gente muy fiebre del jazz. No era muy masivo.

Sergio Hernández:

Quería preguntarle porque también se dice que, digamos, ya para los noventa; bueno, eso se puede corroborar, que muchos de los músicos de música popular venían formándose ya sea, bueno, el Conservatorio de la Universidad de Costa Rica o ya sea a través de la Sinfónica, de la juvenil de la Sinfónica y ellos se incorporan a la música popular. No sé si...

Manuel Obregón:

Así es. Costa Rica, digamos, es uno de los países pioneros en la formación de orquestas juveniles, verdad. Desde el 71, cuando ya empieza todo este tema de que para qué tractores sin violines y ya ahí se empieza a ver un semillero, digamos, del cual hay muchos artistas que vienen de ahí. Entre ellos, Iván Rodríguez, que es ahora el cantante de Malpaís. Él fue violinista de la primera orquesta Sinfónica Juvenil y luego la Sinfónica Nacional. Igual que Ricardo Ramírez de Editus. O sea, hay una serie de músicos que después integraron orquestas populares que vienen de esa tradición, verdad. De educación musical de las universidades.

Yo tuve la oportunidad de estar un tiempo en la Universidad Nacional, pero también fui, bueno, de la UCR y la Nacional. En la Nacional era más abierto a otros géneros. Fidel Gamboa tenía un taller de jazz muy bueno. Ahí también estuve con él. Y se daban clases, digamos, donde la visión, tal vez, de la música era mucho más amplia, más cercana a lo nuestro. Y no tanto, digamos; la Universidad de Costa Rica siempre estuvo más enfocada a lo clásico.

Sergio Hernández:

Pero, digamos, ¿ese fenómeno incluye géneros como el rock?

Manuel Obregón:

Sí, claro. Por ejemplo, yo en la UCR estuve con Capmany y con otro montón de gente que después también se dedicaron al rock. Se dedicaron, estaba Mario Ulloa, estaba Eddie Mora, Ernesto Raabe. O sea, que de ahí salieron guitarristas clásicos, directores de orquesta. Salieron cantautores y también muchos músicos de rock. Entonces, era una oportunidad que teníamos, pues, para estudiar la música, y compartir, sobre todo, experiencias y luego ya escoger cada uno lo que más les gustaba.

Sergio Hernández:

Y a nivel profesional, ¿en Costa Rica sí se podía trabajar seguido? ¿Había público que pudiera llenar los bares o los escenarios?

Manuel Obregón:

No, realmente lo de la música siempre ha sido algo muy incierto, verdad. Y difícil de predecir. Y, por supuesto, no hay nada seguro ni nada estable. Hemos tenido

mejores épocas que otras, verdad. Al principio siempre es muy difícil abrirse campo, verdad. Sin embargo, yo, digamos, he tenido bastante suerte, creo yo, de poder haber estado con músicos importantes, verdad, y de poder haber desarrollado una carrera musical. No digo que siempre de una manera sencilla, pero sí ese elemento, verdad, de la suerte creo que me acompañó mucho. Y también la posibilidad de aprender directamente de gente como Fidel Gamboa y Jaime también, el hermano, Jaime Gamboa. Hice un grupo una vez con un violinista muy bueno que es Krzysztof Tadell, un polaco que vivió aquí mucho tiempo. Se llamó Afrocosmos ese grupo con el cual también se dio una apertura en lo que era la forma de tocar con mayor libertad. Y, por supuesto, Capmany y Ferroque. O sea, siempre hubo, verdad. Esa posibilidad de aprender y compartir con ellos.

Sergio Hernández:

Y cuando cierra Indica y se finaliza ese ciclo de grabaciones y circulación de música chiqui chiqui, digamos. ¿Cómo se reconfigura la música popular después?

Manuel Obregón:

Bueno, la verdad es que, digamos, la historia de las disqueras ya la conocemos, verdad. Porque realmente fueron desplazadas por el internet, verdad. Cuando empieza a haber mayor circulación de música en Internet. Tanto videos como audios y empieza de alguna manera a democratizarse la música. Viene ese proceso en que las cuales ya las disqueras no tienen tanta incidencia, ya que los artistas pueden hacer llegar su música directamente.

Entonces, nosotros, digamos, nos salimos ya después de Sony Music, yo tenía contrato con Sony Music a nivel personal. Y también Malpaís tenía; empezamos con Sony Music. Sin embargo, los discos no se movían, la distribución no era muy buena. Entonces, ahí fue donde yo decidí montar una nueva disquera que se llamó Papaya Music. La verdad es que fueron los mejores años para nosotros. Esos años en donde todavía los discos se vendían, sobre todo en formato de cedé. Ya no se hacían tantos acetatos. Los primeros que grabamos con Café con Leche eran acetatos. Pero ya con Malpaís empezamos a hacer sobre todo los cedés. Y sí creo que se generó una pequeña empresa, verdad. Y una industria, pues la gente los compraba de una manera significativa. No como en otros países, verdad, masiva. Pero sí algo que nos permitía vivir, digamos, en esa época de la venta de discos. Y también de los conciertos.

Después, más bien fue al revés. Los discos se han ido convirtiendo casi como en una carta de presentación. Y donde está más el negocio es en la venta de espectáculos.

Sergio Hernández:

¿Y a nivel de contratos? ¿Tanto con Indica que con Sony Music? No sé si puede hablar un poquito. Si les dejaban espacio creativo al músico.

Manuel Obregón:

Mira, sí dejaban espacio creativo. Lo que pasa es que ellos tenían sus artistas estrella, verdad, que eran los que vendían discos masivamente. Entonces, a veces, una costumbre que tenían las disqueras en todo el mundo era firmar con muchos artistas, pero no exactamente para promocionarlos o vender sus discos, sino para que no estuvieran en la competencia, verdad. Que no fuera un problema. Y creo que fue un poco lo que pasó también en Costa Rica con muchos artistas. Ya después, las mismas disqueras creo que fueron cambiando su estrategia.

Y ahora pues todavía existen, están más volcadas, verdad, dentro del mundo digital, también, y las plataformas de streaming: Spotify y iTunes, todo eso sigue. Y Sony y Universal de alguna manera siguen ahí metidos. Pues la música sigue siendo un gran negocio, verdad. Pero al menos ahora la distribución es mayor. Por ejemplo, el contrato que tenía Capmany con Sony al principio no llegaba ni al 1%, lo que recibía el artista. Y así era, pasaba mucho. Normalmente las disqueras se dejaban la mayoría de las ventas, el 90%. Por supuesto que ayudaba mucho a la promoción, verdad. Ellos hacían una inversión grande en promoción. Y eso también benefició a muchos artistas.

Sergio Hernández:

Sí, tengo entendido que, con el chiquichiqui, no sé si con el rock también, digamos, la empresa los grababa gratis. Ellos se dejaban todo el dinero de las ventas. Pero lo que ellos ganaban era reconocimiento. Con reconocimiento tenían contratos para poder tocar.

Manuel Obregón:

Sí, es cierto. Todavía el trato con muchas de las orquestas de baile era todavía peor, verdad. Más difícil. Y también las jornadas de las orquestas de baile que a mí me tocó tocar en orquestas de baile, son muy sanguinarios porque uno tiene que tocar a

veces hasta 8 horas al día. Y paga muy poco, verdad. Pero sí es una escuela también y se aprende mucho. También hay que valorar esa parte.

Sergio Hernández:

Y a nivel de rock también me parece que, bueno, Capmany pudo haber sido la excepción de que sí se logra insertar en ese circuito industrial de la música. Pero mucho del rock también pasaba por una gestión de los mismos jóvenes.

Manuel Obregón:

Sí, la verdad es que ha habido pocos, pocos casos de grupos de rock que hayan tenido un impacto importante a nivel internacional, verdad. En esa época era Café con Leche y Alux Nahual en Guatemala. Con ellos hicimos varias giras y nos ayudaban mucho. Lenín Fernández nos ayudó. Pero sí, eran muy escasos, verdad, los grupos. Ya ahora yo siento que hay más grupos centroamericanos que tienen una cierta trayectoria. Y por supuesto ahora, verdad. Sobre todo, cantantes ya de música popular. Que sí, a nivel centroamericano creo yo que han alcanzado, verdad, al menos ese nivel de reconocimiento, como es el caso de Rubén Blades en Panamá. En Costa Rica realmente no siento yo todavía que hayamos tenido un artista que tenga todavía ese impacto internacional como lo tiene Rubén. O Rubén Blades o Arjona en Guatemala o Shakira en Colombia, verdad. Me refiero a que tenemos una gran calidad artística, pero todavía no ha habido un artista que salga a proponer algo en el escenario internacional, que sea realmente atractivo, verdad, para la gente y para la industria.

Sergio Hernández:

¿Pero eso se vería al propio sistema comercial de la música o que el músico no da la talla o no se esfuerza por lograr ese reconocimiento?

Manuel Obregón

Bueno, no, creo que se dan muchos factores, verdad. Yo creo que, por ejemplo, si uno se pone a ver el caso de Puerto Rico que es un país, prácticamente, similar a Costa Rica. Una isla que ha dado esa cantidad de artistas, verdad, populares, tan grande, verdad. De Chayanne a Ricky Martin, claro son. Pero, y Colombia también, verdad. Colombia es un país que está cerca. México sí, ya estamos hablando de un país muy grande, verdad. El cual nos influye mucho. Pero, la verdad es que lo que es El Salvador, verdad, Honduras, bueno, Nicaragua con los Mejía han trascendido bastante, Mejía

Godoy, y Enrique, Luis Enrique también. Y hay algunos casos, verdad, de artistas que uno puede decir que son reconocidos a nivel internacional. Pero sí, yo pienso que en Costa Rica todavía creo que es algo que es muy posible que suceda, verdad. Porque tenemos mucho talento y esa gran formación. Pero todavía no se ha dado.

Sergio Hernández:

¿Eso sería por la parte de interés de productores extranjeros?

Manuel Obregón:

No sólo eso. O sea, a veces es la falta de una buena propuesta, verdad, porque a veces, creo yo que nos quedamos mucho en hacer las cosas muy bien, digamos, en imitar. Pero hay buenas, pocas propuestas, digamos, creativas. Y luego hay fenómenos de los cuales no hay ninguna fórmula ni hay ninguna lógica para llegar a eso. O sea, digamos, el caso de Arjona y Rubén Blades son casos personales. De que se fueron a buscar vida a otros países y la pegaron, digamos, por decirlo. Pero, digamos, el caso de Malpaís es muy interesante porque es un grupo que ha sido exitoso a nivel nacional, verdad. Que se ha mantenido muchos años, que las nuevas generaciones lo siguen y que tiene su convocatoria, pero nunca hemos trascendido a nivel internacional.

Sergio Hernández:

Bueno, ahora que menciona eso también. Bueno, yo hablando con Manuel Monestel, él me decía que a nivel país, a nivel interno, no podría haber una integración a nivel musical porque la radio y otros medios no ponen la música producida aquí, también no necesitan la música nacional.

Manuel Obregón:

Sí, yo estoy de acuerdo. Nunca ha sido, verdad, la radio nacional un apoyo para el artista nacional. Ahora tal vez muchísimo más. Diay, por lo menos Radio Nacional está programando mucho. Pero lo cierto es que ya tampoco las radios son algo que marquen, verdad, la diferencia ahora todo está en las redes sociales. En internet sobre todo. La forma de promoción, la gente que escucha. Y nosotros nunca hemos sonado en la radio, digamos. Y tampoco, verdad, la gente igual se sabe las canciones y todo. Entonces creo que ya la radio, si bien es un medio que a mí me encanta y creo que cumple su papel, pero ya no es tan decisivo en eso. En una época sí lo era, verdad. Lo que se ponía en la radio era lo que la gente se aprendía. Creo que ya no tanto.

Sergio Hernández:

Sí, eso sería en los 90, los principios de los 2000, los 80. En ese momento, digamos, entonces sí habría como cierta imposición del gusto viniendo de las listas de hits y los 40 y todo eso que viene del norte, por así decirlo.

Manuel Obregón

La mayoría, pues sí, vienen, mucha influencia, creo yo que hay de la industria musical mexicana y norteamericana también. Pero también hay influencias del sur también, ¿verdad? Hay que ver lo que fue incluso anteriormente la época, digamos, del tango. Todo eso de Argentina, que fue aquí. Era muy popular, verdad, Gardel y todas esas cosas. Igual artistas ecuatorianos y colombianos. Brasileños también, verdad. Digamos, Roberto Carlos y muchos otros que marcaron mucha pauta aquí.

Sergio Hernández:

También hay algo que yo creo que está relacionado y en parte tiene que ver con el reggae. Es, digamos, de los 80 hasta los 2000, 2010 al así, hay menos diversidad de música a nivel de paisaje sonoro, se produce mucha música de diferentes tipos, pero lo que se escucha en la calle es muy marcado por intereses mediáticos, digamos.

Manuel Obregón:

Sí, es cierto. Hay ciertos circuitos que son muy comerciales, verdad. Y lo que está más, pienso yo, más impuesto sobre todo el tema del reggaetón. Pero cómo es un fenómeno mundial, en todos lados se escucha. Pero también yo siento que hay grupos muy interesantes ahora dentro de los jóvenes, verdad, que están haciendo cosas muy diferentes. Y yo los he seguido un poco por mis hijas que tienen su grupo también. Y veo que hay una gran cultura, también, de la música. Y muy interesantes propuestas, aunque muchas veces se quedan para grupos reducidos, pero se mantienen también activas.

Sergio Hernández:

Pero, digamos, sí les cuesta más tener un impacto a nivel.

Manuel Obregón:

Sí les cuesta más. Y ahí yo tengo una teoría que también creo que sucede a nivel mundial. Que es que, de alguna manera, lo acabamos de ver aquí, por ejemplo, con el

concierto de Roger Waters, verdad, de Pink Floyd. Ni siquiera necesitó hacer ninguna publicidad. Y llenó el estadio en menos de una hora solamente con el nombre. Entonces vos decís, bueno, ¿qué está pasando ahí? Que hay muchas generaciones que todavía tienen en su imaginario de Roger Waters y a Pink Floyd. Y eso se da porque en esa época se dio una gran inversión, ahí sí, de las disqueras para posicionar ese nombre. Igual pasó cuando vino Paul McCartney. Y uno ve que montones de las bandas ya veteranas y muy veteranas, Rolling Stones y todos, siguen viviendo de la fama, digamos, que les dio el dar a conocer ese nombre cuando las disqueras invertían mucho en eso. En esta película que ahora están dando aquí, la de Rapsodia Bohemia se aprecia mucho eso, verdad, porque eran inversiones increíbles.

En cambio, ahora un artista que empieza; en primer lugar, no va haber una disquera y nadie va a invertir esa cantidad de plata en levantar un nombre, verdad. Entonces los nombres viejos que tuvieron esa inversión se dan por generaciones, se va multiplicando la cantidad de gente que los sigue. Y tal vez para los nuevos artistas me parece que puede ser más difícil. Abrirse ese espacio.

Sergio Hernández:

Pero sería una versión de mercadeo.

Manuel Obregón:

Sí, pero es que ya ese mercadeo yo no siento que funcione de la misma manera, verdad. Hay por supuesto también muchos artistas que van de la mano con las disqueras, de los cantantes de pop nuevos y todo, pero la explicación al menos que yo encuentro es esa, verdad. Que no hay tanta inversión ahora.

Sergio Hernández:

¿El proyecto de la Papaya sería de una cierta forma para dar respuesta a esa ausencia?

Manuel Obregón:

Sí, realmente el sello, digamos, Papaya Music se hace para hacer discos sobre todo de los artistas centroamericanos que pertenecían a la orquesta, lo primero que se formó fue la orquesta. Entonces, queríamos dar a conocer sobre todo la música tradicional centroamericana que era menos conocida. Entonces ahí fue que empezamos a

grabar, digamos, el primer disco de Raytico; el primero, digamos, los dos primeros de Walter Ferguson; el disco de la Orquesta de la Papaya; los primeros discos de Malpaís también los grabamos ahí. Y bueno, ahí se fue haciendo un catálogo, donde ya después entró Guillermo Anderson, entraron, digamos, de Honduras, varios artistas también centroamericanos que en ese momento pues se empezaron a dar a conocer.

Entonces, sí se generó ahí un movimiento interesante a nivel centroamericano porque después se fueron uniendo otros sellos disqueros como Stonetree Records en Belice, Costa Norte en Honduras, entró Katia Cardenal y Luis Enrique Mejía, bueno, el grupo este, también, de Panamá, verdad, empezamos a traer artistas que se involucraron no solo en los discos, sino también en los festivales que hacíamos aquí de música centroamericana.

Sergio Hernández:

¿Y cómo obtuvieron financiamiento para poder grabar y distribuir, cómo se hacían los conciertos?

Manuel Obregón:

No, digamos, la Orquesta de la Papaya yo la formé gracias a, digamos, a un patrocinio que tuve de Irene Solera, que era una productora en esa época; se llamaba Sí Producciones. Ella fue la que, digamos, puso los recursos para poder hacer la primera Orquesta de la Papaya. Ya una vez que esa orquesta tuvo mucho éxito, logramos tener apoyo de cooperación internacional, holandesa, sobre todo, y española. Y así fue que hicimos, digamos, la disquera, así fue que hicimos también las giras; esa era la forma de financiarlo. Pero también se convirtió en algo rentable porque, como te dije, la venta de discos nos permitía también hacer inversión, tal vez en otros discos que no eran tan comerciales y que se hicieron. Por ejemplo, el grupo de Salomón y Un Rojo, que ahora es el de Jaguar. Ese grupo, digamos, lo pudimos grabar totalmente gratis; yo les regalé la grabación a ellos. Otro grupo que se llamaba Ascensor Trifulcador, que estaba ahí de música alternativa. Y muchos otros que pudieron grabar de manera gratuita con nosotros.

Sergio Hernández:

¿Y la visión que ustedes tenían era promover esa música a nivel interno o era sacar esas sonoridades hacia afuera?

Manuel Obregón:

Sí, hacia afuera. Era sobre todo visibilizar la música centroamericana, verdad. Y pienso que se logró en gran medida ese paso, verdad. Se completaron muchas grabaciones, se fueron a festivales. Tal vez no en la medida en la que queríamos, pero sí se logró muchos de los objetivos.

Sergio Hernández:

¿Y enviaron discos hacia el exterior?

Manuel Obregón:

Sí, claro. Siempre participamos en las ferias internacionales, disqueras en WOMEX y todo eso. Se envió mucho material. Sin embargo, de todos estos esfuerzos de sellos, creo que el que tuvo la mejor suerte fue Iván Durán con Stonetree Records, que es un sello de Belice. Él estuvo muchos años, de hecho, sigue, y ha logrado, dentro del género de World Music, posicionar artistas muy interesantes como Andy Palacio, que ya murió, pero consiguió éxito relativamente importante. Aurelio también, que es un cantautor de Garífuna, verdad.

Sergio Hernández:

Bueno, también quería preguntarle relacionado a World Music, digamos, ¿la disquera o la productora buscaba ese nicho de mercado?

Manuel Obregón:

Sí, exactamente. Eso sí era una inversión porque había que pagar los boletos, había que editar los discos, había que llevarlos, había que regalar a un montón de gente para poder promover artistas, verdad. Y la Orquesta de la Papaya, digamos, pudo participar en muchos de esos festivales en España y en diferentes países de Europa gracias a ese esfuerzo, verdad.

Sergio Hernández:

Pero siempre dentro de la World Music.

Manuel Obregón:

Sí, básicamente dentro de la World Music. Bueno, con Manuel Monestel, digamos, hicimos una gira interesante en México, que fuimos a tocar con Calypso Limón

Legend, que ahí tuvo un impacto interesante también en la televisión y todo, pero no, digamos, que uno pueda hablar de un éxito masivo. Toda eran cosas pequeñas.

Sergio Hernández:

Sí, también lo menciono porque en ese momento, estamos hablando de principios de los 2000, 2010, más o menos, estaba también la promoción también de Bernal Monestel, con lo que era Mundo Loco de traer otro tipo de sonoridades, digamos, tanto al país y posicionar un sello de World Music también.

Manuel Obregón:

Así es. No, hay mucho trabajo que hicieron ellos, los dos hermanos Monestel, Manuel con el Calypso y Bernal también con otra música africana, no solo a través de las orquestas o los bares, sino mucho a través de la radio, verdad. Ellos trabajaron mucho tiempo en la radio.

Sergio Hernández:

¿Y ustedes editaron o grabaron dos discos de reggae? No sé si lo recuerdan o si pudieron hablar un poco de ellos.

Manuel Obregón:

Sí, Reggae Night, verdad, que fue uno, que tuvieron bastante éxito, la verdad. El reggae es increíble, que tiene mucho público, verdad. Es de los géneros que más público arrastra. Y se impulsaron, como te digo, otras bandas que no fueron tal vez tan conocidas, pero esta, Un Rojo reggae band, creo que se pudo impulsar gracias a esa primera grabación. Que hicimos ahí, verdad. Y luego ha habido muchos otros artistas que no son estrictamente de reggae, pero sí, verdad. Que tienen muchas de las piezas dentro de ese género.

Sergio Hernández:

Sí, ya incluso en el Reggae Night 2, hay ciertos músicos, al menos un poco más relacionados con el dancehall también.

Manuel Obregón:

Exactamente. Sí.

Sergio Hernández:

Y, ¿cómo finaliza esa etapa de Papaya?

Manuel Obregón:

Bueno, realmente ahí pasaron dos cosas. Una fue que yo me metí al ministerio de Cultura, verdad, en el momento que tal vez que estaba más en su auge Papaya Music, pero ya empezaban a declinar mucho las ventas de discos. Esos cuatro años fueron muy fuertes. Bueno, en parte, porque también a la mitad de ese proceso murió Fidel Gamboa, entonces Malpaís entró en un impase. Nosotros como que nos alejamos un poco de eso. Yo también me alejé un poco de la disquera y quedó solamente Luciano y Yasmín porque éramos cuatro socios, verdad: Yasmín Ross, Vicky Pérez y Luciano y yo. Y Vicky murió también.

Después, cuando yo salí del Ministerio, Luciano y Yasmín se quisieron salir del sello. Y la verdad es que solo quedo yo. El sello, al final, lo que hicimos fue clausurar los contratos con todos los grupos porque no estaba siendo rentable, ya no se vendían los discos, verdad. Y por muchos años, realmente, el único disco, el que más vendió de todos fue el Simbiosis, que es el disco mío, el de ese cuadro. Ese es el disco más vendido en Centroamérica, todavía lo sigue siendo, y el que mantuvo el sello mucho tiempo; y el otro fue de Malpaís 1 y Malpaís en vivo. Esos discos, básicamente, mantuvieron. Pero hubo muchos discos, hicimos una inversión enorme y que no se vendieron, para nada. Algunos no vendieron ni una sola copia. Entonces, imagínate lo que es eso a nivel de negocio, es fatal.

Sergio Hernández:

¿Y eso como en qué año fue?

Manuel Obregón:

Bueno, ya, digamos, yo salí del ministerio en el 2014. Ya empezamos el proceso de cerrar la disquera.

Sergio Hernández:

Entonces, es reciente.

Manuel Obregón:

Sí, es bastante reciente.

Sergio Hernández:

Sí, yo, bueno, no sé hasta qué año produjeron discos.

Manuel Obregón:

Más o menos hasta ese año todavía. Sí, yo creo que todavía, bajo el sello Papaya Music, todavía 2013, 2014 salieron algunos artistas. Y algunos sellos que también eran coproducciones, digamos, con Perrozompopo y algunas cosas que se grabaron.

Sergio Hernández:

Y en su etapa como ministro de Cultura, digamos, cuando usted entra, ¿logra constatar algún esfuerzo anterior hacia la música popular desde el gobierno o desde la institucionalidad?

Manuel Obregón:

Pues sí, mirá, había habido algún tipo de esfuerzos, pero casualmente nosotros entramos ahí, digo nosotros porque entramos un grupo grande de gente, para poder acercarnos más a ese cambio, verdad, poder fortalecer más el tema de la identidad nacional, verdad, abrir espacios, por ejemplo, hacia las comunidades indígenas, hacia los afrodescendientes. Entonces sí creo que se logró como acercar más a una visión más real, verdad. Más cercana a lo que somos como país. Pero también trabajamos mucho el tema de la cooperación internacional, verdad. De tratar de que la imagen de Costa Rica fuera también más inclusiva, verdad, más amplia.

Pero sí, anteriormente, por supuesto, había habido algunos esfuerzos importantes en el fortalecimiento de la música, por ejemplo, como era el caso del SINEM. El SINEM es un sistema nacional de educación musical, que, aunque está muy enfocado hacia lo clásico, verdad, permite a jóvenes de todo el país poder acceder a una enseñanza de la música donde les dan el instrumento de forma gratuita. Y eso fue algo que ya se había hecho antes y nosotros continuamos. Por supuesto, pienso yo que todos los festivales de las artes, los nacionales e internacionales han ayudado también a fortalecer eso. Y bueno, es un ministerio, es una herramienta del Estado que puede ayudar a articular la cultura nacional, pero por suerte también la cultura nacional es mucho más fuerte y mucho más amplia que solamente lo que se produce desde el Estado.

Sergio Hernández:

Bueno, lo menciono porque a través de la historia me parece que la música popular ha estado, no sé si en situación de mecenazgo o relacionado más bien con la empresa privada, que son los que hicieron inicialmente esa gestión cultural, inclusive con el rock a los años 90. No sé si el Estado ha querido acercarse, por lo menos a poder dirigirlo o tener alguna influencia entre la música popular o el Estado.

Manuel Obregón:

Sí, yo pienso que alguna influencia ha tenido, verdad. Y también alguna inversión en infraestructura, pero también hay que acordarse que todo eso que vos decís, lo que ha invertido, digamos, la empresa privada, que en la música nacional no iba enfocado a los artistas nacionales, verdad. Desde el teatro nacional. El teatro nacional nunca fue pensado para que se presentara ahí, verdad, ningún artista nacional. Era para atraer a los grupos de ópera y zarzuela, y todo esto de otros países. Para eso lo construyeron. Y de hecho hasta hace muy poco se permitieron artistas nacionales ahí.

Sergio Hernández:

Sí, incluso, a nivel de música popular, investigando un poco, cuando Marfil tocó a finales de los ochenta se armó un escándalo.

Manuel Obregón:

Sí, un escándalo. Entonces, lo que yo pienso es que la fortaleza de esta música, como uno la percibe, está en sus propios creadores, verdad. Cuando uno ve esa presencia tan fuerte de Walter Ferguson, de Raytico, que nunca tuvo ningún apoyo ni estatal, ni privado, ni nada. Pero ahí se mantuvo, verdad. Y fue conocido en muchos países antes que aquí. El caso de, verdad, Ulpiano Duarte, de Max Goldenberg, de toda esta gente, también de Guanacaste. Y tantos que son desconocidos aún, verdad. De artistas que se han mantenido ahí en su circuito y están al margen de tanto de las políticas estatales como, digamos, de la industria musical privada.

Sergio Hernández:

Y cuando usted estuvo en el Ministerio, ¿logró constatar algún esfuerzo para resaltar esas figuras de la música popular?

Manuel Obregón:

Pues sí, verdad, yo pienso que se trabajó mucho con, digamos, en alianza con la cultura comunitaria. Hay una red de cultura rural comunitaria que sí se fortaleció. Hicimos el primer congreso también iberoamericano de cultura aquí en Costa Rica en el cual se visibilizaba casualmente esas partes, verdad. Yo creo que el fuerte, pues, nuestro era ese más vinculado a la identidad, a la juventud y también a la descentralización, verdad. Trabajar más la cultura en otras comunidades, verdad. Pero es muy limitado lo que se puede hacer desde el Estado porque, igual que lo vemos ahora, son ministerios que prácticamente no tienen recursos para invertir fuertemente en lo que el país necesita. Que puede ser eso, tener más teatros en las zonas donde no hay, no hay acceso a que la gente pueda ir a escuchar un buen concierto o ver una buena obra. Eso es lo que está haciendo falta. Todo el mundo tiene que venir aquí al Valle Central, verdad, si quiere participar en algo de eso. Y ese es el problema de la cultura nacional porque lo cierto es que todos pagamos lo mismo por la cultura, verdad, en impuestos. Pero que no se recibe en igualdad de condiciones.

Sergio Hernández:

Ahora que menciona eso, cuando ustedes grababan con Papaya Music, normalmente o ha sucedido que los músicos de las regiones periféricas han tenido que emigrar hacia el Valle Central para poder desarrollar sus carreras; pensando también con el reggae. Con Papaya Music, ¿ustedes hicieron algún esfuerzo por llevar a la productora ya sea el Caribe, en Guanacaste o en Centroamérica?

Manuel Obregón:

No, por ejemplo, fíjate, el caso de Walter Ferguson. Walter nunca quiso salir de su casa, entonces a él se le grabó allá. Y a muchos de los artistas nosotros también los íbamos a grabar a sus propias comunidades, verdad. Porque nunca salían de ahí.

Sergio Hernández:

¿Y cómo era esa logística?

Manuel Obregón:

Llevar el estudio allá insonorizar la casa y grabar.

Sergio Hernández:

Yo creo que con eso tenemos...

Manuel Obregón:

Bueno, con mucho gusto.

Sergio Hernández:

Gracias.

Gabriel Dávila, 6 de febrero del 2019

Sergio Hernández:

La primera parte sí es un poco más formal y es como…

Gabo:

¿Los datos?

Sergio Hernández:

Sí, su edad, dónde nació.

Gabo:

Ok. Bueno, mi nombre es Gabriel Dávila Carmona, alias Gabo. Gabo, todo mundo me dice Gabo, Gabo Dávila. Y tengo 42 años. Voy a cumplir 43, nací en 1976, el 7 de mayo. Y soy músico, soy mercadólogo y publicista, saqué esas dos profesiones, pero siempre la música es lo que me da, lo que me alimenta el alma. Lo otro me alimenta el bolsillo y la panza, pero el alma, la música es lo que me alimenta.

Empecé en la música, no con el reggae, justamente empecé con otros estilos musicales. Empecé con el punk en el colegio, yo tocaba un grupo de punk en el cole, en el año 91, 92. Después pasé al metal, el grupo de punk, se llamaba, toqué en dos, uno se llamaba Distrofia y otro se llamaba Cadejos. Fue uno de los primeros grupos de punk de Costa Rica. Después me pasé al metal. En eso yo tocaba, yo tocaba guitarra eléctrica. Pasé al bajo eléctrico, ya tocando metal. Un grupo, toqué dos grupos, uno que se llamaba Mala influencia. Eso fue en el 95, 94, 95. Y luego estuve tocando en Mantra. Estuve con mantra del año 95 al año 1998. Hicimos varias giras en Centroamérica, México, cuando el internet no existía, cuando había que hacer todo con carta y mandar y llegaba 15 días después la respuesta y todo. Después de ahí me metí a la trova. Hice un grupo que se llamaba Nostalgia, que era como más nova trova mística, era una nota como balada rock con novatrova, y ya las últimas canciones ya eran más reggae, más reggae, Eran un poquito más de roots. Y yo dije, no, aquí es buscando un blackman que

cante, un mae que se la juegue en tarima, que clashee y todo. Y ahí fue donde conocí a Johnny, a Johnny Man. Eso fue en el año 98, ahí fue donde conocí a Johnny.

Y justamente hoy, verdad, es el aniversario de Mekatelyu. El 6 de febrero de 1998 fue nuestro primer concierto en la U. Y a partir de ahí arrancó Mekatelyu. Estuve con Mekatelyu, bueno, ya llevo 21 años. Pero no estuve seguidamente, me interrumpí. Salí en el 2006. Y me formé un grupo que se llamaba Pushin, que era de puro dancehall. Dancehall, teníamos varios cantantes, como Huba, verdad. Ahí fue donde empecé con Huba, con Moonlight. Cantábamos con Jahricio, Kike Daddy, cantaba también dancehall, Hannah Gabriels, también la boxeadora, era también de los cantantes. Era una banda, backing band para otros cantantes, o sea, no tenemos cantantes. Pero los oficiales eran Huba, Jahricio y Hannah. Y luego, yo me salí de Pushin, por ahí en el 2006, y me formé Moonlight. Y con Moonlight ya llevo 12 años tocando, con Moonlight. Y volví a Mekatelyu también en el 2011. Así que ahora tengo los dos grupos. Es como, digamos, como, se puede decir que es la trayectoria, digamos, musical.

Sergio Hernández:

Bueno, también quería saber, hermanos ¿usted tiene?

Gabo:

Tengo cuatro hermanos. Una hermana que es cantante también, también canta trova, cantaba conmigo. Mi otro hermano toca teclado, él tocó con Mekatelyu también, teclado. Tocó con Sonámbulo, muchos años tocó con Sonámbulo. Produjo el disco de Un Rojo también, tocó con Un Rojo. Y ahora él está como proyecto solista, él cantando. Tengo dos hermanos, no tanto metidos en la nota de la música, pero sí tienen muy buen oído.

Sergio Hernández:

¿La ocupación de sus padres?

Gabo:

Mi mamá es médico, ya está pensionada, y mi papá es dentista, ya está a punto de pensionarse.

Sergio Hernández:

¿Y eso en dónde se crio, digamos, en qué lugar?

Gabo:

Yo me crie en San Pedro. Se puede decir que San Pedro es mi tierra de origen. Estuve un tiempo en Moravia. Hace unos años estuve en San Rafael. Pero San Pedro siempre ha sido, Sanpedreño de cepa.

Sergio Hernández:

¿Y eso de la música, digamos, el conocimiento, dónde lo adquirió?

Gabo:

La calle. Mi papá me enseñó unos acordes con la guitarra. Pero no fue, fue algo como más, no tan metódico, sino que era como sacar canciones, canciones con unos acordes, cantábamos juntos. Mi papá me ayudó mucho con eso. Le agradezco mucho. Pero más que todo, lo mío fue la calle. Yo no me metí a academia. Yo no sé leer partituras; usted me pone una partitura y yo juego gato, verdad. Pero sí, mucho de oído. La calle, la calle es la que me han enseñado.

Sergio Hernández:

Y, digamos, ¿qué le motivó a dedicarse al reggae, llevar ese género?

Gabo:

Bueno. A mí el reggae antes no me disgustaba, pero tampoco era lo que me llamaba mucho la atención. Tal vez fue un viaje que hice a Puerto Viejo. En ese viaje que hice a Puerto Viejo empecé a estar con los rastas y empecé a hablar con los rastas y tocaba guitarra, y ya me empezaron a enseñar algunas técnicas, de tocar guitarra, reggae, que yo no sabía. Yo hacía puro metal. Las dos cuerdas de arriba, y ya pasé a las tres cuerdas de abajo, al revés, verdad pasé al otro extremo. Y me encantó. Cuando descubrí la parte rasta, me encantó. Aunque yo no soy rasta de así straight, verdad, estricto. Pero sí comulgo con muchas cosas de la filosofía rasta. El pensamiento, la forma de ver la

vida, el Jah, la naturaleza, la fuerza contra Babylon. Así es, ahí fue donde me metí con el reggae.

Sergio Hernández:

Y, también usted tuvo proyectos en radio, si no me equivoco.

Gabo:

Sí. Tuve la oportunidad de, como yo estudié publicidad, me empecé a unir con la gente de 911 Radio. Y trabajé en Roostock Reggae. Roostock Reggae lo hicimos con Johnny. Empezó los domingos de una a tres de la tarde. Casi no había programas de reggae. O sea, éramos nosotros y Reggae Shop, nada más. Y hubo un tiempo que se fue al Reggae Shop, y quedó nada más Roostock.

Sergio Hernández:

Reggae Shop de Mr...

Gabo:

Eh, Mr. T. Ajá. Ajá, Teo y Mr. John y Herbalist. Estuve con, en 911 casi cinco años, hasta el 2004, desde el 99 al 2004. Después me salí, ahí una separación de la radio. Estuve ayudando a otros programas, pero como invitado especial, y ya después en el 2015 empecé otra vez con Locomotora, que tengo ahí todos los viernes, que es un programa de Radio U. Locomotora son cinco programas, Uno por semana, eh, un programa por semana, por día, entre semana. Cada uno con un género musical diferente. El mío son los viernes. Y la nota de nosotros es reggae, pero es Reggae distinta, es Reggae de rarezas, o sea, el roots, el dub y el remix. A mí me encanta, ahorita estoy en la nota del remix. No sé qué, agarrar, sonar las canciones que han sido un éxito, pero la versión loca de ese éxito, como duplates, los remixes, es lo que estoy ahorita; soy diyei también, mezclo en algunas fiestillas. Y mi nota es el remix y el ragga jungle.

Sergio Hernández:

Y digamos, cuando usted empezó a formar Mekatelyu y demás, ¿qué tipo de reggae se escuchaba en el país?

Gabo:

Bueno, en ese tiempo no había un grupo de reggae. O sea, estaba Marfil y estaba Baby Rasta. Pero ellos eran, digamos, un poquito de reggae, un poquito más tirando a soca; Marfil siempre ha tirado un poquito más a soca. Baby Rasta también, un reggaecito un poquito más light, verdad. Y yo siempre quise hacer un grupo así, que sonara como el Israel Vibrations, como Bob Marley. Israel Vibrations para mí es mi grupo favorito. O sea, Bob Marley e Israel Vibrations para mí. Lo que me motivó a mí a tocar reggae fue Israel Vibration.

Sergio Hernández:

¿Y los discos, la música de Israel Vibration, dónde se conseguía?

Gabo:

En casete. En casete porque el CD no existía. Todo en casete.

Sergio Hernández:

¿Y a dónde lo conseguían?

Gabo:

Amigos que nos los pasábamos. Así como uno pasaba de una grabadora a otra.

Sergio Hernández:

Ya cuando tenía esos programas de radio, Rootstock, ¿qué tipo de música era?

Gabo:

Ese era Roots nada más, una vez puse dancehall y me regañaron y no me dejaron más poner más dancehall, siempre dancehall, righteous, verdad, no voy a poner ahí varas reggaeton ni nada de eso, verdad, siempre; si es dancehall: Capleton, Sizzla, Junior Kelly, siempre boboshanti y así, bien righteous.

Sergio Hernández:

Y digamos, cuando se forma, bueno tal vez, ¿cómo conoció usted a Johnny y cómo se fue formando con Mekatelyu?

Gabo:

Con Johnny, bueno; yo andaba mucho con la gente de ska, yo siempre he sido amigo del Guato y Garbanzos y Modska y Calle Dolores. Y yo le dije a la gente de Garbanzos, estábamos tomando unos traguitos, ahí, en La Flota, y le dije al baterista de Garbanzos: ¿usted no conoce un cantante negro que cante bien, que cante patuá y cante mekatelyu? Porque mekatelyu significa mek i tell you, déjame decirte, pero mekatelyu también es el idioma de Limón. Así que ahí fue donde yo hice un grupo que se llamaba Mekatelyu y yo le puse, o sea, Mekatelyu existió antes de que llegara Johnny. De hecho que Johnny ya llegó después, cuando ya, y obvio muchas canciones ya, muchas ya son de Johnny, pero lo que es 25 cañas, Compas, Wanano, La pirula, todas esas se inventaron antes de que llegara Johnny. Antes de yo conocer a Johnny.

Sergio Hernández:

¿Y cuál era su intención, digamos, de incluir la lengua limonense, la lengua creole?

Gabo:

Primero porque, bueno, en reggae suena riquísimo, todo las patuá, en español suena bien, pero si usted le mete ese patuá y el inglés suena bien, bien rico, verdad. Y que sonara bien limonense, que se sienta bien, que se diferencie a Jamaica. Jamaica tiene su patuá, bueno, sí, su patuá. La gente del Caribe Antillano tiene el papiamento, Panamá tiene el guari guari, Costa Rica tiene el mekatelyu.

Sergio Hernández:

Pero digamos, la intención de incluirlo era musical, ¿digamos?

Gabo:

Sí, exactamente, y rescate de las raíces limonenses, verdad.

Sergio Hernández:

Ok. Y musicalmente, ¿cómo podría, un poco, definir Mekatelyu? Porque sí tiene como ciertas variantes.

Gabo:

Reggae latino fusión, sí, porque igual tenemos soca y tenemos calipso y tenemos dancehall y tenemos ska, es como reggae latino fusión, podemos decir.

Sergio Hernández:

Y ustedes también hicieron un viaje a Jamaica.

Gabo:

Sí, fuimos en el año 2000, fuimos a Jamaica: Mr. Rasta, Ariza, Johnny y yo. Y ahí fue donde nos abrió los ojos, no sabíamos que era un pullup, ahí aprendimos qué era un pullup, cuando aquí hacer un pullup era decir se equivocó, ese grupo se equivocó y tuvo que volver a empezar porque no se la sabían. Ya uno se dio cuenta, ¡uy, mirá! Y qué era un rewind, cuando la gente devolvía la canción; ahí fue donde uno entendió. Y compartir ahí en Kingston y en Negril; fue como nos abrió los ojos a la vida, ver ya cómo es el reggae.

Sergio Hernández:

Y digamos, en cuanto al ritmo y demás, ¿eso les influyó?

Gabo:

Sí, claro, metido más en el reggae, al principio, como yo era rockero, me gustaba más el ska, le metía muchas notas rockeras, mucho rock, mucho rock. Y me alejaba un poquito de la forma, porque en Jamaica son, es reggae o es reggae, el rock y todas esas cosas las ha mezclado otra gente, pero ellos son puros. Así que me metí más en el purismo.

Con Moonlight es al revés, con Moonlitgh es la parte electrónica, más bien, entre más experimento mucho mejor, no es tan, el purismo no me interesa; ya a estas edades ya, quedarse purista, si hay una canción purista bien, pero me gusta mucho la fusión, siempre me ha encantado la fusión.

Sergio Hernández:

Y digamos, el papel que tienen los pitos o los vientos, digamos, por lo menos en Mekatelyu, ¿cuál era?

Gabo:

Bueno, Mekatelyu era con clarinete, Johnny tocaba el clarinete y después le pegamos los pitos. Después, una vez llegaron los Wailers a tocar aquí, y nosotros, diay, éramos cuatro personas, entonces, ¿cómo vamos a tocar con cuatro personas? Y los Wailers vienen con toda la bandota, las negritas cantando, las I Threes, y todo. Nosotros, diay, tenemos que salir grandes. Así que para ese concierto metimos vientos, metimos teclado y metimos percusión. Pero solo para ese concierto. Resulta que, al ensayo siguiente, después de ese concierto, como nos fue tan bien, llegaron todos y ya no había cómo quitarlos, verdad. Diay, fueron parte del grupo y todos se movían y todos buscaban conciertos y se hizo una unión muy bonita, los Ramírez, los Ramírez nos llamábamos. Y empezamos a tocar con Garbanzos y con todo el mundo porque era con vientos, así que tal vez esa influencia que, de los grupos de ska también se tiró al reggae con nosotros, digamos.

Sergio Hernández:

¿El ska se les unió a ustedes o ustedes se le unieron al ska?

Gabo:

Nosotros nos unimos al ska.

Sergio Hernández:

Pero, ¿también a nivel sonoro, ustedes se unieron al ska?

Gabo:

Exactamente, porque los grupos de reggae no tocaban con los de ska, eran los roqueros o los chatas. Y estaban peleados; la gente del rock no quería a los negros, y al revés. Pero nosotros fuimos como el intermedio: cuando vieron un negro cantando en un concierto de ska, todo el mundo ¡uy, qué pasó! ¿Reggae, en un concierto de punk?

Así que nosotros empezamos a tocar con los grupos de punk, con toda la gente de Hatillo, que eran los más punketos, grupos de hardcore, con Tetra, con Seka, con toda la punkada, y usted veía a toda la gente con mohawks bailando reggae. Mekatelyu fue uno de los grupos que hizo que el punk aceptara el reggae y el metal aceptara el reggae en Costa Rica.

Sergio Hernández:

Y que incluso me parece que casi se extingue a favor del reggae.

Gabo:

Sí, exactamente. Yo creo que mucho de la cosa de que el reggae ahorita es tan aceptado. También es porque, diay, la gente escucha de todo y reggae. Escucha electrónica y reggae. Es raro la gente que no le gusta, que diga, uy quítelo, quítelo, no aguanto nada. Es muy llevadero.

Sergio Hernández:

Excepto, los rockeros.

Gabo:

Exactamente.

Sergio Hernández:

¿Y ustedes tenían alguna relación con eso que usted mencionaba, la escena chata o...? Bueno, usted tocó con Kike Daddy.

Gabo.

Sí.

Sergio Hernández:

¿Cómo fue eso con Kike Daddy?

Gabo

Bueno, estaba Tapón y Banton y Ghetto y Kike Daddy, el mismo... ¿Cómo se llama? Toledo y todo, nos debemos conocer. Pero nosotros, como no queríamos mucho en la parte chata porque ese reggae no hablaba nada de righteous, no hablaba nada de rasta. Era como letras de reggaetón con dancehall, verdad. Así que nosotros queríamos no irnos en la nota tan pagana, verdad. El slackness, no tanto cantar la chica mueve la cadera y esas cosas, pelear y no, no. Nosotros íbamos a cantar de cosas positivas: amarililove reggae, miamiteldem, cosas así más en la nota rasta.

Sergio Hernández:

Y ahora que mencionas la parte femenina. ¿Ustedes tocaron alguna vez con coros? ¿O tocaron con alguna...?

Gabo:

Sí, metimos cantantes, pero para nada más para los discos, para grabación, digamos. Mi hermana cantó en el Mekatelyu, Sasha Campbell, tocó Lady Patrice también con nosotros; y ya cantando, tocando como mujer, tal vez, el más cercano he tenido a Hannah Gabriels. Ella combinaba el boxeo con la música, pero del entrenador que era el papá no la dejaba porque salíamos de Raíces a las 1 de la mañana y tenía que entrenar en la mañana. Llegaba de goma a pelear. Así que, era cuando Hannah todavía no era campeona, pero nadie casi nadie la conocía; sí, era muy joven.

Sergio Hernández:

Y ahora también que mencionas Raíces, ¿cómo fueron esos primeros bares que empezaron a poner reggae?

Gabo:

Los primeros bares. Bueno, de los primeros que yo conozco es Dynasty. Dynasty en el Centro Comercial del Sur, pero era muy chata; o sea, usted era el único blanco ahí, usted llegaba y todo el mundo era negro. Yo estaba muy carajillo, así que estaba metido en el metal. Así que no me metía porque también lo asaltaban y todo. Y uno llegaba ahí, y era más dancehall. Pero digamos de los roots de los bares más reggae, bueno, Raíces, verdad, que era roots. Irie en El Pueblo, Bambú en Sabanilla. Son los que yo, de aquí de

San José, obvio ya en Puerto Viejo estaba lo que era Bambú, Johnny´s Place, Salsa Brava.

Sergio Hernández:

Y ya, digamos, cuando evoluciona a lo que es Moonlight, digamos, también, esas letras de Black Star Line y demás, ¿cómo se relaciona?

Gabo:

Bueno, Huba; Huba hace la mayoría de las letras de Moonlight, casi el 90%. Yo hice algunas. El primer disco yo casi yo lo hice, ya Huba entró en el segundo disco, pero Huba le metió letra a canciones instrumentales que ya existían porque Moonlight era el principio instrumental y yo era cantante de Moonlight, y pero cantaba como algunos sellitos, como partecitas, coritos. Y ya cuando metía Huba cantando, Huba la revienta ahí, rapea y pide mix y todo, yo no me siento yo pidiendo mix.

Sergio Hernández:

Digamos, ese trasfondo limonense de Marcus Garvey y demás, ¿cómo lo visualizan?

Gabo:

Bueno, Huba no es de Limón. Es de los blackman de San José igual que Johnny, pero siempre tenemos, ellos tienen familia allá en Limón. Así que muchos, estamos muy...el mismo, en el rastafari está el que anunció que iban a hacer Selassie, que era Marcus Garvey. Y Marcus Garvey como estuvo en Limón y todo el reggae, Marcus Garvey es uno de los pilares en el rasta, Así que eso fue, digamos, que nos unió también a hablar del Black Star Line y todo lo que pasó en Costa Rica, verdad.

Sergio Hernández:

Digamos, cuando ustedes empiezan a grabar, tengo entendido que el primer disco de Mekatelyu ustedes lo hacen en Radio U con Leo León.

Gabo:

Sí, ese primero lo grabé yo en, yo trabajaba en un estudio de grabación y grabé ahí, pero Leo León como estaba grabando a Garbanzo y a todo el mundo; yo grabé las baterías con él, lo demás lo grabé yo, y las voces me las grabó León. Así que hicimos una mezcla, una parte por un lado, otra parte de Leo León y ahí fue donde los mezclamos. Pero casi que todo salió gratis, fue como ad honorem.

Sergio Hernández:

Sí, él está muy orgulloso de eso.

Gabo:

Sí, sí, sí, muy bien.

Sergio Hernández:

Y digamos, ¿ya luego ustedes ya tienen contratos con disqueras?

Gabo:

Sí, firmamos un contrato con DDM. DDM era como la disquera que estaba firmando a todo el mundo: al Guato, a Cadejos, a Mentados, a Tapón. Cuando el negocio eran discos, ahora ya el disco ya no pega, pero en ese tiempo salían bien. Conseguimos una gira y fuimos a España y fuimos a Portugal y fuimos a Panamá y todo lo pagaba por la disquera, verdad.

Sergio Hernández:

¿Y cómo fue ese viaje a Panamá? Porque Panamá tiene una dinámica distinta, me parece, a Costa Rica.

Gabo:

Sí, era un festival, el festival de la Juventud. Fuimos Raza Bronce, El Guato, Inconsciente Colectivo y Mekatelyu. Ahí fue la primera vez que fuimos y ya después fuimos dos veces más a tocar.

Sergio Hernández:

Y, ¿ahí sí tocaban con grupos de reggae?

Gabo:

Sí, con Raíces y Cultura. Raíces y Cultura es como el grupo más representativo de roots porque también Panamá era más chata. Era el General, Gaby y todo, y que era una nota como más reggae ragamuffin. Pero ellos fueron los pioneros de Roots, lo que es Kafu Banton y Raíces y Cultura.

Sergio Hernández:

Digamos, cuando venía el General y Gaby y esos que venían aquí a Costa Rica a ustedes no los invitaban.

Gabo:

En ese tiempo no, yo tocaba metal. Era muy antes de que yo. Pero ya cuando nosotros empezamos a tocar sí, era el tiempo que era Kafu Banton.

Sergio Hernández:

¿Ustedes tocaron alguna vez con Kafu Banton?

Gabo:

Sí, con Moonlight. Nosotros le hicimos de banda un par de veces. Sí. Tocamos todas las canciones de Kafu Banton, claro, como diez canciones tocamos.

Sergio Hernández:

Y ya también, digamos, para esos años de los 2000, un poco más recientemente empezaron a haber festivales, bueno, que vinieron los Wailers, que vinieron…

Gabo:

Gondwana, Cultura. Fue el festival de reggae latino, eso revolucionó. Nunca en la vida había venido Gondwana; Gondwana, Cafres y Cultura en el mismo concierto. Y la gente se volvió loca. Yo creo que eso fue el bum del reggae latino. La llegada de esos tres grupos.

Sergio Hernández:

Sí, a mí me parece que, bueno, que Gondwana ha sido como uno de los grupos que ha tenido como más impacto, por lo menos a nivel de público aquí en Costa Rica.

Gabo:

Sí, todos los años toca, no hay año que no venga. Ahora Palmares tocó y todo.

Sergio Hernández:

¿Ustedes sí tocaron con ellos varias veces?

Gabo:

Sí hemos tocábamos varias veces con ellos. La primera vez que llegaron ellos, presentábamos el disco. Y la disquera estaba metida en la organización, así que ese día que presentamos el disco, subieron los tres cantantes y nosotros tocando. Yo no podía imaginarme, yo tocando y tener a Quique aquí, tener a Willy y Boneto. Los tres cantando en la misma tarima, compartiendo, yo pasándole el micrófono a Willy. Yo no podía ni creerlo.

Sergio Hernández:

Digamos, también, bueno, ustedes tocaban aquí en el Valle Centrado, en esos mismos bares que usted mencionó, de aquí, de la zona, ¿pero también empezaron a tocar en zonas playeras, no sé si puede?

Gabo:

Sí, tocábamos mucho en Jaco. Sí, por la cercanía, tocábamos ahí mucho: Jaco, Quepos. Nos empezamos a meter con los festivales de surf, o sea, festival de surf, tocaba Mekatelyu; festival de surf, tocaba Mekatelyu. Y era casi los únicos grupos que había, o sea, porque después de Mekatelyu empezó a salir Native Culture, el de Rony. Y salió Santas Raíces; Santas Raíce se convirtió en Talawa. Y¿qué más? Eso y Bamaselo. Bamaselo con Michael Livingston. Digamos que son los tres grupos que empezaron en ese momento.

Sergio Hernández:

Y digamos, ¿si se lograban confluir en algún momento, en festivales?

Gabo:

Sí, sí, muchas veces tocábamos juntos. Organizábamos entre ellos dos juntos, hicimos giras. Con Bamaselo, que después se llamó Kingo Lovers, con Moonlight hicimos una gira en Guatemala, El Salvador.

Sergio Hernández:

¿Y en qué año fue eso?

Gabo:

Eso fue en el 2008. En el 2008. Nos secuestraron, a los dos grupos nos secuestraron. Nos tuvieron amarrados en la montaña como tres horas, nos robaron todo y todo.

Sergio Hernández:

Y, ¿cómo regresaron?

Gabo:

Nos dejaron el carro y al chofer. Así que, por lo menos, les caímos bien porque tocábamos reggae. Yo creo que eso fue. Ellos nos gritaban, nos trataban muy mal, súper agresivos. Los maras es distinto que los chapulines. Los maras sí lo matan a uno. Y eran muy agresivos, muy, muy agresivos. Y Huba le hechó una hablada que él tocaba reggae, y a los maras les gustaba el reggae. Vea, cuando Huba dijo reggae empezaron a tratarnos bien, ya no nos gritaban. A mí me estaban picando las hormigas, me quitaron las hormigas y todo, a ayudarme y todo. Fueron buena nota.

Sergio Hernández:

¿Eso fue en Guatemala?

Gabo:

En Guatemala, sí. Todos amarrados en el bosque, tirados en el piso

Sergio Hernández:

Y, ¿las giras que hacían aquí a nivel de Costa Rica, igual era Jacó, Quepos?

Gabo:

Ah, por todo el país. Yo he conocido todo el país con Mekatelyu. O sea, las siete provincias. En todo el lado de Limón, en todo el lado de San Carlos, La Fortuna, Pital, La Tigra. En las playas sobre todo, En Nosara, Samara, en Jacó, en Santa Teresa, Malpaís. Toda esa parte. El reggae se presta mucho en la playa, pero también fuimos a tocar a Monteverde, a Coto Brus, a Buenos Aires montaña, también.

Sergio Hernández:

Y cuando iban a esos festivales de surf, digamos, ¿ustedes tocaban el mismo estilo?

Gabo:

No, el mismo estilo. Nos pegó mucho la música original. Y teníamos algunos covers, verdad. algo de Bob Marley, algo de Israel, Yellowman, Buju.

Sergio Hernández:

Y cuando iban así a esas zonas de Pital, San Carlos, no sé, Zona Sur. ¿En dónde tocaban?

Gabo:

En bares. En los bares del pueblo. Se llenaba. A nosotros lo que nos disparó fue Pare pare. Cuando empezamos a meter la cumbia, que se metía con el reggae. Cumbia y todo el mundo como loco. O sea, quién se iba a imaginar la cumbia roots. Eso fue lo que pegó y se pegó.

Sergio Hernández:

Sí, también le quería preguntar eso. Usted ha estado en esos diversos géneros, bueno, que aquí se tiene ese imaginario de que existe un roots nuevo, que es el dancehall y un roots viejo, pero realmente todo es reggae, digamos, y luego está la parte dub, ¿cómo lo conceptualiza usted?

Gabo:

¿Cómo es la pregunta?

Sergio Hernández:

Digamos, aquí se considera el roots y el dancehall, digamos, como, o sea, el reggae es roots, pero el danza tiene su propia dinámica, digamos, y el dub, ¿cómo podría…?

Gabo:

Bueno, en la raíz el roots, verdad. El nyabinhi, y a partir de ese latido del corazón nacen todos los géneros, verdad. Bueno, también, el reggae viene del ska, que nació primero el ska; después del ska se convirtió a rocksteady, y de rocksteady se convirtió a Roots. Ya nació, ahí nació en el 73 el género del, el concepto del reggae, 71-73, nació el reggae, no como roots, solo como reggae, reggae, pero ya cuando nació el dub en el 73, ya ahí empezó el roots. El dancehall, el ragga empezó en el 81 por ahí, y el dancehall ya casi en los noventa.

Sergio Hernández:

Pero aquí a nivel nacional, digamos, sí se mantenía esas esferas separadas

Gabo:

Sí, y del género, por eso los que son más chatas; usted ve gorrilla para atrás y con camisetas más de béisbol y todo eso, más con el hip hop. También es más, usted con solo ver cómo alguien va vestido, tal vez usted puede decir esa persona oye dancehall o esa persona oye roots.

Sergio Hernández:

Y digamos, con Moonlight ya la dinámica me parece que cambia un poco también, usted me decía, antes se hacían discos, ¿ahora cómo es esa dinámica?

Gabo:

Ahora los discos son souvenirs. Es pura calcomanía, uno saca poquitos para la gente que quiera, se lo pida, pero ya la música está en Spotify. Hay que sacar en Spotify y YouTube, cuando antes no existía eso.

Sergio Hernández:

Entonces, digamos, ¿ustedes graban para poder tocar en vivo o al revés?

Gabo:

Sí, grabamos para tocar. Uno de dinero por sonar, diay, puede ser que le dé algo ahí Spotify o YouTube, pero no es algo que uno diga: sí, voy a agarrar eso para repartirlo entre todos o vamos a hacer una inversión, no, no. A cambio, en un concierto sí, usted ya puede repartir pagarle a los demás, ahorrar para un disco, ahorrar para una grabación. La plata está en el concierto, no tanto en las grabaciones.

Sergio Hernández:

Digamos, sí, ¿esa permanencia, de mantener un grupo durante 21 años y demás, digamos, sí es rentable o ha habido un cambio?

Gabo:

Sí, sí, sobre todo para los solistas, con los solistas sí es rentable para ellos. Cuando es grupo hay que repartir la ganancia entre cinco. Yo veo que Johnny, Johnny toca solo, Johnny como Johnny Man, no como Mekatelyu, y él puede ganar bien bien lo que cobra un grupo, pero gana lo de él. Y es menos gasto para el sonido, para el dueño del bar, no tiene que tener bus, buseta, no tiene que tener sonido, no tiene que dar comida a todo mundo, no tiene que dar hospedaje a todos. A cambio con un cantante o un DJ, le paga una habitación, le paga un carro, usa el sonido del bar y se llena igual.

Sergio Hernández:

Pero, entonces, ¿eso desincentiva la formación musical?

Gabo:

Sí, por un lado, sí. La gente lo resiente. No es lo mismo que venga a Capleton, por ejemplo, sin banda que con banda. La gente aprecia y sabe que si la entrada, si viene un artista de afuera sin banda puede costarle de 10 a 15 mil, pero usted sabe que va con banda les paga 20 mil para arriba porque son más gastos.

Sergio Hernández:

Y a nivel digamos de ser un grupo nacional eso afecta el trabajo, digamos, cotidiano.

Gabo:

Sí, el hecho de que lleguen tantos grupos de afuera, la gente tiene plata para los de afuera nada más. Antes los conciertos se llenaban montones, y no solo nosotros, todo el mundo. No solo de la escena reggae, sino de la escena ska, rock y todo. La gente antes apoyaba más, ahora la nueva gente que está saliendo, la gente que está en la U y todo, ahorita tal vez muy pocos siguen a los grupos, en comparación como antes. Antes usted llenaba la finca, llenaba un gimnasio, ahora usted con costos llena un bar. Y el precio, uno no puede cobrar tampoco un montón, o sea, si usted cobra un concierto seis mil colones, siete mil colones, nadie va a llegar, pero tampoco puede regalar el trabajo. O sea, un concierto usted lo paga de tres mil a cuatro mil colores con un grupo, si son más grupos usted puede subir a cuatro mil a cinco mil, pero la gente ha dejado de llegar.

Sergio Hernández:

Y eso, digamos, ¿se trabajaba más, por lo menos tenían más conciertos en los dos miles que ahorita?

Gabo:

Entonces, es parecido, es decir, tal vez ahora los grupos, ahora puede ser que tal vez uno toque más porque los tienen sonido. Antes había que tirar sonido y todo eso. Ahora uno va y el bar tiene sonido, así que es más fácil. Ya por lo menos uno no empieza perdiendo. Esa cosa que usted ocupa cincuenta personas solo para pagar el sonido, usted empieza a ganar a partir de la persona sesenta o setena.

Sergio Hernández:

Sí yo creo que esas eran como las preguntas que tenía.

Gabo:

Ah, pura vida, no, súper bien. Igual si usted tiene alguna pregunta, pregunta con mucho gusto por teléfono, yo se lo mando por whatsapp, si se le olvidó algo, usted me manda un whatsapp y yo se lo mando, le mando un audio. Sí, yo creo, de eso, de lo que

yo puedo hablar de reggae en Costa Rica, fue eso, lo que le hablé, verdad. Ahorita hay muchos grupos de reggae ahorita, más que antes, pero ahora los grupos que hay es gente de nuestra edad, usted no ve 20 añeros tocando, todos los grupos son de 29 años para arriba. Ya los milenials, los nuevos que están saliendo, usted no ve. Casi toda nuestra generación tocamos en los coles, en las tardes juveniles, nosotros tocamos en las tardes juveniles y ahí fue donde… ahora es diferente. Usted no ve como antes usted hace un concierto a las 3 de la tarde en un bar, antes sí, y entraban todos los tenores de edad, llegaban carajillos hasta de la escuela, ahora no, ya no existe, son los tiempos de aquellos que nunca van a volver.

Ronny Flores, 11 de febrero del 2019

Sergio Hernández:

Bueno, la primera parte es como un poco más formal, son los datos: su nombre, edad.

Ronny:

Mae, mi nombre es Ronnie Flores Cerdas y tengo 39 años, casi 40, ya.

Sergio Hernández:

¿Nivel educativo?

Ronny:

Mae, en el colegio nada más, no tengo nada más.

Sergio Hernández:

¿Tienes hermanos?

Ronny:

Mae, sí, tres, uno fallecido, cayó en la batalla. Y los otros dos, sí, uno menor y uno mayor.

Sergio Hernández:

¿Y la ocupación de ellos?

Ronny:

Mae, uno es gerente de una universidad de acá y el otro es profesor de música en un cole.

Sergio Hernández:

¿Y la profesión de sus padres?

Ronny:

Mi padre es contador y mi madre fue ama de casa toda la vida.

Sergio Hernández:

¿Cómo se acerca usted a la música?

Ronny:

La parte de la música siempre ha estado en mi vida desde carajillo, desde niño. Yo me recuerdo muy bien que cuando estaba así niño, mi padre ponía, mi papá ponía mucha música, los Beatles y los Doors y todo eso. Y yo me aprendía muy fácil, por decirlo así, silbado y así, me aprendía muy fácil todas las líneas de las guitarras y las voces y todo. Entonces, por ese lado siempre como que he estado, siempre yo supe que tenía algo ahí como de músico. Pero fue como a los 20 años, mae, como en el 99, que ahí traveseé un teclado por primera vez. Que fue como por necesidad en realidad porque teníamos un grupo, ya se hizo como un grupillo de barrio, que se llamaba Peace Defenders, en el 2000, y lo que faltaba eran teclados, había ya dos guitarristas, bajo, batería, corista y todo, percusionista y todo, y no había teclados, entonces ahí me conseguí uno. El primer teclado que conseguí me costó 20000 colones y un par de discos quemados ahí, de reggae. Uno de Marley y uno de Israel Vibrations. Y era así, ya, demasiado simple, así barato, barato, un Yamaha súper barato. Y con eso como que aprendí, digamos, los acordes y esas cosas. Y ahí empecé a tocar, no sé, como en el 2000.

Sergio Hernández:

¿Y en qué barrio fue eso?

Ronny:

En Jardines de Tibás.

Sergio Hernández:

Y era un grupo de reggae.

Ronny:

Mae, sí, eran, al principio eran puros covers de Marley, después mi hermanillo, Christian, el que falleció, el mae hizo varias letras y se puso a cantar ahí, y ya estábamos haciendo ya como música original, hicimos como cuatro o cinco canciones de ese mae.

Sergio Hernández:

Y, digamos, lo que es tocar piano, eso ¿cómo lo aprendió?

Ronny:

Bueno, ahí empezó, digamos, verdad, el, el toque del teclado, y por ese lado como que me gustó, por decirlo así, entonces empecé a averiguar más, en esos tiempos no había como que el internet y toda esa facilidad. Entonces, conseguí unas clases con un señor ahí, pero fui nada más como dos o tres meses porque el señor se pasó a vivir a otro lado. Y él lo que me dio fue como unas claves ahí para desintegrar los acordes muy fácilmente, que es como por medio de los semitonos, ahí, de las notas y eso, muy fácil, entonces así, digamos, cada canción lo buscaba la nota principal en la que estaba y sacaba el acorde por medio de eso y ya después, ya practicaba los acordes hasta que ya uno lo sacaba del todo. Ya al principio tocaba súper básico, como casi que solo acordes y solo rítmica, no, no podía como solear mucho ni nada, y ya con el tiempo ahí lo llevaba, agarrándole el toque.

Sergio Hernández:

¿Su hermano es profesor de música?

Ronny:

Mi hermano menor, sí, profesor de música, él tocaba guitarra clásica, y el mae da clases de música en un cole.

Sergio Hernández;

Y, ¿nunca tocaron juntos, nunca le enseñó un poco más?

Ronny:

No, no, no porque en realidad yo sí, sí como que después, ya como a partir, como del 2008, 2007, 2008 para arriba, que ya tenía una colección de internet fuerte y

todo en la casa, ya yo me di a la tarea de empezar a investigar más, todos los modos, primero, modos griegos y toda esa vara, todas las escalas, por decirlo así, normales, mayores y menores, ya después empecé ya a averiguar sobre los acordes como más, un poco más complejos, ya con más notas, y seisavas, y novenas, y semidisminuidos y disminuidos, todos esos enredos musicales, y toda esa parte como que me abrió mucho a poder hacer un montón de cosas más con el teclado que antes no podía.

Entonces por ese lado como que si he estudiado digamos, pero más que todo tutoriales, y clases enteras, yo estuve practicando todo con un tutorial de 16 clases de un mae que toca blues y cosas así. Por ejemplo, como que si he estudiado y más que todo practicado bastante para poder tener un poco más de conocimiento y agilidad.

Sergio Hernández:

Y digamos en ese, ¿Peace Defender se llamaba? ¿Era de reggae? ¿Y por qué el nombre?

Ronny:

El nombre, diay no sé, que le puedo decir, estábamos muy carajillos, muy jóvenes y era como lo que se sentía en ese momento, tal vez, por estar en Costa Rica y acá es un país como de paz, digámoslo así, Por ese lado era como que fue el nombre que salió en ese momento.

Sergio Hernández:

Y ¿tenía alguna relación con el reggae o algo así?

Ronny:

El nombre Peace. Sí, sí, sí, de fijo. El reggae también habla mucho de paz y amor e igualdad y toda la recuperación de valores esenciales, por decirlo así. Y en esa parte también tiene que ver, sí, sí, no sé.

Sergio Hernández:

¿Y eso como en qué año fue?

Ronny:

Como en el 2001. Y después mi hermano menor que era el cantante. El mae tuvo un accidente en Guana y falleció en el 2003 en marzo. Y ya no, como que no seguimos con la vara.

Sergio Hernández:

Y ¿después de eso usted integra a Native Culture?

Ronny:

Pero ya antes, desde antes, como en el 2002, empecé con Native Culture. Ahí empecé, igual, en ese tiempo estaba súper básico, todavía aquí no tocaba casi nada. Estaba apenas aprendiendo. Y como en el 2000, en noviembre del 2002, le abrimos a Steel Pulse. Le abrimos también a Cultura Profética, le abrimos a Gondwana y a Los Cafres. Y yo apenas tocaba así como con tres dedillos de cada mano y no sabía ni tocar, en realidad no tocaba nada y aún así les abrimos a ese poco de artistas fuertes.

Sergio Hernández:

¿Y eso fue en un festival o algo así?

Ronny:

Sí. Bueno, le abrimos a Israel Vibrations también. Eso fue en el 2002. No me acuerdo el nombre del festival. Tocaron varias bandas. Tocó Meatelyu, tocamos nosotros, tocó Trinity. Y creo que, después en el de Cultura Profética era Native Culture y un grupo de tambores que se llamaba Amonsulu, que era como este percusión africana y después cultura profética. Y los demás eran ahí ya, en ese tiempo los hacían en el Planet Mall, los conciertos. Entonces, diay, fue una vez con Los Cafres y creo que hay más bandas de acá también. Y ahí con varias. En esos tiempos esas eran como las bandas que venían, digamos.

Sergio Hernández:

Y de bandas nacionales, digamos, antes de usted ya integrar Native Culture y demás, digamos. ¿Qué bandas nacionales recuerda que sonaban? Si es que sonaban.

Ronny:

Sí, claro. En el mismo tiempo, más o menos, digamos. Lo que yo viví, por decirlo así, es, como en el 98 o algo así, salió Mekatelyu. Ya desde antes uno escuchaba a Marfil tocando reggae, pero era como un tipo de reggae diferente. Como un reggae soca ahí y no era roots. Que tocaran roots, Mekatelyu tampoco era como que puros roots, pero ya sonaba como más tirando a la nota más jamaiquina. Y, empezó Mekatelyu como en el 98. Después salió como creo que Mentados como en el 2002. Bueno, Peace Defenders también, ahí en el 2001. En ese tiempo estaba creo que Maitam, que era un grupo de otros músicos ahora, de Pooh y de Sergio y de Randall y otros colegas de ahí. Y como en esos tiempos también, en el 2002, estaba Trinity también saliendo fuerte con el Cahuita flavor. Estaba también Raga by Roots, pero esos maes eran como otra nota. También era reggae, igual. Y estaban bien, bien, bien pegados. Fue un movimiento grande, se hicieron grandes

Sergio Hernández:

La idea de tocar reggae, ¿de dónde viene?

Ronny:

Digámoslo así, fue como la música que me cambió un montón a mí la forma de ver las cosas. Yo antes escuchaba hip hop, y yo nunca he sido así como de hablar inglés así perfecto, y en ese tiempo empecé como a entender las letras de hip hop y me di cuenta que hablaban cosas muy diferentes a la realidad que se vive aquí Costa Rica, verdad, otra cosa completamente. Y en ese tiempo conocí, empecé a escuchar reggae. Yo había escuchado Bob Marley, obviamente, Peter Tosh y esas cosas, pero no me había nunca como ceñido a escucharlos de verdad. Y cuando empecé a escuchar el primer disco que tuve, así que como que me hice adicto, de reggae, fue el Praises de Israel Vibrations. Ese disco lo escuché hasta que lo gasté casi, ya ni sirve. Y después de ese disco, entonces ya como que yo dije, sí, voy a volver a Marley. Eso fue como en el 97, 98. Voy a volver a escuchar Marley. Empecé a escuchar Marley como ya entendía el hip hop, que es más difícil, digamos, empecé a escuchar el reggae y lo agarré súper bien. Y entendí que el mensaje era diferente, que era como una misión que estaba sintiendo, digamos, y en la que podía empezar a trabajar. Y por ahí fue más o menos. Como en el 99, 2000, ya empecé a interesarme. Como en el 2000, 2001, fue que ya empecé a tocar. Siempre empecé con el reggae.

Sergio Hernández:

Y ese disco de Israel Vibrations o los discos que tenía, ¿dónde los conseguía?

Ronny:

Había una tienda en el Mall San Pedro que se llamaba Vértigo. Vendían de todo ahí, empezaron a traer reggae y nosotros como locos comprando reggae ahí. De todo. Traían Burning Spear, Israel, Steel Pulse, Black Uhuru. De todo había, como todo lo clásico, buenísimo.

Sergio Hernández:

Un poco la letra. Bueno, en la etapa de Peace Defenders, ¿cómo de qué se trataban las letras?

Ronny:

Había una que se llamaba Feel the Roots, que era del sentimiento del reggae, cuando uno escuchaba una canción en radio o cuando iba a un concierto o cosas así; había otra que se llamaba Imaginé, que era como un relato de alguien que estaba imaginándose un mundo mejor, digamos, así sin hambre y sin pobreza. Había una de amor, así de esas cortavenas, no me acuerdo, mi hermanillo. Y la otra era en inglés, ah bueno, y era como en contra el gobierno, así de como en contra de la política, digamos. Montón de rato de estar así. No ha cambiado nada de eso.

Sergio Hernández:

¿Y cómo se forma Native Cultures?

Ronny:

Native Cultures es un grupo de barrio, igual, pero de otro barrio. Ellos no son de mi barrio. Ellos son de Cuatro Reinas, bueno, de Las Rosas de Tibás, que es como un kilómetro antes de Cuatro Reinas. Así, ahí abajo en Tibás. Del parque, digamos, de Tibás como bajando como un kilómetro. Yo vivía del parque como subiendo un kilómetro. Entonces vivíamos como en lugares diferentes. Y ellos me habían escuchado tocando con Peace Defenders y llegaron un día a decirme que si me interesaba. Y yo dije,

voy a ir a ver. Y yo siempre he tenido algo que… A mí me gusta también tocar covers y canto algunos covers y todo, pero lo mío, para lo que yo nací es para hacer música original. Yo siempre he tenido eso y antes mi música era súper simple y me costaba un montón. Ahora sí ya he hecho un montón de canciones, ya todo va cambiando y ahora eso es lo que yo ocupo estar haciendo, música original. Ahora con Moonlight estoy todo feliz porque tenemos 20 canciones que hacer, entonces tengo un montón de trabajo.

Sergio Hernández:

Y, digamos, ¿cómo estaba ensamblado Native Culture, musicalmente?

Ronny:

Éramos dos guitarras, teclados, bajo, batera, percusión. Antes había un hermano de ellos que cantaba también, el mayor, Tito. Se salió. Entonces, quedaba Sergio, que era el cantante principal y guitarrista. El otro Sergio, que le dicen Sergillo, que es el diyei de Vibes, que era el otro guitarrista. No se puede decir que primera o segunda guitarra porque muchas veces una hacía de primera y la otra de segunda. Ellos eran como combinados, digamos. Christian, que es el hermano de Sergio, los negros le decíamos, que son negros de este lado. Estos maes. Estaba yo en los teclados; Mario Silesky, otro amigo en la batería y otro, Marco Castro. Todos son de ahí, del mismo barrio. Todos ellos, solo yo era de Jardines. Tenía que estar bajando hacia allá.

Sergio Hernández:

¿Y hasta cuándo existe Native Culture?

Ronny:

Native Culture empezó en el 2001, ellos, creo. Yo me metí como a mediados del 2002. Como en el 2007, Sergio se fue a trabajar en un barco, en un crucero de esos que se va como seis meses. Entonces, paramos un montón, así ya, paramos como esos seis meses, así de golpe. Después el mae volvió, hicimos como un intento, no sé qué, y por problemas, así como de que la gente ya ocupaba bretiar, uno ocupa trabajar, mae. Salieron varios y como que se desarmó el grupo y de ahí se fue a la porra. Entonces ya, como en el 2007 fue, después como en el 2000… a finales del 2008, como en el 2009, hicimos otro intento de regresar. Sacamos una pieza que se llamaba Babylon, con video y todo.

Estaba bien buena. Igual llegó el momento en que, diay, como que tenían que invertir mucho para poder estar yendo a ensayar y todo. Entonces, decidieron ya salirse. Como unos años después hicimos un concierto, pero fue así como solo un concierto, no pensando en volver, sino solo un concierto, en Jazz Café, como en el 2002. Y ya, nada más.

Sergio Hernández:

¿Y no se acuerda por qué ese nombre: Native Culture?

Ronny:

Era como de ellos, digamos, ellos fueron los que lo pusieron así. Y sí, sí, era como, diay, dando a entender que era como la cultura tica del momento. Y como ellos son negros, pero son de Chepe. Es como vacilón, también, que los maes, sí hablaban inglés, pero no hablaban como creole, así, como el creole de Limón, por ejemplo. Solo la mamá de ellos. Y, entonces, eso fue lo que sentían en el momento, como la cultura del lugar, digamos, de ellos.

Sergio Hernández:

Pero del lugar original de ellos.

Ronny:

Sí, sí. Tibás.

Sergio Hernández:

Pero ellos sí son, originalmente, digamos, ¿la mamá de ellos era de Limón?

Ronny:

La mamá de ellos es de Siquirres, sí, pero ellos son todos nacidos en Chepe.

Sergio Hernández:

Y, ¿sí cantaban, cantaban en inglés o en creole?

Ronny:

Ajá, en las dos, inglés y español. Más como inglés, más como inglés normal, no como creole.

Sergio Hernández:

¿Por qué no sabían o por qué no tenían interés o...?

Ronny:

No, porque en realidad no, no lo conocían tanto, yo creo, no, los hermanos son de Limón. O sea, es algo en inglés como el que hablo yo, así, inglés normal, agringado, no como jamaiquinado, digamos.

Sergio Hernández:

¿Y cómo, cómo qué temas trataban las canciones?

Ronny

Ay, con esos maes. Con esa banda sí era un montón, porque teníamos como treinta y seis piezas y era de todo. Estaba Jungle of Walls que hablaba como de como que es una jungla de paredes, San José. Estaba, diay, había de todo, había un par de amor igual. Había un montón, así como de como tratando de clamar por justicia y por libertad y así ya, había de todo.

Sergio Hernández:

¿Justicia en qué sentido?

Ronny:

Sí, igual como tratando de llevar el mensaje de que la gente abra los ojos y vea cómo está la pobreza, cómo está el hambre en los niños. Y todo, más que todo era eso, gente, como un poco más como tirando esa parte de los derechos humanos y todo eso.

Sergio Hernández:

Y ¿ustedes lograron grabar algún disco?

Ronny:

Sí, hay uno. Se llama Costa Rica Reggae.

Sergio Hernández:

No, es que existe Costa Rica reggae night, en donde esta una canción.

Ronny:

Ah, sí, pero no, no. Uno de Native Culture.

Sergio Hernández:

¿Y con quién la grabaron? ¿No sabe qué disquera?

Ronny:

Eh, no, lo grabamos independiente, nosotros mismos y lo grabamos en lo que en ese tiempo se llamaba Audio Arte. Que era en los estudios de Carlos Domínguez, ahí en Moravia. Con Eddie Román. Eddie Román fue nuestro técnico, ingeniero, grabación y mezclas.

Sergio Hernández:

¿Y cómo, cómo lo financiaron?

Ronny:

Eh, a puros conciertos. En ese tiempo nos iba bien, por decirlo así. Cobrábamos, así, 400 mil colones, 500 mil colones, en ese tiempo. Pagaban mejor que ahora, de verdad. Antes uno iba a tocar al Backyard y le pagaban bien, bien, 800 dólares, ahora pagan la mitad, 400 dólares.

Sergio Hernández:

Y, ¿tocaban todas las semanas?

Ronny:

No todas las semanas, pero sí, sí, por lo menos unas tres veces, dos veces por mes, siempre. Y sí, como que nos pagaban tuanis; nos llevaban a los festivales y todo.

Sergio Hernández:

¿Y por dónde estuvieron tocando?

Ronny;

Eh, tocamos en todos lados. Tocamos. Una vez tocamos en el San Carlos, en, cómo se llamaba, La Fortuna. Tocamos un montón de veces en Jacó. Tocamos varias veces en Guana y en Tamarindo, en Sámara y aquí en San José, en todos lados, en ese tiempo, estaba muy activado el Observatorio. Tocamos ahí varias veces, tocamos en El Mundo Loco, tocamos en los dos Jazz Café, en todos lados, en realidad.

Sergio Hernández:

Y ¿ese Backyard en dónde quedaba?

Ronny:

En Jacó, en Playa Hermosa.

Sergio Hernández:

Ah, ok, sí. Y digamos cuando salían del Valle Central, ¿era por festivales?

Ronny:

No, también por bares, digamos. Tocamos en uno que se llama Pacifico, en Tamarindo, tocamos en el Backyard, también. Tocamos en varios lugares que eran como restaurantes, también, no solo festivales. Los festivales más bien eran los de aquí, que hacían así, que traían a Israel Vibrations, entonces íbamos nosotros en esas; como en el Festival Mundo Loco del 2000, ¿qué fue ese?

Sergio Hernández:

¿El de 2008?

Ronny:

Ajá, 2008. Imagínese, esa vez toqué con un grupo que se llamaba Unity, que tenía, con Native Culture y con Moonlight.

Sergio Hernández:

Unity también grabó con Costa Rica reggar night, ¿verdad?. El disco de Papaya Music, los discos de Papaya.

Ronny:

¿Unity? Ajá, grabamos una canción.

Sergio Hernández

¿Y cuándo se forma a Unity?

Ronny:

Unity éramos prácticamente los mismos de Native Culture, pero con otro baijista, con Zeta, que era de Peace Defenders, que sí, como ha sido nuestro amigo, o sea, del barrio, compa de toda la vida. Con él hicimos eso. Y con Cedino, de cantante, que es un mae que canta hip hop demasiado pro. Lástima que solo grabamos una canción. Lástima que solo grabamos una canción porque el mae es demasiado bueno y el proyecto era bien tuanis, era como reggae con hip hop, entonces era bien tuanis. Eso salió como, ¿qué? En el 2008, 2007, algo así. Y estuvimos ahí como hasta el 2013. Y ya, igual, como que se obstinaron y ya no siguió el asunto.

Sergio Hernández:

Y esas grabaciones con Papaya Music, ¿cómo eran? ¿Cómo fue la iniciativa?

Ronny:

Creo que fue por medio de Sergio, el guitarrista, que conocía a Luciano. El de Papaya. Y le comentó que queríamos grabar una canción para meterlo en uno de los disco de ellos. Y tiramos esa, My queen, es. Bueno, la letra habla como de lo que es ser una reina en la vida, ya sea la mamá o su esposa o algo así, o una hija. Entonces es como bastante, bastante buena.

Sergio Hernández:

¿Y cómo es ser una reina? ¿Cómo lo definieron ustedes? ¿Cómo lo sentían?

Ronny:

De todo, la letra la hizo Cedino en su totalidad. Y, no sé, él es como un toque agringado, entonces, ahí. Era como, no sé, como un hip hop ahí hablando esas cosas lindas. Como de la mamá, digamos. Decía ahí, sí, como lo que había sido la mamá para él, por decirlo así, ya. Como una señora muy fuerte y siempre cariñosa y siempre sacándolo adelante y así ya todo. Sí, en Unity las letras las hacía Cedino.

Sergio Hernández:

¿Cedino quién era?

Ronny:

Cedino Clarck. Y es un compa que vive en Desamparados. Él es de Limón, pero creo que vivió en Estados un montón de años. Y es como de la escena hip hop de acá, es súper bueno. Cedino Clarck se llama, es como, el nickname de el mae es como The Major Singer. The Major Singer. Es muy bueno.

Sergio Hernández:

Digamos, eso que usted mencionaba, que en Native Culture, no sé, Unity, digamos, se separan por cuestiones laborales. ¿Es por dificultad de vivir de la música o por seguir proyectos personales?

Ronny:

En realidad, vivir de la música es como que, por lo menos yo nunca lo he logrado en totalidad. Hubo un tiempo en que lo lograba, pero se me enredaba mucho, porque tenía que tocar con muchas bandas. Digamos, tocaba como con cuatro, cinco, seis bandas al mismo tiempo. Y tenía en ese tiempo a Native Culture y a Trinity como bandas principales. Entonces si estaba tocando con otra banda de compas y había conciertos y yo tenía concierto ese mismo día con Trinity, entonces, ya se enojaban y cuesta mucho. Igual, tampoco era que sacaba un montón de plata, pero por lo menos sí me daba como para todo lo que ocupaba. O sea, si era, digamos, un toque más que bretear en un call center, por ejemplo. Pero todas las noches estaban ocupadas. Entonces, diay, yo estoy casado. Entonces, por ejemplo, mi esposa trabaja todo el día y yo todo el día estaba

en la casa y cuando yo venía saliendo yo tenía que irme. Entonces era como bastante enredado. Ahí, ahí estuve, estuve así que, como dos, tres años, cuatro años. Solo con la música y por allá cuesta.

Sergio Hernández:

¿Y luego cómo complementa, digamos?

Ronny:

Además, siempre, bueno, en ese tiempo siempre tuve otros trabajos. Así como que trabajaba de día en algún lugar, en una empresa y todas las noches eran musicales. Ahora también, trabajo a las mañanas manejando un Uber, por ejemplo. Todas las mañanas. Y ya en las tardes me siento a producir. Ahora, como estoy mucho más metido en la producción, pues vamos adelante en esto. Ok. Creo que no hemos llegado a los dos mil quince y esas varas.

Sergio Hernández:

Eh, digamos, como tecladista, bueno, no sé cómo se considera usted, si es tecladista o pianista

Ronny:

Tecladista, tecladista. Ser pianista de otra vara. Mi mano izquierda, mi mano izquierda está hecha para la rítmica de hoy. O sea, tocar piano es como ya, como hacer lo mismo que hago con la derecha, pero en la izquierda y al mismo tiempo las dos. Y no, yo no soy, nunca he practicado eso en realidad. Puedo hacer algunas cosas, obviamente. Puedo llevar bajos y tocar rítmicas y hacer un montón de cosas, pero como es la mano izquierda de un pianista, no. Eso es otra cosa, esos maes son súper agiles.

Sergio Hernández:

Pero es una cuestión de técnico, es una cuestión de...

Ronny:

De práctica, de técnica, también, porque en realidad con la mano izquierda yo no he practicado tanto. Es como, diay, en el teclado casi siempre usted con esta mano, sea

rock, va como haciendo rítmica o en el reggae que va haciendo rítmica, igual. En cambio, en el piano va como con las dos manos ahí al mismo tiempo y tendría que practicarlo mucho porque nunca lo he hecho. Entonces en realidad no. No podría, así como pegarle una vez. Luego yo no leo música. Yo puedo descifrar una partitura, pero así en unos días, dos, tres días como que usted me la dé. Aunque sea difícil. Si sé las reglas y sé un montón de cosas, pero como leerlas de inmediato, que usted las ponga ahí y me ponga a tocar, no. Ni sé, es la verdad.

Sergio Hernández:

Y, ¿el órgano, digamos?

Ronny:

El órgano es como de los instrumentos que más me gusta a mí. El sonido de órgano es súper lindo, es súper versátil. Puedo ponerlo súper brillante y hacer un escándalo o puedo ponerlo bien grave para el buble. Que suene nada más la burbuja. Se puede hacer un montón de cosas. Eso es lo que más me gusta, me gusta más que el piano. El piano es muy chiva, el sonido del piano. Y ahí como que lo acompaña siempre a uno en sus momentos tristes, y varas así, ya. El piano es súper lindo. Y a mí en lo personal me gusta más el sonido del órgano. Como para el reggae, digamos, me gusta más el órgano.

Sergio Hernández:

Sí, eso es lo que le iba a preguntar, digamos. ¿Cómo se ensambla el órgano y el teclado dentro del reggae?

Ronny:

Bueno, siempre estuvo presente como instrumento acústico. Antes existían los órganos Hammond, que eran los que usaban en el reggae. Y usaban piano de cola, piano de pared, digamos. Los estudios lo que había era piano de pared, siempre, un bright piano y con eso grababan el ritmo. Fue como hasta el 82, si no me equivoco, que sale el primer teclado eléctrico, así electrónico, que es el Korg, el M1. Que igual hizo el mismo revuelo que hizo en el reggae, lo hizo en la salsa y lo hizo en el merengue. O sea, todo el mundo empezó a comprar ese teclado. Tenía un sonido muy particular de piano que está grabado en miles de miles de canciones. Y, por ejemplo, mucha de la salsa, todos

los pianos estaban hechos con el electrónico. Y ese fue como el primero, entonces ya los tecladistas ya podían llevar un teclado y conectarlo a la corriente y ya usarlo.

Pero antes de eso, digamos, los pianistas cuando grababan en estudio grababan con un piano acústico, verdad. Pero a la hora de tocar en vivo tenían que llevarse un piano, el piano eléctrico. El que es como otro sonido. Ya es como un sonido diferente. Y eso era lo que usaban en vivo porque era lo único que era medio portable y que en realidad eran gigantes. Tampoco era como que eran portables. Entonces, y el órgano siempre ha sido el órgano Hammond. Igual hasta como en el 92, que salen los primeros Hammond. No, mentira, ya salían Korg 88 o algo así. Salían los primeros órganos portables, entonces ya igual andaban jalando. En la parte de los sintetizadores, por eso era que antes todo sonaba más rico porque todo era original, por decirlo así. Tenían los Moog, el Moog Voyager que es así como el papá de los sintes. Son como electromagnéticos, entonces tienen un sonido así diferente, increíble, y era lo que usaban en ese tiempo. Muy alta calidad, digamos, los teclados.

Sergio Hernández:

Pero el sonido, digamos, del órgano es como muy característico del reggae también.

Ronny:

Ajá, ajá. En el reggae, en el blues, en el jazz. Pero en el reggae se usa un montón, claro.

Sergio Hernández:

¿Y en qué sentido se usa, digamos?

Ronny:

Se usa para todo. El bubble, digamos, va siempre, verdad. La rítmica. O sea, el reggae lleva una rítmica de órgano que le dicen bubble. Que va en contratiempo con el piano. La mano izquierda. Entonces, si el piano va, hay un bubble que va como en contratiempo con el piano. Eso en realidad se hizo al principio para que la música pareciera que va un poquito más rápido de lo que va en realidad. Es como un efecto de sonido

loco ahí. Inventado por los jamaiquinos. Entonces hay como varias formas de hacerlo. Lo puede hacer como cuadrado o lo puede hacer como un poquito más desfasado para que se sienta diferente. Hay varios tipos también. Está ese clásico y hay otros más nuevos que se usan. Se utiliza como a partir de los ochenta y noventa. Otros tipos de reggae.

Sergio Hernández:

¿Y la melódica? ¿Cuándo empiezas a experimentar con la melódica?

Ronny:

La primer melódica, miren, yo la compré como en el 2003. Algo así. 2004. Tocaba dos canciones con melódica, en Native Culture. Pero eran nada más dos. La tenía ahí como puesta ahí. No la usaba tanto. Fue cuando entré a Moonlight que me dijo, usted tiene melódica, y yo sí, uy, mae, tráigala. Entonces la llevé y con ellos sí tocaba como seis canciones, siete, por concierto, con melódica. Siempre como haciendo líneas, digamos. La melódica es como más solista, digamos. Comienza la canción y en vez de que haya unos saxofones o así, va la melódica. Esa es una de las líneas principales.

Sergio Hernández:

¿Y cómo la conocía, digamos? Porque por lo menos a nivel de Costa Rica me parece que muy pocas personas la tocan

Ronny:

Sí, fue porque fui a comprar unos cables y no sé qué, a Bansbach, y vi una. Y uy, ¿cuánto vale eso? Y valía baratísima, como 19 mil pesos, algo así. Me compré una de esas. Y era como un modelo estudiante de Yamaha, de esas celestes. Ahí después empecé a averiguar y vi que las Yamaha tenían una más, como más profesional, una café. Entonces me compré esa. Y después, bueno, ya después, de hecho, me compré varias de esas Yamaha. Ya después fue que pude como mandar a traer a Estados unas ahí, por Amazon. Empecé a comprar a Hohner. La Hohner es muy buena. Las estaba usando mucho, como Moonlight. Porque antes tocábamos un montón, entonces, estaba

usándolas mucho, entonces como que me duraban como un año. Y se desafínan. Ahora me compré una Hammond, que es un chuzo ahí. Ya es como de las más pro que hay. Y venden todos los repuestos y todo. Entonces si se llega a desafinar, que ellos dicen que no pasa, pero yo creo que, diay, en algún momento, todo va a pasar. Tal vez no un año, pero tres o cuatro, no sé. Venden los repuestos ahí. Entonces ya es todo. Toda fresa es esa, ya.

Sergio Hernández:

Y, digamos, ¿usted sí había escuchado la melódica en el reggae?

Ronny:

Sí, claro. Yo había escuchado a Augustus Pablo un par de piezas, pero no me había interesado como en conseguir una. Pero cuando la vi esa vez que la compré, entonces, ya empecé a tocar las piezas de Augustus Pablo, que me las sé casi todas. Y me puse ahí, como a aprender más de la melódica.

Sergio Hernández:

Y ¿dónde se conseguía la música de Augustus Pablo?

Ronny:

Ahí mismo, en Vértigo. Era el único lugar donde vendían reggae antes. No, pero sí tenían bastante. O sea, se llegaba y había dieciséis, dieciocho discos diferentes de reggae clásico todo el año. Reggae clásico.

Sergio Hernández:

Y eso sí se acopla muy bien al dub, también.

Ronny:

Sí, exacto. Ahora que produzco dub, diay, cualquier cosa se puede usar la melódica. Hay un montón de cosas. De hecho, en mi show de dub, diay, por lo menos la mitad de canciones llevan melódicas. Porque después de un tiempo, por Moonlight, me convertí como en el melodiquero de Costa Rica, digamos. Como en el mae de la melódica aquí. Sí. Aunque hay un montón de compas que tocan melódica. Talawa tiene

melódica, y Pedro de Un Rojo usa melódica, y todo el mundo usa melódica. Como que por verme a mí siempre, todos los chivos una melódica. Sí. Me montaron como el de la melódica. Entonces, lo aproveché también. Ya que me gusta tanto mi instrumento, para usarlar siempre en mi show.

Sergio Hernández:

Y, ¿cuándo integra usted Moonlight?

Ronny:

Moonlight creo que empezó en 2007, 2006, no me acuerdo. Yo entré en el 2009. Como en enero del 2009. Que me dijo Gabo, me llamó: mae, usted siempre está breteando con Native Culture; y yo, ahí estamos como dándonos un tiempo, ahorita no. Mae, lléguese un día para que escuche la música de Moonlight; ah, bueno, ya tenía en el disco y me lo pasó. Y me dijo que qué, que si me gustaba, me puse a escuchar y me gustó. Y sí, me aprendí el disco. Entonces fui al primer ensayo y ya me sabía toda la música. Y los más, ay, mae, ¿cómo se aprendió todo? Y yo, diay, mae, para que vea. Sí, fue todo vacilón, mae. Y desde que entré ya, me hice parte como de la producción también. Ahora un montón de las canciones; de las pasadas, del último disco como una nada más creo que me senté yo, en el anterior. La demás las hicimos ahí entre todos. Y de este nuevo disco que viene ya van como tres, cuatro que son mías. O sea, yo lo que hago es que, yo produzco así en la compu, verdad, en el Logic, entonces hago como la maqueta y la llevo al ensayo. Si les gusta, entonces cada quien hace sus arreglos y todo. Si no les gusta, entonces me la dejo yo y yo le hago los arreglos y me la dejo para I Keys.

Sergio Hernández:

Y tengo entendido que con Moonlight trabajaron también con Mad Profesor.

Ronny:

Hemos trabajado dos veces ya con él, una vez en concierto. Que llenamos ese, El Observatorio, así completamente lleno, no cabía la gente, como ochocientas personas. Tocábamos nosotros, tocaba, creo que Sonambulo abrió, y después el Profe y estuvo súper.

Sergio Hernández:

¿Eso en qué año fue?

Ronny:

Eso fue en el dos mil trece, creo, mae, algo así, dos mil trece, sí.

Sergio Hernández:

Ese fue el primero.

Ronny:

Ajá. No, pero digamos, o sea, lo que hemos trabajado fue, esa vez que fue un concierto y después que él nos hizo el dub de dos canciones, de tres canciones. Es lo otro que hemos trabajado con él.

Sergio Hernández:

¿Y cómo, cómo fue esa relación, cómo se estableció esa relación con otro profesor?

Ronny:

Eso fue por medio de Gabo, que él, como quien lo había hablado con él alguna vez, y esa vez que lo trajimos y que él vio ya que llenamos el lugar y que fue súper bien, esa vez como que ya terminamos de fortalecer ahí los lazos, digamos. Es súper buena gente, igual, entonces.

Sergio Hernández:

Digamos, y las canciones que trabajaron con él, ¿ustedes las armaron aquí y se las mandaron a él?

Ronny:

Esa vez sí. Esa fue lo que hicimos la última vez. Ya, digamos, dos de las canciones del mismo disco se las mandamos para que hicieran un remix ahí de dub, poderoso.

Sergio Hernández:

¿Esa fue la primera vez?

Ronny:

Eh, no. Digamos, la primera vez fue el concierto, la segunda; la segunda vez que vino, que venía para otro concierto, para, o sea, como con otra gente, digamos, otros productores. Fue que hicimos esas versiones ahí.

Sergio Hernández:

Y ya, ya con Moonlight, entrando un poco a la escena, digamos, ya, ¿por dónde se mueven o donde tocan?

Ronny:

En realidad, eso es parecido, pues, Costa Rica es demasiado chiquitito en esa parte. O sea, si el bar que está haciendo en este momento el concierto es La Cantina, todo el mundo toca ahí. Y si era Mundo Loco, en ese tiempo, por ejemplo, todo el mundo tocaba en Mundo Loco. En ese tiempo Un Rojo, por ejemplo, tocaba ahí y tocaba Fuerza Dread, tocaba todo el mundo. Como que estaba muy parejo todos los grupos, en ese tiempo, como en el 2010, 2012. En todos lados era; estaban los dos Jazz Café, estaba El Observatorio, estaba Mundo Loco. Había ya lugares más chiquitillos, digamos, pero más o menos como esos eran los que se usaban en San José.

Sergio Hernández:

¿Lo que era Raíces o Roots?

Ronny:

En Roots ahora es que se hacen más conciertos, pero antes era más como más bar ahí, sin tantos conciertos. De vez en cuando que tocaban ahí alguien, pero no era como lo normal.

Sergio Hernández:

Y eso también pasaba a principios de los dosmiles, digamos, que dice usted que la dinámica de los conciertos la propone más que todo el bar, no tanto la banda.

Ronny:

Sí, es que hubo, de hecho, ha habido varias temporadas en que cierran algunos bares y se caen un montón la escena porque no hay dónde tocar. Por ejemplo, ahora en Jaco hay varios lugares, como cuatro, que hacen conciertos. Igual las bandas grandes no van porque solo pagan 400 dólares. Entonces, Un Rojo no va ir a tocar ahí, por ejemplo. O Fuerza Dread, Moonlight porque nosotros iríamos en formatos sound system, tal vez, pero ir con toda la banda no se puede. Más bien sería un gasto. Entonces, ahora, diay, que pagan, aunque sean un poquillo ahí, van formatos más reducidos, digamos, entonces hay como una escena bonita ahora en Jaco, porque hay como cuatro bares que siempre tienen música en vivo.

Acá, diay, está ese lugar, La Cantina que ayuda mucho. Y la gente como que cuesta que llegue ahí, pero poco a poco. Ellos han ido haciendo el punto y ya ahorita se va a poner bien bonito. Tal vez el Mundo Loco está ahorita y lugares así, pero hay veces que hay algunos que están, otros no están. Entonces, cuesta.

Sergio Hernández:

La relación, digamos, hablando de los dosmiles con Native Culture, o Peace Defenders, digamos, ¿se armaba una relación con el dueño del bar, había un promotor?

Ronny:

Hubo un tiempo que nosotros estábamos con Rocío Montero, era como nuestra manager, y ella tiene muchos contactos y tenía como una productora ahí de conciertos en ese tiempo, entonces, por eso tocábamos en un montón de lugares que no eran como normales, digamos. También por ella era que nos invitaba a un montón o que nos conseguía un montón de conciertos en festivales, por ejemplo. Esa parte de los conciertos, digamos, es vacilón porque si usted tiene un buen manager, usted puede tocar en más lugares o ganar más dinero. El manager dice mucho, digamos.

Sergio Hernández:

Pero, digamos, el bar, o el dueño del bar, no es que los llama y le dice, vengan a tocar aquí porque estamos.

Ronny:

A veces, a veces sí es así, pero a veces no, a veces el manager es el que va a negociar, a ver si le dan un día, digamos. A ver si el mae puede pagar y si no, entonces, cobrar por la puerta y a veces sale bien, a veces no sale nada, son cosas difíciles. Todo lado es igual, yo creo, pero como Costa Rica es tan pequeño, tal vez en Bogotá hay doce, catorce lugares donde tocar, aquí hay dos o tres. En México hay como veinticinco de donde tocar, pero no sé. Aquí tal vez hay dos, tres o cuatro, entonces es más difícil.

Sergio Hernández:

Y, digamos, ¿al haber varias bandas dificulta?

Ronny:

Todo el mundo quiere la fecha de la quincena, por ejemplo. Entonces, diay, el mae del bar lo que hace es que se la da al que llene más porque al mae le sirve vender. Siempre lo mismo, ya, a ellos lo que le sirve es que se llene para vender. Muchos lugares le dan la entrada, muchos lugares no. Los que tienen el sonido muy pro le cobran un poco la entrada para pagar el sonido, lo cual, diay, está bien porque así uno no tiene que alquilar un montón de sonidos y esas varas.

Ve, en esos tiempos, en el 2004, empecé a tocar con Trinity. Y el mae fue como una de mis mayores escuelas en la vara del reggae. Como desde el 2004, como hasta el 2012, toqué con Trinity. Igual ahí con Trinity toqué en cualquier cantidad de lados. Un montón de lugares, en Jacobo, igual, en Dominical, en San Carlos, en Puerto Viejo, acá, bueno, en Puerto Viejo también toqué un montón con Native Culture.

Sergio Hernández:

¿Puerto Viejo, en Playa Chiquita o en Cahuita?

Ronny:

En Puerto Viejo. En Chiquita un par de veces, pero más que todo en Puerto Viejo.

Sergio Hernández:

¿Y a dónde tocaba, qué bar?

Ronny:

Estaba, en el Johnny´s Place tocamos una vez. Estaba este que se llama como Hot Rocks. El otro que se llama Lazy Mon. En esos toqué un montón de veces

Sergio Hernández:

¿Eso fue con Native Culture o con Trinity?

Ronny:

Con los dos, más que todo con Trinity. Es que, mae, Trinity era increíblemente bueno para conseguir conciertos. Yo no sé, hacía en todos lugares y se llenaba en todos lados. Fuimos a tocar hasta Puerto Jiménez una vez, mae, y varas así

Sergio Hernández:

Eso en ese periodo del 2004 al 2010, maso menos.

Ronny:

Ajá, por ahí.

Sergio Hernández:

¿Y cómo se estableció esa relación con Trinity?

Ronny:

Igual el mae me vio tocando con Native Culture y me escribió un mensaje ahí que si quería ir. Y fui y eran puros covers, más el disco de él. Entonces, diay, me aprendí todo ahí y empezamos a tocar un montón porque tenía un montón de conciertos

ese mae. Por eso me servía a mí también porque en ese tiempo pagaba como 40 mil, 45 mil, diay, dos veces por semana, imagínese. Entonces yo era feliz ahí breteando.

Sergio Hernández:

¿Y él era el que dirigía?

Ronny:

Y era un montón de brete, sí. El mae quería ensayar un montón y quería que todo saliera perfecto. Tenía un montón de trabajo.

Sergio Hernández:

¿Y con Trinity estuvo hasta cuándo?

Ronny:

Mae, como hasta el 2012, por ahí, que me despisté un poco y ya él se consiguió otros músicos y tocaba con otra gente. Y ya después ya fue como, tocamos un par de veces más después ahí y ya.

Sergio Hernández:

Digamos, sí. bueno, y considerando que ya él murió, digamos, ¿cómo era la actitud de él o sus canciones o su relación con el público o su forma de…?

Ronny:

Era súper bueno, Trinity. Era súper bueno con la guitarra, súper bueno cantando. El mae tenía mucho, mucho, mucho talento y mucho estilo y mucho ritmo. Entonces era muy bueno con el público. Siempre era uno con inyección y sus letras igual. Es como un legado. Un legado más que dejaron en Costa Rica. Ese disco que Cahuita Flavor es muy bueno. Tiene una canción de amor. Tiene varias, así, como de temas sociales.

Sergio Hernández:

Y tiene algo que ver con sus raíces, por así decirlo. Con su historia.

Ronny:

Cómo músico. Sí, claro. Con Trinity fue que aprendí un montón de reggae, yo. Aprendí como una forma de ver la música diferente. Ya, el reggae más que todo. Él era como muy experimentado. Entonces le decía un montón de cosas, un montón de tips y muchas cosas que era súper bueno. Me ayudó a progresar un montón, en ese sentido.

Sergio Hernández:

¿A nivel musical o a nivel personal?

Ronny:

Más musical, digamos. Porque no éramos como tan, o sea, cuando no era de conciertos o de ensayos, yo no pasaba ahí. El mae vivía lejos. Hubo un tiempo que vivía en Ciudad Colón. Y tenía que llegar hasta allá. Entonces sí éramos amigos, obviamente, y compas. Pero como más musical, digamos.

Sergio Hernández

Digamos, para finalizar ya, digamos. Aprovechando también eso que usted pudo convivir con Trinity, ya que no tenemos la fuente directa, digamos. ¿Cómo vivía él el reggae? ¿Cómo lo concebía él?

Ronny:

Él era un artista, un artista como de otra era, digamos. Como de los más viejos. Él cuando vivió en Estados vivió en la casa de Los Abyssinians Y conoció a Marley y estuvo ahí con toda esa gente. Entonces era como que él tenía como las raíces del reggae muy metidas, digamos, ya. Él siempre pensaba, él nunca pensaba en sonar como algo nuevo. Él siempre quería sonar como Steel Pulse, o siempre quería sonar como Israel Vibrations. Era como muy muy ortodoxo, digamos, el reggae.

Sergio Hernández:

¿Y no sabe en qué año fue que él estuvo en Estados Unidos? ¿O en qué parte de Estados Unidos?

Ronny:

Sí, joven. En qué parte, no sabría decirle, la verdad. Creo que anduvo por varios estados. Pero creo que estuvo como en los ochenta, ahí.

Sergio Hernández:

¿Ya después él viene y se integra con Baby Rasta?

Ronny:

Con Marfil y todo. Y antes de irse, yo creo, joven, joven, joven, él tocaba con Marfil y Baby Rasta también. Y después fue que se fue como no sé cuántos años, diez años, ya no sé qué, y volvió.

Sergio Hernández:

Y ahí estuvo compartiendo con todos esos grandes del reggae.

Ronny:

Exactamente. Conocedor.

Sergio Hernández:

No, no, yo creo que con eso estamos.

Ronny:

¿Listo?

Sergio Hernández:

Muchas gracias.

Ronny:

Nombres, en todas, mae, con mucho gusto.

Martín Scott, 16 de febrero del 2019

Sergio Hernández:

Bueno, la primera parte es un poco más formal y son como los datos, me gustaría saber su edad, ¿en dónde nació usted?

Martín:

Yo tengo 54 años, cumplí ahora en noviembre, de Escorpio, soy oriundo de Barrio México. He vivido mi vida solo en dos lugares: Barrio México, hasta primer año de colegio; y, después de ahí, a Heredia donde actualmente vivo. Sí, solo esos dos lugares, mi familia sí es oriunda de Limón, de bush como dicen, de puro monte, pero yo en Limón lo más que he vivido son dos semanas, soy de acá, pero sí hablo mekatelyu y todas esas cosas. Y mis papás sí son de cepa, inclusive mis antepasados de Jamaica, verdad, de los que vinieron a trabajar el ferrocarril. Entonces, no soy así como tan ajeno a la provincia, verdad. Más bien soy más pegado que muchos que nacieron ahí, yo creo porque eso sí me lo inculcaron siempre. Entonces ahí vamos.

Sergio Hernández:

¿Quiénes le inculcaron, sus papás?

Martín:

Ah sí, claro, mi abuelo más que todo, yo tenía un abuelo, nosotros siempre vivimos en San José, verdad. Él vivía en Limón y lo íbamos a visitar a Limón, y si no hablábamos en inglés nos arreaban, ¿verdad? Ah sí, entonces aprendimos así, la verdad es esa.

Sergio Hernández:

¿Cuál es su nivel educativo?

Martín:

Yo aquí donde me ve, llegué, estudié hasta la universidad y es más, di clases en secundaria. Sí, si lo pongo a adivinar no adivina nunca, verdad, porque es ajeno a lo que hacían todos. Yo daba clases en secundaria de español. Sí, di clases en, el primer colegio mío fue el Vargas Calvo, en San Pedro, después estuve en el Liceo de Pavas como 4 o 5 años y después de ahí fue cuando empecé a trabajar en televisión. Entonces, cambié totalmente porque el horario era durísimo, verdad. Y para la materia que daba yo, uno necesita estar como al 100%, entonces. Qué va para trabajar en televisión tenía que tener uno mucho tiempo libre y en realidad se gana más, verdad. Entonces me decidí por una, y dejé lo otro, sí. Pero siempre me gustó mucho el dar clases. Yo di clases de español en colegios y di clases de informática, también. En un proyecto que primero se hizo con la intención de darle clases a los alumnos que desertaban de los colegios diurnos. Pero después, gracias a Dios, el proyecto estuvo tan bueno que lo extendieron para más bien la gente que no tenía posibilidades de ir acá, en el Liceo de Pavas, en la noche, di como 5 años ahí de informática.

Sergio Hernández:

¿Y con qué periodo fue eso?

Martín:

Eso fue, ¿cómo le digo? Lo de las clases, bueno, empezando la televisión hace como 20 años fue que di clases en el Liceo de Pavas donde terminé. Lo de informática sí fue un poco más, bueno, digamos hace unos 10 años o una cosa así. Primero fui alumno de la televisión; primero fui alumno, uno de los compañeros míos de televisión daba clases ahí y yo era alumno de él, de informática, y después me gustó tanto la materia que me empunché y terminé haciéndole permisos a él, y después terminamos dando los dos clases ahí.

Sergio Hernández:

¿Cuál es la ocupación de sus padres?

Martín:

Mi papá era, bueno, es todavía, bueno, ya está pensionado. Mi papá siempre se especializó en lo de la tapicería. En aquellos tiempos de que usted estudiaba en un

vocacional y salía de una vez con carrera. Él se especializó en eso, inclusive trabajó en empresas grandes aquí, como digamos Urgellés y Penón y todo. Después ya se fue a Estados Unidos y allá trabajó eso. Mi mamá, ama de casa, el trabajo más duro, verdad. Pero una persona muy inteligente, autodidacta, sí.

Sergio Hernández:

¿Tiene usted hermanos?

Martín:

Tengo dos hermanos, dos hermanas.

Sergio Hernández:

¿Cuál es la ocupación de ellos?

Martín:

Una mamá, verdad. Otra sí se dedicó a la contabilidad y cosas así, ella trabaja en el Banco Popular. Pues mi hermano se dedicó a la cosa de los deportes, entonces, terminó siendo profesor de educación física, y metidos todos en la música de la cepa, verdad, por mi papá.

Sergio Hernández:

Sí, eso es lo que le quería preguntar, ¿cómo tuvo contacto con la música?

Martín:

Resulta que un hermano mío era el que ponía música, verdad. Yo en el colegio era de aquellos que nada. Deporte sí me gustaba mucho, pero nada de baile, nada de eso. Inclusive yo me acuerdo que muchas veces, diay, el que no sabía bailar era como si tuviera solo el pie izquierdo, verdad. Y yo veía a mi hermano y ese, bueno, ese bailaba mucho y andaba con una y con otra, y yo siempre decía, no, hoy sí voy a ensayar, pero nunca me animaba, nunca me animé. Fue de casualidad. Él empezó a poner música, y eso sí nos gustaba porque mi papá siempre, la casa era de esas de que siempre había música, desde que se levantaba uno hasta que se acostaba. Y, además, ellos, cuando estábamos muy pequeño, mi papá se fue a Estados Unidos y a él le gustaba eso de la música y

hacía fiestas. Entonces, yo siempre tenía discos en la casa porque nos mandaban. Entonces, yo tuve la dicha de que como a mi papá le gustaba y mi hermano era diyei, en aquellos tiempos, nosotros siempre teníamos la música antes de que sonara aquí, hasta en las emisoras de radio. Entonces, eso nos facilitó mucho. Y a mí me gustaba poner música. Mi hermano era el que ponía; entonces él después se fue haciendo como de una novia y la novia le gustaba andar paseando y así, y él para no perder el trabajo me enseñó a mí a poner música. Entonces, ya ahí sí me gustó el campo ese a mí, y así fue como empezó todo.

Sergio Hernández:

¿En qué parte de Estados Unidos se fue su papá?

Martín:

En New Jersey, ahí está en New Jersey, desde que yo estoy en el kinder él vive ahí. Pero todos los años viene, todos los años.

Sergio Hernández:

¿Y qué música mandaba más o menos?

Martín:

De todo porque a él le gustaba de todo: salsa, merengue, boleros, blues, soca. Pero nos mandaba de verdad lo que apenas estaba saliendo, sí. Tenía muy buenos contactos él ahí. Entonces nosotros siempre; más a nosotros siempre nos invitaban a fiestas, para que lleváramos la música. Digamos, la fiesta era un sábado, nos invitaban el lunes y el miércoles siempre nos recordaban, pero lleven música. Y así fue como empezamos.

Sergio Hernández:

¿Y en dónde tocaban más o menos en esos tiempos?

Martín:

En ese tiempo, bueno, mi hermano tocaba en, para mí, una de las mejores discos que ha habido aquí. Una que se llamaba discoteque Talamanca; digo de las mejores porque, juepucha, era una disco, bueno, aquí ahora ya no hay como esa. Era grandísima,

tenía dos plantas. La tarde juvenil empezaba a las dos de la tarde, y a las tres había que cerrar porque ya no cabía la gente. Una y media se hacía la fila por los dos lados, así. Después estuve en un montón, buenas también en el momento. Dynasty, en Matute y en La Caribeña.

Sergio Hernández:

¿Y esa Talamanca dónde quedaba?

Martín:

Quedaba al puro frente de donde estaba el cine Capri, que es donde están las paradas de los buses de San Pedro, yendo hacia Cuesta de Moras, ahí, al puro frente de ahí. Antes estaba el cine Capri, un cine muy famoso también de la época, que terminaron cerrándolo. Y era al puro frente. Después cuando la quitaron pusieron un As de oro, ahí al frente de ese cine, ahora creo que es una pizzería lo que hay, una cosa así.

Sergio Hernández:

Dynasty es la que está ahí…

Martín:

En el comercial del Sur, estaba. Después de Talamanca fui ahí. Inauguré esa Dynasty, un 20 de Diciembre, no se me olvida.

Sergio Hernández:

¿De qué año?

Martín:

Ah, eso sí que… Sí, ya el año no lo preciso, pero fue como qué, pudo haber sido 84 o algo así, 84, 86, por ahí.

Sergio Hernández:

¿Usted tenía ahí en ese momento…?

Martín:

Acababa de salir del colegio. Estaba saliendo del colegio, pero ya sí estaba metido en eso de la música. Me gustaba mucho.

Sergio Hernández:

¿Usted empezaba en las tardes juveniles?

Martín:

Empecé primero con mi hermano, verdad. En las noches llegaba a hacerle los sets de esos de música romántica, que era lo más fácil, verdad, porque en aquel entonces se usaban los tornamesas aquellos, los famosos 1200, entonces yo sabía porque en la casa teníamos un equipito y practicábamos, pero no era lo mismo en la casa que ir a una disco, y menos a esa, que esa era de lo mejor que había en esa época. Entonces, empecé así poniendo música suave, los sets románticos, y ya después, no, ya poníamos de todo, sí.

Sergio Hernández:

¿Y el reggae cuándo ponía?

Martín:

El reggae, esa era otra de las ventajas que tenía. Vea, en esa época en San José solo en esa discoteque se oía reggae. No había otra disco que pusiera reggae y no era mucho porque, digamos, el reggae no lo ponían mucho en las emisoras ni nada, estaba como, verdad. Pero si usted quería oír reggae tenía que ir a esa disco. Ahí sí, ahí sí había y se oía. Bueno, lo que se escuchaba en Limón. En Limón sí toda la vida se ha oído eso, verdad. Pero aquí en esa época, para oír reggae usted tenía que oír a Marfil, que eran los únicos. Que una u otra, dos canciones que eran, digamos, las que estaban más comerciales, y que tal vez en alguna emisora las ponían, qué sé yo, tipo Lay Back, una canción que se llamaba Sunshine Reggae. Esa fue de las primeras y así, Bob Marley, muy poco, Gregory Isaac. Y después ya ahí sí, pero ahí fue donde empezamos con eso. Fuimos los pioneros, podemos decir eso con orgullo. Aquí no se oía reggae en ningún otro lado.

Sergio Hernández:

Y, digamos, luego, ¿cómo fue evolucionando?

Martín:

Luego lo de la cantada, verdad, porque yo terminé cantando. También fue por accidente. Yo ni siquiera hablaba por micrófono, pero el hermano ese que yo menciono tanto, él había viajado a Estados Unidos, y él era así más quisquilloso para todo. En esa época sí estaba como cambiando el reggae, el reggae tradicional que era más que todo roots, por una onda que la llamaban raggamuffin o yo no sé qué, de las mismas raíces de esas, y entonces estaba muy pegado de que usted pusiera pistas o terminara una canción que quedaba instrumental y usted se pusiera o a cantar la misma canción o a inventar estrofas. Mi hermano era buenísimo para eso. Entonces, cuando él vino, eso estaba de moda en Estados Unidos y, entonces, yo le decía que lo hiciera él ahí y no quería, y no quería. Vea, para esa época, sin mentirle, yo ponía música, pero yo no leía ni una placa. A veces yo me grababa, así como diciendo: el carro tal, placas tanto, y después lo oía y decía yo, no, jamás. Y había un salonero que trabajaba conmigo que era el que me hacía las salvadas a mí de todo eso.

Casualmente, oiga así, como de novela. Mi hermano cantaba, entonces ya empezamos, él empezaba a cantar en las tardes juveniles y era una locura, y a la gente le gustaba mucho. Y un día, así para hacerlo más breve, por esas casualidades de la vida, Miguel Mora, de Coco y Los muñecos, ese Coco y Yoyo, ok, Coco y Yoyo estaba empezando apenas en eso.

Todos ellos iban a esa disco. Esa disco era popular y Rupert y él iban a esa, Rupert Alvarado de Radio 1. Y yo era muy amigo, Rupert y él. Y un día llegaron ahí, a la disco y lo oyeron cantando a mi hermano, entonces le fascinó y lo invitaron. Ellos tenían un programa en Canal 7, que estaba empezando, también. Se llamaba Gente como tú, el programa, entonces invitaron a mi hermano a ir al programa, ese de Gente como tú, pero no le habían dicho qué fecha. Resulta que ellos tenían un especial para el día de la madre, el programa lo daban los sábados, pero lo grababan los miércoles,

En ese tiempo el pegado estaba, no sé si usted se acuerda de Valentino, ¿no? De Linda mujer. Ok, estaba pegado él. Lo habían invitado para el especial ese del día de la madre, pero no sé qué fue lo que le pasó y no llegó a la grabación. Entonces, ellos para tapar el hueco se acordaron de mi hermano y se vinieron a buscarlo, antes de que empezara la grabación y mi hermano no estaba, estaba yo. Diay, yo me sabía varias canciones

como cualquiera que se cantan, que las canta en el baño y cosas así. Y había una, como le digo, anteriormente conseguíamos los discos y había una salvada, ahí en los discos, esos más que todos los jamaiquinos, que digamos un cantante sacaba un disco y al otro lado venía la pista instrumental; entonces, de ahí, claro, entonces uno agarraba eso, y si usted se sabía, usted practicaba y todo. Y había, a mí me encantaba Yellowman. No sé si lo ha oído, ese es mi cantante favorito. Y yo había conseguido unos discos de él y me sabía todas las canciones de él, a mí me gustaban. Pero como le digo, como usted que le gusta la música y eso; y había una en especial, una que decía eso de sungu sungu gusungusen. Yo me la sabía esa toda, y yo no sé cómo, de verdad, porque yo no me atrevía ni a dar un saludo. Llegaron por mi hermano; estaba yo, y me convencieron a mí para que fuera a eso. Ah, lo que es el destino. Diay, yo acepté, pero digo yo, yo voy a ir para que mi hermano no quede tan mal, pero yo sé que no va a salir al aire eso. Y me voy, verdad, pero yo no sabía que era un programa en vivo. Entonces, voy yo, y donde veo ese montón de gente en el lugar. Digo yo, jue pucha, que embarcada. Pero bueno, estos maes me van a decir como a todos: muy bueno y todo. Y no lo van a sacar. Ya yo llevé la pista y todo, y donde estaba poniendo la pista para ensayar yo empecé a cantar, encima ahí de la canción y los camarógrafos del 7, fue en el 7, empezaban, jue puta, este mae hace buena mímica. Y digo yo, bueno no está tan mal, porque yo lo estoy haciendo en vivo. Y yo no le dije nada a nadie en mi casa. Y de verdad, grabamos eso, me gustó la reacción de la gente y todo.

Bueno, no le conté a nadie en mi casa, verdad. El programa lo daban en el sábado y ya lo empiezo a ver con los que estaban en mi casa y donde vieron que era yo, todo el mundo haciendo bulla, verdad. Y vieras que entonces de ahí en adelante ya me animé en la disco. Sí, entonces con mi hermano hacíamos canciones así como molestando a la gente y así; entonces se hizo algo bien bonito en esa disco y a cierta hora poníamos pistas y cantábamos y hacíamos coros con la gente y todo y a la gente le gustó. Y un día fue cuando me ofrecieron grabar la primer canción, que fue la de la chica de los ojos café.

Sergio Hernández:

La de Renato.

Martín:

Exacto, y fue igual, verdad. Yo jamás pensaba grabar ni nada; diay, yo grabé porque me ofrecían de todo. Y fue un pegue esa canción. Ya después salieron varias y fui a varios países y todo.

Sergio Hernández:

¿Sí? ¿A dónde fue?

Martín:

Fui a Panamá, fui a New Orleans, fui a Jamaica dos veces, a un festival inclusive, porque en Jamaica ya estaba ya, ¿cómo le digo? Ya empezó a pegar más lo que era, bueno, ahora le dicen dancehall. Pero era reggae igual, allá. Y entonces habían unos intercambios de Jamaica a Costa Rica y tuve la dicha de ir en uno de esos intercambios y uno de los grupos de Jamaica que vino a tocar aquí me acompañó allá en un festival.

Sergio Hernández:

¿Quién fue ese grupo que vino?

Martín:

Mighty Diamonds, un grupo bueno. Ellos estuvieron junto con Marfil en el Corobicí, en un intercambio de una agencia allá que se llamaba Otec. Y en ese tiempo estaba pegando mucho una canción, se llamaba Police can do y yo había hecho la letra en español. Entonces, yo les pedí a ellos que me dejaran cantarla el día que estuviera en el Corobicí. Y les gustó tanto que me invitaron a un festival, y de verdad me mandaron los tiquetes y todo. Y fui a Jamaica.

Sergio Hernández:

¿Jamaica, dónde? ¿A Kingston?

Martín:

No, fui a, bueno, conocí Kingston, pero fui a un festival que se llamaba, ¿jue pucha, cómo era? Al Sunsplash. Se llamaba así, Reggae Sunsplash. Era en Montego Bay. Sí, en Montego Bay. Ahí fue, una semana duraba y fui ahí. Fui un año después, fui dos

años después. Al mismo festival. Y así, ya después terminé cantando. Yo cuando jamás me iba a imaginar.

Sergio Hernández:

¿Y las canciones que cantaba allá eran?

Martín:

Hacíamos eso, digamos. Unas que estaban pegadas ahí, en español. O si no, también, cantaba un pedazo en el inglés que me salía de las canciones porque además era un festival donde usted cantaba una o dos canciones nada más. Y así fue como ya empecé a grabar y todo. Cuando me di cuenta, tenía grabadas varias canciones y pegó muchísimo aquí eso. Y con eso fui hasta Curazao, fui a New Orleans. Así de increíble, sí.

Sergio Hernández:

¿Y cuál era la reacción del público al escuchar reggae en español?

Martín:

Nombre, muy bien. Al principio aquí fue más difícil, vea que vacilón, verdad. Pero muy poco, ya después nombre, eso estaba pegadísimo. Inclusive eran los tiempos de Música Derby y yo iba a muchos conciertos de Música Derby. A las fiestas de Palmares, nosotros éramos los que hacíamos, antes no era tan internacional. Íbamos mucho, por todo lado anduve. Fue increíble, así.

Sergio Hernández:

Esos festivales de Derby, de Música Derby lo hacían también en Puntarenas, creo.

Martín:

Claro, sí, sí, eran en la playa. Inclusive el primer Música Derby que yo participé, ese día estaba empezando una agrupación mexicana que inclusive nadie conocía aquí. Tenían solo una canción que maso menos se sabía la gente. Y yo abrí ese concierto, y era de Maná. La primer vez que Maná vino aquí, en Jacó. Sí, solamente tenían una canción conocida. Que era una baladita, algo de frío. ¿Cómo se llamaba esa canción?

Bueno, solo esa canción. Y aquí, es más, aquí fue que se disparó Maná porque ni siquiera en México era popular Maná. Fue después de acá, esos conciertos que a la gente le gustó mucho.

Sergio Hernández:

¿Y eso en qué año fue, más o menos?

Martín:

Eso fue en el 88. Sí, 88, 89. Exactamente.

Sergio Hernández:

Yo sé que usted en el año 88 grabó un disco mix, creo.

Martín:

Es que sí, casi siempre o era un mix que usted grababa u un single, verdad, un 45. Y se usaba mucho lo del mix por eso de la pista también. Grababa usted un disco de una cara y al otro lado pista. Entonces no era tan difícil porque no tenía que tener tanto material para grabar un LP o un casete, que fue lo que grabé en aquella época.

Sergio Hernández:

¿Era casete?

Martín:

Sí, un radio casete, ¡jue pucha!

Sergio Hernández:

¿Y quién se lo grabó?

Martín:

Grabé, bueno, el casete lo hizo Indica. Pero lo grabé con una empresa que se llamaba Mercadiscos. Pero increíblemente cuando grabamos el primer disco, que fue la de La chica de los ojos café, la grabamos en un estudio donde grababan unas monjas. Sí,

grababan unas cosas las monjas. Entonces era barato, pero sólo había un canal. Entonces, había que grabar una voz, después otra y después tenían que unir todo. No, fue una odisea. Imagínese el sonido y todo. Y así pegó, en paleta.

Sergio Hernández:

¿Y eso lo mandaron a la radio?

Martín:

Claro, yo fui a ser número uno en la radio un montón de veces. Con varias de las canciones, claro. Con esa, la de La chica de los ojos café. Con una que se llamaba El Comisario. Otra que se llamaba El Caliente. No, pegaron mucho las canciones.

Sergio Hernández:

Pero El Caliente sí era original suya, ¿no?

Martín:

Sí, ya después de La chica de los ojos café, ya todas las demás las había hecho yo. Inclusive, para cuando la selección iba para Italia 90, yo hice una canción. Donde la introducción me la grabó MacGregor. Pero fueron muchas casualidades, fue todo muy bonito. Inclusive la primera vez que salí del país, que fue a Aruba. Fue también así, fue de mentira. Digamos, Medford y Mandeo eran muy amigos. Ellos viajaban mucho con la selección y todo eso. Y entonces yo, por eso de las pistas que era tan difícil conseguir, le dije a Medford que me consiguiera una pista. Una pista porque ellos andaban fuera, en Curazao o en algo así. Y dice que cuando él fue a una disco a comprar discos ahí, dice que le enseñaron; él dijo: ¿qué está sonando aquí? yo no sé qué, para comprar. Y le sacaron un disco mío. Pero decían que yo era de Puerto Rico, no de Costa Rica. Entonces, lógico, él les dijo que él me conocía y todo. Y no le creyeron y me llamaron desde ahí, a mi casa. Y ahí mismo hicimos todas las vueltas y 15 días después, me fui yo para Curazao. Pero andaba como Michael Jackson ahí, en limosina y todo. Así es. Las canciones estaban en primer lugar tres de las canciones mías. Una, la del Caliente, El Comisario, y una que había sacado, que era una traducción de una canción de Yellowman, de A Letter to Rosie, yo saqué una que se llamaba Carta a Rosie. Y me fui para Curazao.

Sergio Hernández:

¿Y cómo fue que llegó el disco hasta allá, el casete?

Martín:

Eso sí no supe. Igual que en Jamaica, cuando yo fui a Jamaica, también, viera qué vacilón; estábamos en un hotel, se llamaba Chatwood Gardens, verdad. Entonces, como usted sabe cómo es la gente a veces, verdad, que lo trata a usted, bueno. Pero cuando ya pasó lo del festival, entonces en el hotel dijeron que había alguien que iba a participar en el festival. Y entonces ahí sí me trataban como un rey a mí, en ese hotel. Y entonces yo llegué a la disco del hotel y el diyei puso la canción mía. Y entonces yo le dije que yo era el que la cantaba. Y me puso a cantar ahí, en la disco del hotel. O sea, muchas experiencias bonitas. Y todo fue así. Todo fue sin pensarlo y sin planearlo.

Sergio Hernández:

¿Eso fue en los años ochenta y ocho?

Martín:

Ochenta y ocho. Empezó, sí, pues, desde los ochenta y ocho, en adelante, ahí.

Sergio Hernández:

Y cuando fue a Panamá, digamos, que Panamá sí se cantaba un poco más en español.

Martín:

Ah, no. Panamá es la cuna de eso. Cuando, digamos, yo empecé estaba Renato, que es amigo hasta la fecha. Ese era el que estaba pegado ahí. Ese fue el primero de todos, y fui y alterné con él en Panamá, una vez. Y después de ahí conocí a todos; ya de ahí se vino el movimiento fuerte, y ya salió que Nando Boom, que el Dúo Veloz, un montón de cantantes.

Sergio Hernández:

¿Y esos llegaron alguna vez aquí a tocar?

Martín:

Claro, ahí en Dynasty. A Dynasty, vea en Dynasty, que era la cuna del reggae, ya aquí cuando el movimiento estaba más fuerte. Dynasty nos dimos el gusto de traer a artistas como Snow, de la calidad de Snow, Snow estuvo ahí. De los panameños estuvo Nando Boom, estuvo Chicho Man, estuvo después Big Boy, desde Puerto Rico, a todos esos los trajimos ahí, tardes juveniles. Inclusive con Chicho Man grabamos un disco ahí con sello de Dynasty y todo. El único que grabamos. Que después ya ellos lo grabaron con otras disqueras. Y pegó muchísimo.

Sergio Hernández:

¿Y en Dynasty trajeron algún jamaiquino?

Martín:

Claro. Vea, en Dynasty, en ese tiempo había uno que se llamaba Papa Biggie, verdad, un gordote, y lo trajimos ahí, él estuvo ahí, trajimos varios, varios cantantes; inclusive con ese Papa Biggie, que era como Sean Paul y todos esos, estuvo ahí en la tarde juvenil y grabamos un disco con él, también.

Sergio Hernández:

¿Y cuándo fue ese momento, ya que se consolida un poco más el reggae en Costa Rica?

Martín:

Diay, a raíz de todo eso ya, y digamos de los conciertos Música Derby. Ya en las emisoras de radio empezaron a ponerlo. Entonces, diay, ocuparon de verdad varias buenas posiciones en las emisoras. Entonces, ya algunos de los grupos nacionales empezaron a meter eso en el repertorio. Por ejemplo, Pimienta Negra, pero en ese tiempo se llamaba el grupo Nectar. Esos estaban. Marfil siguió con eso, pues Marfil sí tocaba ahí. Y ya se fueron dando así. Ya después empezaron a aparecer ahí otros cantantes ahí, que nosotros metíamos en la disco, como Bantom y Ghetto, Tapón y todos. Todos esos iban ahí. Todo el que tenía que ver con el reggae en Costa Rica tenía que ir a Dynasty. Pero antes de eso fue Talamanca. Todo lo demás vino después.

Sergio Hernández:

Y el público, digamos, ¿quién iba a Talamanca y quiénes iban a Dynasty?

Martín:

De todo tipo. Vieras que fue una época muy sana porque para ir a Talamanca y a Dynasty usted tenía que andar bien vestido o si no las chavalas no bailaban con usted. Y era muy sano. O sea, ahí iban muchos deportistas. Los que jugaban con los equipos en primera división no salían de ahí. La gente de la televisión. Entonces era un ambiente muy finito. Primero ahí en Talamanca, verdad, y después en Dynasty, igual.

La gente a veces se venía de Limón para tarde juvenil y se iba en el bus de las 7 de la noche. Pero antes para usted conquistar a alguien, primero tenía que bailar bien y tenía que vestir bien porque o si no no agarraba ahí pero ni a la hija de la portera. Es la verdad. Entonces fue muy bonito. Los carnavales eran muy sanos. Muy bonitos.

Sergio Hernández:

Los carnavales de…

Martín:

Ah, sí de Limón. La época de las discomóvil, todo eso fue una muy, muy buena época.

Sergio Hernández:

¿Usted nunca trabajó con una discomóvil?

Martín:

Claro. Teníamos esa, Dynasty, Los intocables se llamaban; no, Dynasty fue una revolución. Teníamos móvil y todo.

Sergio Hernández:

¿Y a dónde iba la móvil?

Martín:

A todos lados, desde Guanacaste hasta Limón, Guápiles, Siquirres, Cartago, a todos lados, a todos lados.

Sergio Hernández:

Iban, ¿eran salones, bares?

Martín:

Salones; no, en ese tiempo no se usaba tanto eso de los bares. Era más que todo salones, y se usaba mucho eso de los bailes los domingos, verdad. Entonces, fue una revolución eso.

Sergio Hernández:

¿Y cómo eran los bailes de los domingos?

Martín:

Ah, llenísimo era. Pero vuelvo a lo mismo, ahí usted no veía pleitos ni nada. La gente iba a bailar. Iba a disfrutar con sus amigos. Y era muy diferente ahora. Los bailes ahí empezaban a las siete y ya a las once a veces ponían un bus porque todo el mundo iba para la casa, en el bus de las once. Pero ya entraba a las siete y ya a las ocho estaba llenísimo el lugar, y se iba la gente temprano. Ahora ya no, ahora hasta las diez usted no ve a nadie, apenas está saliendo la gente de la casa.

Sergio Hernández:

Y en la zona de Limón, ¿en dónde estuvo tocando?

Martín:

En Limón había una disco muy popular, que se llamaba Mark Fifty, eso era de lo mejor que había ahí. Tenían música exclusiva ellos y todo. Pero ahí, también, vuelvo a lo mismo, yo estaba ligado en todo siempre porque mi papá estuvo casado con la hermana del dueño de ahí. Entonces, mi papá mandaba discos para ahí y me mandaba discos a mí. Entonces, siempre, yo, es más, yo era el que los llevaba la música, ahí. Si mi tata, eso sí, si mandaba uno que no venía repetido, entonces, yo me lo dejaba y no los llevaba, ya. Pero todo fue así.

Sergio Hernández:

Y en las zonas, digamos, ya no necesariamente en el centro de Limón, sino como ciertas bananeras o…

Martín:

Vea, uno llegaba a lugares como Pocora, Iroquois. Iroquois es un lugar cerca de ahí en la zona atlántica; usted no veía ni casas casi, verdad, pero había un salón comunal y empezaba a sonar la móvil y, juepucha, usted no veía por dónde salía la gente, pero viera cómo se llenaban los bailes y después todo el mundo caminando igual, verdad, se dispersaba por el monte y se iba. Pero se llenaban los lugares mucho. Era una época muy bonita y muy tranquila.

Sergio Hernández:

¿Y eso hasta cuándo estuvo vigente?

Martín:

Ya después, pucha,

Sergio Hernández:

¿noventa y cinco, por ahí?

Martín:

Sí, sí. Noventa y cinco, una cosa así. Pero ya fue cuando, diay, ya revolucionó eso y ya, entonces, ya empezaron a haber más cantantes que se atrevían a eso, ya más solistas, otros movimientos y cosas así.

Sergio Hernández:

¿Tuvo usted alguna relación con los cantantes que empezaron a salir, usted mencionó a Banton y Ghetto?

Martín:

La salvada era esa porque esa era, Dynasty era la única disco donde se ponía reggae, después ya aparecieron un montón, verdad, ya ponían en otras y todo. Pero esa era la cuna. Entonces, si a usted le gustaba ese género usted tenía que ir ahí, o si no, no estaba en nada. Entonces, ahí llegaban todos. Como teníamos nosotros la modalidad esa de que poníamos pistas y todo mundo cantaba, entonces, a los que les empezó a gustar esa nota de cantar y todo iban ahí, porque esa era la cuna, ya después todos ellos se llevaron para sus lugares el movimiento ese, esa es la verdad, y ya empezaron a subir un montón de cantantes ahí y todo, y como siempre, verdad, que todos dicen que fui el primero y que este y el otro, pero ahí empezó, todo el mundo sabe que ahí empezó.

Sergio Hernández:

Digamos, ¿el ambiente en esos lugares era de baile más que todo?

Martín:

Sí, era de baile, pero ahí se bailaba de todo, eso era lo bonito, ahí se bailaba merengue, en esa época era cuando Wilfrido estaba pegado y había, en todos los géneros había un baile que se practicaba. En ese tiempo se bailaba merengue, estaba el baile del guajiro, ya se bailaba el boogie, estaba empezando lo del boogie, se bailaba salsa, todas esas cosas se bailaba, era la época de New Edition, inclusive mucha música americana en inglés estaba pegada y venía con su mercadotecnia, verdad. Sacaban una canción y la canción venía con, inclusive, con la forma de pelarse, la forma de vestirse, que los zapatos y todo, entonces todo el mundo imitaba eso, todo entraba por Limón, verdad, los que tenían algún familiar que trabajaba en barco o vivía en Estados Unidos, esos se traían todas esas tendencias; de Limón nos lo mandaban para Talamanca, para Dynasty y todo, y ahí se expandía por todo el país. Pero así era y entonces todo el mundo imitaba todo eso. Fue muy buena esa época.

Sergio Hernández:

Y ¿ya después usted ingresó a la televisión?

Martín:

Sí, ya después fue cuando empecé en la televisión, y entonces fui dejando un poco todo eso. Ya, también la transición esa ya de de joven a adolescente y todas esas cosas, verdad.

Sergio Hernández:

Sí, porque eran tardes juveniles, o ¿por qué lo llamaban tardes juveniles?

Martín:

Sí, sí, porque eran de dos a seis, siete de la tarde.

Sergio Hernández:

¿Eso ahí en Dynasty?

Martín:

Sí, primero en Talamanca, verdad, y después en Dynasty.

Sergio Hernández:

Y después de las siete de la noche ya era…

Martín:

Digamos, había un lapso donde sacaba a todos los jóvenes, algunos que digamos, tenían patas ahí se escondían en el baño para poder seguir la noche, y la noche continuaba ya igual, era normal. Sí, pero la euforia, así como eso del reggae y todo, fue más en las tardes juveniles.

Sergio Hernández:

Entonces, el reggae en esos años de finales de los ochenta sí era algo muy juvenil.

Martín:

Sí, sí, era más juvenil que otra cosa, sí, por lo menos aquí, verdad. Y también muy denigrado, verdad, porque inclusive yo me acuerdo que para la época esa de los

grupos nacionales, cuando yo empecé con el reggae había algunos que no querían ni alternar con uno, y decían que eso no iba a servir, que eso llamaba, que chusma y que aquí y que allá, que eso no era música, un montón de cosas, y vea hasta la fecha ha sobrevivido y más que muchos grupos que se fueron, verdad.

Sergio Hernández:

¿En esa época no logró tocar con la gente chiqui chiqui?

Martín:

Claro, sí, yo alternaba con todos ellos. Sí, sí, pero siempre uno veía, verdad, había unos que lo aceptaban bien, pero otros que no, pero era más celos que otra cosa. Esa es la verdad, por la respuesta de la gente.

Sergio Hernández:

Creo que también usted trabajó en radio.

Martín:

Sí, trabajé en radio también, igual poniendo reggae, pero costaba mucho por lo mismo. Yo me acuerdo que la primer emisora era una, que por cierto, Chino Moreno, siempre estuvo metido en eso, en Radio Sensación, se llamaba; el programa era los sábados y yo era el que llevaba la música porque ellos ni sabían de eso, ni les gustaba, entonces no la tenían en programación. Entonces, vea que vacilón lo que sucedió ahí, el programa pataleó porque pegó mucho y entonces mucha gente llamaba entre semana para pedir las canciones del sábado y como no las tenían entonces no las ponían, y además a la dueña no le gustaba esa programación, entonces pataleó, ya. Y varias veces me pasó eso

Sergio Hernández:

¿Y eso fue en qué años?

Martín:

Eso fue para esa misma época: 88, 89, principios de los 90, sí.

Sergio Hernández:

¿Pero usted siguió trabajando en radio?

Martín:

Muy poco, muy poco porque, juepucha, en radio era casi que usted, todo el mundo quería que usted trabajara, pero no querían pagar, verdad. Era todo así. Entonces, diay, llegaba una época en que usted decía ok: ya yo me posicioné, ya hice esto, ahora ya quiero ganar. Entonces cuando empezaban a pedir, al principio no le cobraban nada, verdad, entonces le decían: no, más bien juéguensela usted, venga y todo. Entonces ok; uno se la jugaba, per cuando ya yo tenía tres patrocinadores, ya ellos querían sentarse a hablar con uno, vea, a la estación le cuesta esto y el otro y entonces ya ahí sí querían agarrar de lo que usted había hecho. Entonces no, no, viera los problemas que había ahí.

Cuando empecé había una cláusula aquí, también, que usted por discos vendidos acá recibía tanto, por discos vendidos afuera recibía otro tanto, cuando yo fui a Curazao y regresé, supuestamente, se vendían los discos allá y uno recibía un porcentaje, ni siquiera sabía y entonces cuando yo fui a reclamar vea lo que me pasó, de mentira, yo voy a reclamar y me dicen en la disquera esa que trabajaba yo que era una sorpresa que me tenían que estaban acumulando todo; y me dicen, pero vea vuelva la semana que viene y ya le tenemos sus dividendos y todo, y ahí feliz, verdad. Yo iba con saco ese día y cuando llegué, de verdad, me citaron para un miércoles, digo yo, pucha, para que no vean que vengo de hambriento, no voy a ir el miércoles, voy a ir hasta el lunes de la otra semana, cuando llegué ese lunes no había oficina, no había nada, por eso fue que dejé de grabar yo, así. Digo yo no. Se encuentra uno demasiados cara de barros en eso.

Sergio Hernández:

Y, ¿eso era Indica?

Martín:

No era Indica propiamente, es que Indica era como la base central, todo el mundo tenía que grabar con Indica, porque eran los únicos que grababan, pero había un montón de subdisqueras, verdad, que a la hora ya sí de grabar tenían que grabar ahí,

pero tenían que comprarle el espacio a Indica, salía el disco como Indica, pero decía ahí digamos que usted era de Disco Sol, ponían ahí Disco Sol, pero ahí le daban a usted sus discos, usted se las arreglaba.

Sergio Hernández:

Sí, ellos grababan y…

Martín:

Exacto, nada más, y le entregaban a usted el material, usted pagaba por espacio para grabar y todo, pero era con Indica. Estaba Indica y estaba otra Dideca, era como más centroamericano.

Sergio Hernández:

¿Entonces, digamos, esa etapa de cantante, digamos, de grabar música finalizó por esa razón económica?

Martín:

También es que yo como, tal vez yo no planeé nunca eso, entonces todo me agarró de sorpresa, y jamás pensé yo como que me iba a dedicar a eso, pero nombre, hubo un tiempo en que yo estaba loco, ya no es que, vea yo a veces tenía 9 conciertos por semana porque yo cantaba 5 canciones, entonces si, andaba con las pistas ahí bajo el brazo, entonces me podía movilizar, hijo de pucha, en ese tiempo yo me acuerdo que cobraba 30 mil colones yo, y para mí eso era una millonada, yo llevaba a mi mamá y a todo el mundo a todos lados porque era mucha plata para esa época, a veces no iba así, me hacía hasta irresponsable, porque ya estaba cansado, o tal vez era muy largo el lugar, entonces, pero fue una muy buena época, está claro

Sergio Hernández:

Y, ¿ya después siguió siendo diyei?

Martín:

Sí, ya después seguí, ya, gracias también a esa época, diay, conoce uno mucha gente y todo, entonces, conseguí plaza para lo que había estudiado, entonces ya yo

empecé a trabajar en un colegio sin siquiera haberme graduado y como que me despisté un poco de lo otro y me dediqué más ya con algo fijo y ya cuando se embarca uno y empieza a enamorarse y todo eso, y así fue, pero fue muy buena la época.

Sergio Hernández:

Y, ¿cómo qué fecha fue eso, que ya empezó con la plaza?

Martín:

Este, jue pucha, eso fue antes de empezar yo en la televisión, eso puede ser qué, hace 20 años fue eso, sí como hace 20 años o más. Sí como hace 20 años. Fue cuando por medio de amigos que conoce uno, de verdad conseguí la plaza y empecé a trabajar sin haberme terminado de graduar y entonces mejor digo yo, no, mejor me aprovecho, esto sí es fijo y seguí con eso.

Sergio Hernández:

¿Nunca terminó la carrera?

Martín:

Sí, sí, inclusive ejercí todo pero, diay, después salió lo de la bendita televisión donde igual usted tenía muy poco tiempo y se ganaba bien, tenía que andar por todos lados, entonces, diay, tiene que tomar uno a veces decisiones, verdad, si esto o lo otro, a veces no es la más correcta y entonces dejé de lleno eso, porque es que imagínense que para trabajar en un colegio eran todos los días, tenía que dar uno hasta extra clases, 8 horas diarias, y en la televisión un día a la semana y me ganaba lo que me ganaba casi en un mes, entonces, diay, se vuelve loco uno.

Sergio Hernández:

Y, ¿en la televisión también digamos usted cantaba algo de reggae o ponía reggae?

Martín:

A veces, ya cuando empezó lo de la tele ya había pasado toda esa época y todo, y ahí algunas veces cantaba las canciones mías o si no, no, inventábamos canciones, que

fue la época de los anuncios lo de Tv Mejenga, que todos lo hacíamos nosotros, también.

Sergio Hernández:

Y, ¿Dynasty cuándo cierra?

Martín:

Ah no, Dynasty cerró mucho antes de que yo estuviera en televisión. Dynasty, no duró mucho tiempo esa disco porque el jefe se fue a Estados Unidos, ahí tuvo ciertos problemas, ya él no volvió y la esposa vendió el lugar, no se lo dejó; no fue que quebró ni nada, simplemente el que se quedó a cargo ya no se interesó en eso, porque ahí estuviera esa disco, muy buena.

Sergio Hernández:

¿Quién era el dueño?

Martín:

Era un chavalo de Limón, pero que vivía en Estados Unidos. Buena persona era.

Sergio Hernández:

¿Él interesaba también poner ese tipo de música?

Martín:

Ah no, si hubiera sido solo por él, él ponía solo reggae, él creció solo en eso y él tenía, juepucha, mucha afinidad con los cantantes jamaiquinos que estaban pegando en ese momento, eran amigos y todo. Entonces, él se rozaba mucho con esa gente y fue el primero que empezó a traer gente así de afuera, de ese género bueno.

Sergio Hernández:

Y, en Estados Unidos, ¿dónde estaba él?

Martín:

Creo que en New York

Sergio Hernández:

Donde estaba…

Martín:

En la cuna, en la cuna de eso.

Sergio Hernández:

Y ya para los 2000 y después, ¿cuál era su relación con el reggae?

Martín:

Yo siempre seguí relacionado al reggae, de hecho, si usted va a mi casa lo vuelvo loco con la colección de música y todo, y siempre me empapo de todo, yo no dejo eso. Simplemente que, diay, ya dejé de ir a conciertos y ya como dedicarme solo a eso, ya me dediqué a otras cosas, me había casado, o sea, un montón de cosas que hicieron que dejara a un lado eso.

Sergio Hernández:

Pero no fue una cuestión, digamos, que ya no era como juvenil.

Martín:

No, no, no porque vea es increíble todavía hoy en día usted en muchas emisoras que tal vez hay muchos programadores que ni me conocen ponen música mía. Yo me sorprendo que después de 30 años casi siguen poniéndome, me llaman hasta leyenda, dicen que yo soy la leyenda y les gusta. Viera que agradecido estoy yo con eso porque no pasaron nunca. Yo a veces oigo; tengo una hija de 17 años y a ella en el colegio le piden canciones mías y todo, y yo, jue pucha, cómo estos oyen eso después de tanto tiempo, a veces se da aquí, yo me pongo a cantar y la gente se sabe las canciones, o sea, la gente ha sido demasiado pura vida conmigo en cuanto a eso y ahí siguen sonando.

En 103 de vez en cuando hacen un especial hasta de la música mía, hasta me invitan y me entrevistan y todo, eso siempre se ha mantenido.

Sergio Hernández:

Yo creo que usted, por lo menos en 2010, 2012, estuvo en lo que hoy es Radio Urbano

Martín:

Sí, si, exacto. Estuve ahí con otro que es retro como yo, Dj Acón, para mí es de los que más sabe eso. Ese es coterráneo mío de la música y todo, y tuvimos un programa, también, que estuvo pegadísimo ahí en 103, que lo que revivíamos era eso el reggae viejo, inclusive hablábamos de cosas tan autóctonas como el viaje en el tren en aquel tiempo de San José a Limón, inclusive el programa se llamaba así como, había dos vagones de tren nada más para Limón, uno se llamaba el pachuco y otro se llamaba el pasajero, y nosotros le pusimos el pachuco. Inventábamos dichos ahí como kaboom, y todo, que todavía usted oye la gente diciendo; no, no, fue demasiado bonita la gente.

Sergio Hernández:

¿Eso en 103 fue anterior entonces, fue en 2000 qué?

Martín:

En 103 fue, pucha, ahí si malo yo para las fechas, pero sí, sí, en 103. Estuvimos en, antes de Urbano, que tenía otro nombre, y después hacíamos domingos de ese programa en Ebony, ahí en el pueblo, vea, nunca se llena ese lugar tanto como eso. Era increíble, se tenía que cerrar hasta la calle un domingo, que bueno se ponía. Pero ya igual por tonteras fuimos así cogiendo uno para un lado, otro para el otro lado, pero nada lo propició, simplemente que uno ya no seguía como ese rol. Pero era increíble. Más bien a veces nosotros, la primera vez que fuimos ahí iban a estar los Kensis y esos, que son muy buenos, y yo tenía ese pensamiento, decía yo la gente seguro jamás nos va a apoyar por la época, y que va, más bien estaban esperándonos ahí, cantamos, pusimos la música vieja, todo, la gente lo ha acogido muy bien.

Sergio Hernández:

Y, ¿Ebony cuando empieza, no se acuerda?

Martín:

Ebony empezó también ya cuando el Pueblo empezó a cambiar y empezaron acoger lo del reggae porque en el tiempo viejo del Pueblo, ahí usted no oía reggae. Todos los días estaba Marfil. Es más, Ebony ni existía. Donde estaba Ebony estaba una disco que se llamaba Infinito que tenía dos ambientes, un de música latina y otra de música más amplia, pero nada que ver, nada de reggae, usted no oía reggae ahí nunca.

Sergio Hernández:

¿Cómo en qué años fue que empezó Ebony?

Martín:

No, no, fatal yo para las fechas y eso.

Sergio Hernández:

Porque Ebony es uno de los lugares que todavía se mantiene.

Martín:

Ya no, bueno no sé, la verdad yo sí me perdí mucho de eso ahí, después de que dejamos de hacer los bailes y la radio y eso nunca más volví ahí. Es que cambió mucho El Pueblo, antes era otra cosa.

Sergio Hernández:

Tienes un poco de mala fama, también.

Martín:

Ah no, da miedo ir ahí, con todo el respeto que se merece los que quieren ir; era otra cosa. Antes era muy bonito, eso era una referencia El Pueblo para cualquier extranjero que venía a Costa Rica.

Sergio Hernández:

Ah bueno, llegaban extranjeros, también.

Martín:

Por supuesto, había muchas galerías y las galerías estaban abiertas ahí las 24 horas. Había estudios de grabación, restaurantes finos, o sea, era muy fino El Pueblo. Usted ni se imagina cómo era ese lugar. Usted llegaba ahí y veía una galería de pinturas abiertas a la 1 de la mañana, a las 2 de la mañana, puestos donde vendían cosas de artesanías y cosas así para los extranjeros.

Sergio Hernández:

¿A la par de la disco estaba?

Martín:

Sí, es que todos los lugares del Pueblo estaban llenos, y había barcitos, ahí fue donde empezó la cosa de los bares, habían 10 bares, y los 10 bares estaban llenos ahí siempre.

Sergio Hernández:

Bueno, y usted que vivió eso, también, como esa transición entre salón y bar, ¿cómo se vivió?

Martín:

Para mí, bueno, hubo varias épocas, verdad. Una que fue cuando empezó lo de A todo dar y las bailarinas y todo eso, y ese concepto se fue a los bares y para mí, vuelvo, con el respeto que se merece todo el mundo, ahí murió todo el buen concepto de eso porque todavía antes de eso, usted tenía que, vuelvo, a aprender a bailar, usted iba y sacaba una chavala y todo, ya después de eso de las bailarinas ahí cambió todo.

Sergio Hernández:

¿Por qué lo de las bailarinas?

Martín:

Porque se pusieron muy populares, eso de las muchachas esas que bailaban, entonces, todas las chiquitas ya querían bailar, entonces, ya usted les preguntaba a cualquier chavala que había y todas eran bailarinas de tarima, todas, esa era una profesión, ya hasta en las pulperías bailaban, y entonces ya cambió el concepto, ya usted no tenía

que buscar a alguien para bailar, ni nada, sino que llegaba a los bares a ver a las chavalas bailar y ya después se pusieron los hombres y peor todavía, verdad, entonces ya la gente ya no requería ir a bailar, sino que iban a ver a la gente bailar, y cambió todo. Antes usted iba a los bares a bailar, habían bares donde usted iba a escuchar música, donde no se bailaba, usted iba a escuchar música, a conversar y a tomar, pero el concepto antes era de baile, todo el mundo iba, y usted para bailar tenía que sacar a alguien a bailar o si no se quedaba toda la noche ahí viendo, verdad, pero ahí con eso cambió, ya empezó la gente a bailar sola, los chavalos solos y ya no se requería sacar a nadie.

Sergio Hernández:

Hay una canción de creo de Banton que habla de eso también.

Martín:

Sí, sí, es que cambió todo y para mal, para mí.

Sergio Hernández:

¿Eso con A todo dar?

Martín:

Para mí fue con eso, sí. Empezaron a bailar y ya les gustó y las chavalas se empezaron a atrever más a cosas que antes no. Y antes era muy diferente, los jóvenes iban a tarde juvenil, pero no iban en la noche a bailar, los jóvenes que no les gustaba bailar o no bailaban llenaban las heladerías, como por ejemplo todas las presas estaban populares; usted iba a presas entre 7 y 9 de la noche un sábado, un domingo y estaba repleto de jóvenes, todos esos que ahora van a los bares, esos no iban a nada de eso y usted los veía ahí, ahí era donde usted iba a ligar o a los parques después de misa, ahí veía usted a los jóvenes, nada de baile ni nada de eso, esa era otra cosa.

Sergio Hernández:

Digamos, y esa generación que maduró con el reggae, ¿cómo era la socialización que ellos hacían?

Martín:

No, ya, igual los de reggae, como eran muy pocos los lugares, entonces, había, cómo le digo, todos eran amigos, todo el mundo se conocía, o sea, si a usted le gustaba el reggae usted sabía quién cantaba, quién bailaba, cómo se llamaba la móvil, todo, o sea, era muy reducido todo. Y entonces era muy fácil, así usted sabía quién era el diyei, de La Movintal, quién era el de Furia, inclusive todo ese gremio, cuando, digamos, uno en el 2001 no tenía que tocar se ponía de acuerdo donde estaba Furia y se iba donde el otro y todos eran amigos, todos se conocían, así era con los cantantes. Si yo sabía dónde estaba Banton, ya yo iba, ya Banton me ponía a cantar, ya después cuando usted se iba para su pueblo usted lo invitaba y así todo era, era como una hermandad, increíble.

Sergio Hernández:

¿Cuándo mueren las discomóviles?

Martín:

Este, cuando ya empiezan a ser más populares los bares, empezaron a morir las móviles, y sí cuando, exacto, porque antes los jóvenes no iban a bares, ni nada de eso. Entonces las móviles eran muy populares en todos los pueblos, había fiestas, había móviles y todo. Cuando ya empiezan a salir los bares y de que la tomadera y que los bailes y todo, entonces ya la gente ya empezó a ir a bares y ya no iba tanto a los salones,

Sergio Hernández:

Tendrá algo que ver también, que ya se podía escuchar música, ya no se ocupaba de ir a algún lugar.

Martín:

También, exacto, porque antes había cinco emisoras de radio y usted ya sabía qué música ponían, si usted quería escuchar algo así tenía que ir, usted no tenía tanto acceso a la música de afuera, por eso era, también, que los grupos aquí eran un pegue, pucha, todos los grupos eran como si fuera eran conciertos de extranjeros ahora. Todos los lugares donde había música digamos chiqui chiqui se llenaban y los maes andaban como si fueran de afuera, me entiende. Hasta que fue cambiando ya todo eso, ya empezó que MTV, ya los videos, ya todo, entonces, ya la gente tuvo como más elección. Entonces, diay.

Sergio Hernández:

¿Usted nunca hizo videos?

Martín:

Nunca en la vida, ni uno solo, nada, nunca.

Sergio Hernández:

También, digamos, yo he escuchado a los músicos que dicen que el trabajo del músico cambió mucho cuando entró los karaokes.

Martín:

El karaoke mató mucho lo de las discomóviles también, exacto, a la gente le empezó a gustar mucho eso de los karaokes. También fue eso de los equipos, es que era, jue puta, muy difícil aquellas móviles estar jalando tanto chunche y todo, ya cuando hubo más facilidad, que equipos más pequeños y todo, entonces ya la gente empezó a necesitar menos las móviles y además también se propagó por todos lados. Usted sabe que cuando todo se expande también, diay, patatalea porque antes eran 5, entonces usted cobraba bien, ahora hay 25, entonces, ya no se puede jugar mucho con los precios. Todas esas cosas se influyen mucho.

Sergio Hernández:

Y, ¿cómo se organizaba la móvil? ¿Tenía un dueño, tenía un diyei, tenía un cantante?

Martín:

Lo de los cantantes eso nada, no existía, eso empezó con nosotros, esa es la verdad. El diyei era diyei, nada más. El diyei era diyei y animador, no había eso de animadores. Por eso le digo, todo eso de animadores y eso empezó con A todo dar y esos programas, pero antes el que ponía música animaba, ahora, después cuando ya proliferó lo de los bares, había un diyei y había un animador, el diyei ya no decía nada, nada más mezclaba, y había un animador que no mezclaba, nada más se ponía a hablar y a bailar a veces, por eso cambió, antes el diyei cantaba y animaba.

Sergio Hernández:

¿En la discomóvil había un dueño que contrataba a los demás?

Martín:

El dueño, sí, claro. Vea, el dueño de la móvil era el de la plata, verdad, era el que ponía el camión, ponía el equipo y ponía todo, y él tenía trabajadores que eran los que armaban, que eran los que manejaban y el diyei el que ponía música, pero el jefe por lo general llegaba en su carrote ahí, al baile con su nena y él tenía sus trabajadores.

Sergio Hernández:

Nada más quería preguntarle, ¿cómo ha visto hacia los años 2010 la escena?

Martín:

Ahora, cómo le digo, bueno, hay más facilidad de elección, entonces ya, puta, la gente busca y ve lo que quiere y tiene la facilidad que antes usted no tenía, usted no tenía estéreos como ahora, jue pucha, con eso le digo todo; en la época que yo empecé usted usaba una cosa que se llamaba tocadiscos, que le voy a decir, los teléfonos de ahora suenan más duros que los tocadiscos y usted hacía una fiesta en una casa con un tocadiscos vea que increíble, y la gente dice, hemos evolucionado en un montón, pero también vea la deducción que saco yo, cada vez estamos quedándonos más sordos porque ahora si usted no hace un baile donde le retumbe las cosas, todo el mundo está descontento porque no escucha, necesita bulla y bulla y si usted no escucha es porque está perdiendo el audio, y antes con un tocadiscos que de verdad sonaba menos que lo que suena un celular usted hacía una fiesta en una casa, con una rocola que tenía un parlante ahí que no suena nada usted hacía una fiesta en un salón, un baile. Ha cambiado mucho, hay mucha facilidad, pero desgraciadamente se ha perdido mucha esencia, la gente ya, jue pucha, es diferente lo que lo motiva a usted a salir, ya, usted antes lo que lo motivaba era relajarse, ir a ver a sus amigos bailar, cantar sus canciones pasarla bien, todo el mundo era amigo, no había peligro de nada, no había nada de eso de que los ¿cómo se le llama? Esos que cuidan en los lugares, no había nada de eso, eso no se necesitaba. Usted se conocía a todos, eran amigos entonces si algo le iban a hacer a usted alguien se metía, pero a parar la cosa y no pasaba más, no había pleitos, no había nada, con todas esas cosas de los bailarines y todo, vinieron los guachimanes, vinieron los pleitos, o sea, ha

tenido sus pros y ha tenido también sus contras, pero el que le tocó vivir esa época Dios sabe que dichoso que fue, fue una muy buena época, la verdad.

Sergio Hernández:

Muchísimas gracias

Martín:

No, no, un placer, con mucho gusto, más bien que dicha que se pudo.

Hubert Watson: 18 febrero 2019

Sergio Isaac Hernández Parra:

Eh, ¿cuál sería su nombre?

Hubert Watson:

Eh, mi nombre de papeleo es Hubert Watson Webley. Mi nombre, conocido como Huba, Huba Watson

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y su edad

Hubert Watson:

47 años.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y usted nació en…

Hubert Watson:

Nací en San José, eh, setiembre del 71

Sergio Isaac Hernández Parra:

En qué parte, o ¿dónde ha residido más o menos?

Hubert Watson:

Eh crecí, crecí en Hatillo, Hatillo 3 y ahora vivo en Hatillo 2 todavía.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y sus padres…

Hubert Watson:

Mis padres son limonenses, digamos, ellos vinieron a San José a estudiar y se erradicaron acá y se compraron casa acá y siempre han vivido aquí en San José.

Sergio Isaac Hernández Parra:

¿Eh, su nivel educativo?

Hubert Watson:

Eh, mi escolaridad, llegué a la universidad, pero no terminé.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Ok, ¿tiene hermanos?

Hubert Watson:

Sí tengo tres hermanas y un hermano, un hermano autista, una hermana que es aeromoza, otra que es, estudio relaciones internacionales, pero trabaja en un foro cristiano y eso, también como misión de vida, es pastor en y otra que trabaja con niños especiales.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Eh, ¿la ocupación de sus padres?

Hubert Watson:

Mi padre era contador y mi madre era, fue maestra pensionada, verdad.

Sergio Isaac Hernández Parra:

¿Cómo fue su acercamiento a la música?

Hubert Watson:

Bueno mi padre tenía su afición a la música, tenía vinilos en la casa. Eh siempre escuchaba músicas, sabía historias, era un conocedor de música; mi madre escuchaba música cocinando, era lo que estaba presente en el hogar. Ah, luego escuché "Do ya think i´m sexy" de Rod Steward y como que me gustó el swing, me gustó la música, me gustó "Kung Fu fighting", que era otra canción. Eh, surgió el rap y ahí quedé enganchado.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y, digamos ¿eso del canto, de donde…?

Hubert Watson:

Diay, eso fue porque, diay, del rap, me gustó el rap desde que inició, eh, en un momento decidí hacerlo y eso fue.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y, ¿la vocalización y todo eso, es…?

Hubert Watson:

Eso es como mi diseño digamos, en el camino uno va aprendiendo técnicas, aprendiendo esto y lo otro, pero no fue como que, ah voy a hacerme un artista, no, de hecho, yo eh, la primera, bueno empecé en eso como una ayuda para un amigo para un show de variedades y ya, no era como que voy a hacerme músico ni cantante, ni nada.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y, ¿eso fue cuándo en el colegio algo así o…?

Hubert Watson:

En el, bueno, en el colegio había rapeado, y después, este, ya en el año que salí del colegio fue para un colegio de hecho, era un compa que estaba en otro colegio que me invitaron para el show este.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y, ¿sobre qué rapeaba en ese momento?

Hubert Watson:

Era como que la canción era rap, y hacer una combinación rap y reggae, y que, quien soy yo, básicamente.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y de ahí, digamos, ¿ya empieza a formar alguna agrupación, con amigos o vecinos?

Hubert Watson:

Sí, quedamos en una, quedó un proyecto en el cual, este, diay hacíamos presentaciones, unas que otras presentaciones, después me incluí en otro grupo que se llamaba "Easy I" que era "Easy I los colegios" y hacía presentaciones en show´s de variedades y

así, luego, diay me uní a hacer cosas con, solo, un poco a veces en dicoteques a veces como “Dinasty” eh, y después de eso ya empecé a hacerlo más en serio, digamos, en fiestas o donde me dieran la oportunidad.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y ¿eso era usted con un dj o usted mismo ponía la pista o…?

Hubert Watson:

Diay, a veces lo que era, era un casete, se llevaba un casete, digamos, en ese tiempo se llevaba un casete a una, digamos, donde, yo cantaba generalmente en plazas públicas de partidos políticos de los colegios, entonces llegaban y me decían, entonces yo llevaba el casete con las pistas y me ponían las pistas el dj de la discomóvil o quien estaba ahí ponía las pistas a tocar.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y ¿eso cómo en que año fue, en que años?

Hubert Watson:

Eso fue como en el 91, 92 en esos años, empecé en noviembre del 91

Sergio Isaac Hernández Parra:

Ya ¿más en forma o todavía…?

Hubert Watson:

Correcto, ya en forma

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y, ¿cómo en cuales discoteques cantaba?

Hubert Watson:

Canté la primera vez en Partenón, en Dinasty, eh, ya más en, después, en los toldos de Zapote, después inauguramos el hiper, Novacentro, la inauguración de Novacentro, de ahí sacamos esa plata para grabar en un estudio, hicimos una canción acerca del sida, que se llamaba “Sida eso da”, después en las colelocuras de BurgerKing también nos presentamos, ahí fue donde conocí a Roba, a veces en fiestas en casas,

contratábamos una discomóvil, o festival o, diay, actividades que hacíamos nosotros mismos en eso, tal vez en centros comunales.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y digamos, ¿la música rap reggae en ese momento, digamos donde la conseguían?

Hubert Watson:

O sea digamos, no había pistas, a veces uno conseguía el instrumental de una, de una pieza que tuviera ahí conocida o lo que sea o digamos, eh, la primera pieza fue de la versión de vinilo de una canción, entonces al final de la canción venía el instrumental de ahí agarrábamos ese pedazo que salía en la canción, que se llamaba "Dem Bow" de Shabba Ranks, que un amigo mío tenía el 45, el vinilo, entonces al final del vinilo salía la pista y, entonces, partíamos del final la aguja y ahí empezábamos, la soltábamos, la grabamos a un casete de esa forma para llevarla al show de variedades y las llevábamos donde tuviéramos que tocar, la otra era una pista de Chubb Rock que tenía, que había conseguido por ahí y con eso hacíamos las pistas, las canciones, los raps originales sobre esas pistas.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y ¿dónde se conseguían esos vinilos?

Hubert Watson:

Esos vinilos los tenía por qué el papá era, eh, trabajaba en barco, entonces iba a Jamaica y los compraba en Jamaica.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y ¿los mandaba de ahí a San José?

Hubert Watson:

Los traía aquí a San José, a la casa; él vivía en San Francisco, y cuando venía él, se bajaba del barco, traía, eso era una práctica muy común en Limón, todo el mundo lo hacía.

Sergio Isaac Hernández Parra:

¿De la gente que lograba viajar en barco o lo trabajadores del muelle?

Hubert Watson:

O los trabajadores del barco, hay mucha gente en Limón que se, que empezó a trabajar en una línea de barco, no se cualquiera de esas, ahí las que hay, y de eso se, de eso, digamos, bajaban en Jamaica y compraban vinilos y los llevaban a la casa y en la casa los oían y eso…también se daba que mucha gente enviaba música de Estados Unidos.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Estados Unidos, ¿de a dónde?

Hubert Watson:

New York, Ángeles, normalmente.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y ¿usted nunca fue a Limón a tocar o a cantar o…en una discoteca?

Hubert Watson:

Si estuve, canté en una discoteque antes de Ragga si, en un show de variedades de allá, creo que era el Bohío, también creo que, Mark 15, Springfield yo creo, en carnavales hacíamos eso también.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Eso a principios de los años 90´s.

Hubert Watson:

Correcto

Sergio Isaac Hernández Parra:

Ok, y eso, digamos, ¿eran como las discos donde se escuchaba reggae en ese momento en Limón?

Hubert Watson:

En limón era el lugar donde se podía escuchar reggae en San José no se escuchaba mucho reggae, no sabían ni que era, entonces se escuchaba poco digamos, en

discoteques cuando salió esta “Babylon boops” o como se llama…eh, “Police can do” le dicen, cuando salió esa canción, entonces hubo gente que, que, diay que lo, se hizo un hit radial, había discotques que la iban poniendo, empezó a sonar más en la calle y de ahí empezó a hacerse de moda la base de reggae, dancehall.

Sergio Isaac Hernández Parra:

¿Pero se escuchaba por radio entonces o era en una discoteca o?

Hubert Watson:

Eh, radio no mucho, es que la radio nunca fue muy actual con la música de afro-descendientes, era mucha, muchas veces ocasionalmente, pero no las escuchaba mucho en radio, tal vez la ponían por ahí pero no era una canción, no fue un éxito radial, era un éxito en la calle, de la gente que iba…

Sergio Isaac Hernández Parra:

De la gente de Limón que venía a San José.

Hubert Watson:

En Limón, digamos en Limón, tal vez en radio Bohío, pudiera ser que la pusieran, yo no soy de Limón entonces no, nunca escuché, no escuchaba mucha música en radio, yo escuchaba música en la calle, digamos la mayoría de esta música era música que uno escuchaba en la casa y en la calle, no era una cosa de que radio, no era una cosa de que tele, de acá, los medio siempre estuvieron detrás del palo, así, diay no, la verdad siempre estuvieron detrás del palo.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y digamos, ¿cuándo cantaba en Dinasty, eso en qué época fue?

Hubert Watson:

92, 93, 94 ahí empecé hasta, hasta 96.

Sergio Isaac Hernández Parra:

¿Y cuándo cerró Dinasty, no se acuerda?

Hubert Watson:

No, no me acuerdo.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y ¿cómo era el ambiente de ahí?

Hubert Watson:

Diay bien, digamos era un ambiente donde podía ir uno, yo iba los domingos, entonces era, ponían un set de dancehall, ponían más reggae, ponían soca, ponían salsa. Eh, diay era gente negra, entonces uno iba y conocía mujeres negras, mulatas, era también gente de acá de San José, ah, bien el ambiente era nuestro ambiente.

Sergio Isaac Hernández Parra:

¿Era ambiente de afrodescendientes?

Hubert Watson:

Sí.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y, digamos, ¿pero igual era, era interétnico o sí había…?

Hubert Watson:

Sí había, no la mayoría, digamos, era uno de los pocos lugares donde uno llegaba y veía negros en su mayoría y tal vez unos tres, cuatro blancos o caucásicos, bueno, eh, criollos de acá, digamos unos cuatro, cinco, diez, una cosa así, no era, o sea, era como que no era la mayoría, en todo lugar uno es, se ve como una minoría y se veía no menos gente afrodescendientes, los que eran criollos iban al Partenón, que era lo de ellos.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y ¿dónde quedaba Partenón?

Hubert Watson:

Al frente del mismo Centro Comercial del Sur, diagonal

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y ¿ahí musicalmente si era diferente?

Hubert Watson:

Sí claro

Sergio Isaac Hernández Parra:

¿Qué se escuchaba ahí, más rock o…?

Hubert Watson:

Diay no sé, mae, lo que escuchaban en la radio, no me gustaba la música la verdad, digamos yo llegaba ahí, escuchaba una que otra canción, me iba afuera, tenía que, tocaba y me iba, y me metía, hacía lo mío y me iba a Dinasty, o sea, no.

Digamos, soy el tipo de chamaco que a mí no me cuadraba la música que ponían en la radio, ni la música que oía la gente de acá, ni nada de eso, no me gustaba, la odiaba, la detestaba, no me gustaba la música en español, no, no me cuadraba Leo Dan, ninguna de esas varas, a mí nada, digamos, yo lo que escuchaba cuando yo escuchaba música con mis padres era Michael Jackson, era Commodores, era Gloria Gaynor, era Glady´s Knights and the Pips, eh, diay Motown y ese tipo de música, Marvin Gaye y esas varas. Digamos la música latina a mí, denominada latina, a mí esa vara no me gustaba.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y ¿el reggae en español en ese momento?

Hubert Watson:

Pfff lo vomitaba, digamos en, cuando llegué a la U, digamos, el dancehall de, algún dancehall, Nando Boom me gustaba, el General me gustaba, diay era cool cuando salían, el reggae panameño me gustaba, pero que era como que era las mismas versiones del reggae de Jamaica, pero en español y a veces, siempre, a veces no, siempre preferí la versión original por eso me causaba un poco…

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y digamos ¿usted cantaba en inglés o cantaba en kryol limonense o… normalmente en ese momento y ahora?

Hubert Watson:

Igual, inglés, español, kryol, esto es, siempre.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y digamos, cuando utilizaba el kryol, digamos, ¿cuál era el significado o el sentido de cantar en kryol?

Hubert Watson:

Mi, Yo me inicié, digamos, en el tiempo donde, donde yo empecé no había mucho rapero que hiciera reggae, reggae rap mezclado, entonces yo, para mí el aporte que yo iba a dar era hacer reggae rap mezclado, entonces yo empecé en el 91 con reggae rap mezclado, era hacer el coro reggae, yo hacía canciones reggae, hacía canciones en español, hacía canciones en inglés, le metía reggae, le metía hip-hop, como todavía hasta la fecha.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y ya, ¿Cómo se dio la formación de Ragga by Roots?

Hubert Watson:

Con Ragga fue que Roba, digamos, conocimos a Paco un mediodía, y Paco quería hacer un grupo para abrirle a Baby Rasta, entonces hicimos, les enseñé una canción que, diay, era buena la idea de hacer música para, diay, usar esa plataforma de exposición. Entonces, eh, íbamos a firmar con Jákamo, Jákamo no, no, diay se hizo el loco y al final no se concretó. Eh, Roba le enseño, nosotros hacíamos como, diay, grabaciones caseras, le enseño esas grabaciones caseras a Michael Larry que era socio de Luis Salas de Discograma, eh, paramos una pista, hicimos el grupo, grabamos la canción “Jump to the Sound” y nos mandamos. Básicamente

Sergio Isaac Hernández Parra:

¿Con quién grabaron?

Hubert Watson:

Discograma de Onix.

Sergio Isaac Hernández Parra:

¿Y el disco en sí?

Hubert Watson:

Onix, Discograma

Sergio Isaac Hernández Parra:

¿Los dos, los dos discos?

Hubert Watson:

Los dos discos, este, hubo exposición de Mercury para el primero a nivel mundial y el otro se quedo (sic).

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y ¿a nivel mundial cómo fue, no sabe?

Hubert Watson:

Diay, el impacto y eso no nada, digamos, porque la disquera no nos hizo una gira de promoción, no fuimos a ningún lado a nada, o sea, sacamos el disco, aquí vendió doble platino, empezamos a hacer presentaciones, empezamos a trabajar en eso, y nunca hubo una gira promocional, básicamente.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Ustedes, digamos, ¿no logaron salir de gira fuera del país.?

Hubert Watson:

No.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y ¿cuándo tocaban aquí dónde era?

Hubert Watson:

Casa Matute, en conciertos que abrimos, abrimos varios conciertos internacionales, como conciertos con Arjona, abrimos, hicimos el concierto de Beenie Man en el Palacio de los Deportes; hicimos, tocamos en salones comunales en, diay, todo el país, le dimos la vuelta al mapa dos, tres veces, en fiestas, Palmares, en conciertos de la UCR, conciertos de todo.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y digamos, en ese tiempo estaba como los festivales Derby y eso, ¿ustedes no participaron?

Hubert Watson:

No, no había festivales de esos. Eso fue posterior

Sergio Isaac Hernández Parra:

¿Fue posterior?

Hubert Watson:

Sí. Los de Ragga By Roots, estuvo en los 96, 97, 98.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y, En zonas costeras, ¿tocaban?

Hubert Watson:

En Limón tocamos, tocamos en todo Guanacaste, diay, todo el país, Turrialba, todo el País, Siquirres…

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y, Siquirres, y, digamos, y esa zona que no es propiamente Limón, sino que, es más, más adentro, zonas bananeras y en esos lugares, ¿no tocaron?

Hubert Watson:

Ahí no se hacía nada. Siquirres fue lo más cercano a esas zonas. Bueno diay, varios, es que mae, como decir zonas bananeras y una vara así, es como, o sea ahí no hay gente, ahí hay bananeras y está la compañía, el que tiene, que trabaja con "Mamita Yunai" va y coge, va a su brete y se regresa y se lo topa uno en algún centro, entonces…

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y ¿en Sarapiquí [Siquirres] era en salón comunal, igual?

Hubert Watson:

No sé, eran al aire libre, en alguna plaza, una vara así.

Sergio Isaac Hernández Parra:

¿Era fines de semana, domingos?

Hubert Watson:

Diay, desde el jueves al domingo, una cosa así, normalmente.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y ¿cuándo finaliza Ragga by Roots, usted luego que proyecto retoma?

Hubert Watson:

Cuando, después de Ragga by Roots empecé a hacer, este, un poco, conciertos con este proyecto que se llama Radicales, eso era un proyecto de un ritmo varios artistas, este, de dancehall, reggae, rockers, y después de eso hice una colaboración que se llamaba el "Dolor del dólar", que era como una disquera de un sitio africano que tenía sede en Cuba, en Estados Unidos, y en varios lados, en España en Barcelona, y después de eso, este, un proyecto que se llama, era parecido a lo mismo que Radicales, se llamaba "Run Way" participé en ese, después hice un disco que no salió, era con disquera Analuz que se llamaba "Rasta Urbano" con Tapón en el estudio de él, se suponía que lo iba a firmar DDM pero no lo firmó, después de eso hice una colaboración con el Soldado, después de, un, empezamos a hacer algo con Pushin que era una banda de dancehall con Gabo, una colaboración con Mekatelyu también hice, hice varios colabos diferentes ahí, tal vez se me escapa alguna, eh, después de Pushin hicimos un par de temas, se llamaba "Estereo Bite" lo pusimos en el Costa Rica Reggae Night, otro se llamaba "Come Together" que era de, un disco que se llamaba el "Álbum verde" de una disquera creo que argentina en su versión internacional, eso fue con Hana Gabriels ese tema, después, ah, hicimos, después de eso estuve haciendo un poco de colaboraciones también, una que otra, después empecé con Huba y Silica, Moonlight, empecé a trabajar en mi disco solista, empecé, eh, Do Not después vino Do Not esto y hasta la fecha.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Yo me recuerdo que con Ragga by Roots, ustedes también hicieron videos para televisión, ¿algo así no?

Hubert Watson:

Sí, teníamos dos videos, uno se llamaba "Imposition" y la otra canción es "Jump to the sound" que eran hechos en cine que era una de las cosas que impulsó al grupo

porque era poco común, digamos, este, no había muchos videos hechos en cine en Costa Rica.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y en cine ¿a qué se refiere?

Hubert Watson:

Cinta de película de cine, no era cinta, antes eran cámaras más sencillas las que se utilizaban para los vídeos acá, entonces no era de cine, eso era un regalo de una compañía no sé, no me acuerdo como se llama, de unos directores que les gustó el proyecto entonces nos…

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y, ¿eso sí les ayudó a, con las ventas de los discos y generar conciertos?

Hubert Watson:

Claro, con todo el fenómeno que se dio, claro, que era la calidad, nosotros habíamos hecho un video para una de las, para una canción, que digamos, Ragga by Roots empezó a hacer, a salir en conciertos después de que tuviéramos cinco número unos, entonces, este, cuando, no teníamos tres o cuatro número uno, canciones número uno, sólo dos tuvieron, sólo una tenía video, y el asunto es que se hacían presentaciones en vivo como en Hola Juventud, que era un programa de música que se adaptó al contexto local y servía como una plataforma de la música nacional para el público ahí es donde la gente llegaba y escuchaba la vara.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Ah ok, eh, Digamos, en la etapa, digamos con Pushin, usted ahora que menciona tambíen, bueno Pushin también cantaba Hana Gabriels creo, que otra mujer logró en ese tiempo digamos, ¿Pushin fue en que año?

Hubert Watson:

Eso fue tipo 2003, 2004, maso menos, una cosa así, 2003, 2004 una cosa así.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y cuándo, en el periodo anterior, de Ragga by Roots, ¿logró hacer una colaboración con alguna cantante mujer?

Hubert Watson:

No, no, la primera fue ella digamos, y después había una nena hermana de Kumary Sawyers que se llama…en una pieza con, de Mekatelyu era la pieza, pero no, no, en esos tiempos no hacíamos colaboraciones con mujeres, digamos.

Sergio Isaac Hernández Parra:

¿No había mujeres en general o…?

Hubert Watson:

Diay, eran pocas las mujeres que se, que estaban y de repente no tenían la mentalidad, digamos, con Stephie Davis he estado de hacer una colaboración desde los noventas, o sea no, no la hemos hecho, pero no había muchas.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y con Pushin más o menos ¿de que trataban las letras?

Hubert Watson:

Eh, "Come together" era como un remake de la canción esa, eh, luego "Stay Right" era como de hablar de mantenerse en el camino de lo correcto, y las otras eran, diay, canciones de reggae, una de las nenas que le gustan a uno ver, que aquí, después no, no hubo mucho repertorio, pero ahí cotidianas, canciones cotidianas de la vida normal.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Ahora que menciona canciones de reggae normal, ¿a qué se refiere?

Hubert Watson:

Canciones de reggae normal menciono que reggae habla de la vida normal de cada artista del último baile que se inventó este artista, de la ultima moda, de la última palabra tuanis que se inventó, cosas referentes a la cultura o al movimiento cultural de la diáspora africana, más o menos eso.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y, ya con, bueno también, digamos, ¿por qué el nombre de Ragga by Roots?

Hubert Watson:

Eso lo inventó Roba y sonaba bien.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Ok, no tiene ningún…

Hubert Watson:

Diay, porque éramos, en la raíz éramos raggamuffin, era dancehall era hacer así, un poco no músico educado de corcheas y esas cosas.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Algo más calle, por así decirlo.

Hubert Watson:

Urbano también, y cultural en términos de la generación de nosotros en la diáspora africana porque representó el movimiento del dancehall y el reggae, y el hip-hop en el mundo, o sea, eso, básicamente.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y con Moonlight, digamos, eh, ya hay canciones que hablan un poco más de Marcus Garvey, que hablan del Blackstar Line y eso, digamos…

Hubert Watson:

Sí, Moonlight es un proyecto que básicamente, la temática de la música se trata de una forma holística de la naturaleza y la biodiversidad, de la conservación y preservación de los recursos naturales eso como la temática, digamos, hay proyectos como Huba y Sílica que tuvo un disco que se llamaba "El origen de las especies" que era discos que eran nombres de libros que cambiaron mucho el pensar del ser humano, y digamos eh, como se llama, Das Kapital, es otro libro, digamos, esos fueron propuestos por Ernesto Bolaños "Sílica", y diay, básicamente, esas líricas eran como no la, no en términos de discurso de comentario social, sino mostrar los males sociales en forma de un espejo, que la canción sea un reflejo de la vara, entonces como, hay canciones como "Super market" que hablan del consumismo, entonces hicimos una canción muy cherry,

muy, tal vez calificada como pop para mostrar como hacen con la música pop para vender nada más, básicamente, y digamos como solista mis letras son como que, no soy muy conceptual hablan de todo lo que se me ocurra.

Sergio Isaac Hernández Parra:

En eso digamos, específicamente del Blackstar Line, la idea era digamos…

Hubert Watson:

Blackstar Line era un tributo a Marcus Garvey, y en Moonlight no hay otra canción que haya tratado ni siquiera, de esa naturaleza, entonces básicamente es eso, no era una canción en la cual yo, en eso momento yo no pertenecía a Moonlight, entonces la ideología grupal no era parte de lo que estaba empapado en esta época, en este concepto del Black Star Line, en el Bio Dub yo aporte con voces y con varias partes de samples vocales para ese álbum, ya después yo me incorporé.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Eh, y con Moonligth igual, digamos, ¿usted estaba cuando hubo esa conexión con Mad Professor o eso fue después?

Hubert Watson:

Sí, yo conocí a Mad Professor, de hecho compartimos tarima, yo creo un montón de veces, eh, hablé con él, se produjeron un par de tracks y todo, sí yo estaba de lleno con él.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y ¿cómo fue que se estableció esa relación, ese intercambio?

Hubert Watson:

No me acuerdo bien cómo fue que Gabo lo conoció, y que venía, y había una nena Carlota que tocaba con él, que conocimos a través de ella, se gestionó y el festival este al que participó fue Mundo Loco, el festival de Mundo Loco y ahí hicimos la conexión.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y ¿eso cómo en qué año fue?

Hubert Watson:

2006, 2007 por ahí.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y digamos, usted que ha podido por lo menos ver cómo se ha desarrollado la escena reggae, ¿cómo podría caracterizarla?

Hubert Watson:

En la escena nacional reggae, ah, en la real es bastante elitista, en la real es bastante poser, pero es muy general eso, en la escena dancehall que está, se compone digamos, la escena de grupos de bandas de reggae y también la escena dancehall, que digamos es un poco más de grupos que, diay, representa esa esencia de rap urbano, ese eje un poco urbano, que es un poco más, este, autentica en términos de lo que se hace, la otra es como que muy idealista, y hay veces hay mucha, veo que hay mucha gente, por ejemplo, yo hago reggae porque en mi casa hablan creole desde que yo soy pequeño, desde antes que yo naciera, ok, yo hago hip-hop porque hip-hop viene del mismo reggae y porque viene de familiares, yo tengo familia, mi tía vive, es de Brooklyn, digamos, entonces es una herencia cultural, de ahí al gusto musical, al aprecio de la música, lo que sea, es otra cosa para mí, porque usted no lo vive, no es algo que usted oyó que, que mataron a Bob Marley, es un evento que todo el mundo comenta, que es algo político, todo el mundo comenta que tiene repercusiones no solamente en Jamaica, sino acá porque somos miembros de la diáspora africana, que significa que en Limón nacieron un montón de jamaiquinos y está documentado, entonces eso en términos de toda mi música, de mí mismo como artista es la esencia, entiende, yo no soy un artista pop, ni un mae que quiso ser artista, eso, yo soy artista porque expreso un mensaje, porque expreso, porque es un deber, porque se hace, diay no sé, se practica la tradición oral y los principios de cada unas de las músicas que estoy haciendo, por ejemplo hip-hop que es poder infinito de lo más alto curando a nuestra gente, entonces yo no me pongo a hacer rap de que tengo cadenas y tengo esto, y que he hecho esto y he hecho lo otro, yo hago rap que ayude a la escucha, entonces eso es básicamente la esencia y el porqué de muchas de las, muchas de las letras y de todo y del porque estoy.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y cuando usted menciona que el reggae, digamos, que se denomina el roots, digamos, creo que es lo que le entiendo, es un poco elitista y poser, digamos, ¿en qué sentido?

Hubert Watson:

Yo opino, el elitista y el poser y eso, en términos de acá, es que, digamos, uno no ve bandas negras ni hay negros, entonces que realidad va a contar una persona que es solamente un observador, tal vez cercano, y no por eso, no lo digo para, poniéndolos en mal ni en una forma despectiva, es poniendo las cosas en su lugar por honor en la verdad, entonces, eh, este, de que vas a hablar vos de "coming from the cold", si usted no sabe que es coming form the cold realmente, verdad, porque es "come" de llegar y caminar, este, diay, esclavitud, entiende, esa historia, esa parte que está en los genes que uno vivió, que uno ve, que uno, este, diay no sé, existe en la familia, la represión nacional, aquí en Costa Rica por ejemplo con el pelo que hay, el pelo afro de, de nosotros, el pelo natural, siempre ha tenido esa materia de escrutinio, en el colegio a veces me decían que no podía usar tal corte, a mis hermanas les decían lo mismo de tal estilo, hasta en los trabajos, entonces es diferente, entiende, usted no puede hablar de esas cosas si no las vive, así es.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Ok, pero digamos, sí, si existen, digamos, ciertos grupos que incorporan digamos, sujetos afrodescendientes.

Hubert Watson:

Pero de que realidad afrodescendiente están hablando. Cual de esos grupos está diciendo nada más que letra hippie, incluyéndome inclusive, digamos yo no estoy hablando nada de, muy poco, solo, relevante a la diáspora africana, yo tengo Black Star line que son, dos ideologías, dos principios que mueven la línea del "Black Satr line y la Universal Negro Improvement Asociation" y tal vez "Cocorí" que se hace para que la gente entienda como se vive ese libro siendo afrodescendiente, entonces, pero también hay otros elementos, digamos, como artista que yo hago reggae-hip-hop, una canción que se llama Yanga, que habla del rey Yanga que conquistó en Veracruz México un lugar de asilo para los afrodescendiente en tiempo de esclavitud, ok, entonces eso está, es ahí, digamos, eso es parte inherente del reggae, usted ve el catálogo de todos los

cantantes de reggae y tienen producciones en ese sentido, y no solo eso sino no son Jamaiquinos, entonces, diay está de sobra decir lo demás.

Sergio Isaac Hernández Parra:

¿Digamos, artistas como Trinity, como Bamaselo, digamos, Michael Livingston?

Hubert Watson:

Esos son, esos son como, digamos, diría yo, excepciones a lo general, a lo que me estoy refiriendo del reggae de los noventas, ellos son de los 80´s, ellos son fundación, Trinity Roots para mí es el mejor, ha sido el mejor reggae, grupo, musico de reggae de acá, eh, este, Michael Livingston fue una leyenda que representó al país a nivel internacional también, entonces, también se dan casos, se dan esos casos, eh, donde viene lo elitista, es por qué no le dan mas caso a esos, ah, porque no es la generalidad de los casos, ¿hace falta cantantes de reggae afrodescendientes acá? No, y no estoy hablando de que, ah, segregar eso a los afrodescendientes nada más, pero diay, si estás hablando de reggae auténtico, diay, vaya a la raíz de lo que es, y una cultura, reggae es una cultura, aunque sea patrimonio del mundo ahora, o bien, no es patrimonio es bien del mundo, es una cultura y uno no puede, ni separar el término cultura de una etnia, está asociado a etnia, eso es lo que uno, tal vez extraña de Bob, escuchar un, un discurso un poco más, eh, real y un poco menos idealista muchas veces, me entiende, más una canción de reggae que habla de lo que sucede en el momento.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Digamos, y Trinity y Michael, digamos, ellos sí tienen una, bueno, me parece a mí que sí tienen una actitud un poco más hacia ese sentido, también considerando que la diáspora, digamos, tiene un contenido incluso, digamos, desde periodos de la esclavitud, digamos, de resistencia, creo yo.

Hubert Watson:

Desde antes, pero sí, sí, ellos, o sea ellos son reales, la música que ellos hacen, se ve y se siente y la viven, eso viene de tradición, es que es diferente cuando la gente viene de tradición, me entiende, tradición y cultura, hay gente que no viene de ahí, que tiene que tomar un curso en la vida, digamos, la vida ya les enseña, y llegan a hablar, a

ejecutar una, a hacer arte genuino que hay que, que no por eso no le digo que no hace reggae genuino, verdad, pero es eso, eso es, a donde voy yo es ahí…

Sergio Isaac Hernández Parra:

Digamos el reggae es más allá que una sonoridad, que un sonido.

Hubert Watson:

El reggae es más que el, es más, el reggae es un tipo de música que parte del, del mismo hip-hop, parten del tambor, parten de tradiciones, parten de ritmos étnicos antiguos africanos, parten del jazz, parten de una tradición, parten de unos principios y parten de una forma de ver el mundo, entonces eso es, me entiende, más allá de lo que yo piense o diga, eso es, me explico.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y por qué, como usted mencionaba, porque no hay como más, o tal vez sí existe, digamos, una cohesión de esa, de esa comunidad afrodescendiente, digamos, aquí en San José incluso, no sé si hay algo, una organización o algo, culturalmente…digamos.

Hubert Watson:

Diay, que esté en mi radar no, que yo valide menos, o sea, no veo nada en el radar en ese sentido.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Pero podría haber, digamos, o ser el reggae una, una puerta para poder expresar…

Hubert Watson:

Umm, es difícil en lo facto porque, diay, digamos, en el reggae, se maneja como una música, se maneja no como una cultura, sino una música y en la música es coger plata y explotar, entonces, que va a generar eso, nada, pienso, en realidad no veo como que el reggae tenga esa función, como que sea algo que favorezca, muchos, alrededor de, pueda ser, rastafari, si hablamos de rastafarismo, son otras cosas, son otros cien pesos, que, diay, aquí lo atacaron y destruyeron el tabernáculo binghi, de Nyabinghi que había, pero de igual forma ese rastafarismo debería tener una sede en Limón para que sea sólido, para que tenga fundación sólida, y que esté relacionado con Jamaica, que eso

no se da y que está lejos de darse porque cuando llegan los artistas jamaiquinos envés de presentarlos a los artistas afrodescendientes de Limón, presentar a los artistas locales inclusive que no son de Limón de una forma digna no se hace, ahí ahora con (sic) etc, etc, pero eso no es suficiente, llegar y que ellos sepan que hay una parte de su población aquí que tiene un montón de (sic), explico.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y ¿cuándo fue que atacaron ese tabernáculo Nyabinghi?

Hubert Watson:

Eso fue como en el 2002, una vara así.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y ¿a dónde, a dónde quedaba o cómo?

Hubert Watson:

Eso era en una casa binghi en San Miguel de Desamparados, hubo unas entrevistas en canal 7, y hablaron y después de repente entró la policía ahí y después de eso se desbandó la articulación rastafari que había acá.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y este las, las influencias que vienen de un reggae, bueno usted dijo que no le gustaba el reggae en español, pero, digamos, ese reggae latinoamericano, del sur, Gondwana, Cafres, digamos…

Hubert Watson:

Para mí eso es inexistente, no tengo nada que ver, ni las influencias ni nada de eso, eso, o sea, digamos, puedo apreciarlo para escucharlo, me gusta Gondwana de hecho, escucho Cultura Profética, pero para mí el término latino es un término neocolonial, y al ser un término neocolonial, al con el "nativo americano" o el de estas tierras y ponerlo así, es como dejar y ser paquete comercial, para mí eso no existe.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y digamos, en los festivales, cuando ellos llegaron y hubo mucho movimiento, también, bueno movimiento también comercial, cuando ellos llegan, ¿usted no participó con algún grupo o alguna agrupación?

Hubert Watson:

No en ese tiempo yo estaba en, tal vez en movimientos de ska y de reggae, quizás en ciertos festivales que se hacían acá, cuando vino Gondwana yo abrí conciertos, cuando vino Nonpalidece también he abierto conciertos, pero esos no son para mí cosas dentro del movimiento del reggae, son los conciertos que hago acá (sic)…

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y ¿esa relación que hay, que hubo con el ska como…?

Hubert Watson:

Diay a mi me pareció como que no sé, no sé, no, no, aquí los músicos siempre hacen, eh, fusiones y de repente fue una manifestación de las fusiones que hacían aquí, muchas, es muy, este, es muy fácil que lo hagan los músicos de acá porque a ellos les gusta el rock y género rock steady, entonces eso es un, se puede fusionar, además de que se puso de moda en América del Sur, entonces es eso… igual el ska y el reggae vienen naturalmente de Jamaica el uno del otro, entonces es eso, se repite la formula.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y ese, por así decirlo, un, digamos un reggae un poco mestizo del Valle Central ¿eso…no se dio?

Hubert Watson:

Que es, que es reggae, que es la manía, de yo saber, ¿cómo llamar?, ¿qué es reggae mestizo?

Sergio Isaac Hernández Parra:

No, no, lo digo de una forma genérica, digamos, esa mezcla que incluye cierto timbre, digamos, que son de los vientos, que es un poco más de ska…

Hubert Watson:

O sea, ese reggae que tiene más influencia de, de Argentina y de América del Sur que ha influenciado a Costa Rica, digamos, diay, que le puede decir de eso, para mí esa vara es un reggae paquete, para mí, yo lo oigo y lo puedo apreciar musicalmente, etc, etc, etc, hay muy pocas cosas que me llamen atención de eso, hay muy pocas cosas de ese movimiento el cual hoy en día que yo pueda, oh un aporte, digamos Dread Mar I son baladas de bolero en reggae, eh, ellos no hacen, digamos, si usted está hablando de dancehall, mae el dancehall tiene algo que se llama tossing the rhythm, tosse, cuando usted hace eso, usted está rapeando sobre el ritmo, está haciendo staccato en la rima, está siendo rítmico y está basando inclusive la melodía en la rima, mucho de ese reggae no basa su melodía en la rima, entonces para mí es un poco molesto eso.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Sí, es más melódico.

Hubert Watson:

Es una canción corriente, el cantante de reggae, el dj, singjay, el mc, no es un cantante de música corriente, no es eso, tiene principios, se guía por rima, y se guía por la tradición ancestral y se guía por la tradición oral, lo demás es hecho pasado por agua, eso es, esa es, esa es la razón creo, que lo veo, y por eso digamos a veces que me causa, me causa apatía, no me causa empatía, porque se me parece en muchos casos y en muchas cosas apropiación cultural de mala manera.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Ok, y digamos, tal vez un poco en términos laborales, a usted le fue muy bien con Ragga by Roots, en ese momento, ¿no sé si usted tenía algún trabaja paralelo?

Hubert Watson:

Cuando empezó Ragga by Roots era profesor de matemáticas e inglés en un instituto en el barrio y después de eso Ragga, después empecé a trabajar en sportbooks y callcenters y ahora trabajo en callcenters y hago música.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y ¿eso por, por una cuestión, digamos, de que la música aquí es un espacio muy reducido o?

Hubert Watson:

Varias cosas, aquí no hay un mercado grande, aquí no hay una industria, eh, es una estructura que se puede hacer una industria, pero no hay una industria musical ni de entretenimiento seria, que haga de la música algo que retribuya, y además los proyectos requieren de inversión, muchas veces uno tiene que regresar e invertir, hay cosas como, digamos, ACAM que es una organización de recolección, de derechos de autor de bandas, que se hizo entre varios compositores, entonces, eh, que requiere de fortalecimiento, no solamente del gobierno, hay gobiernos como el de Óscar Arias que intentó eliminar el, la propiedad intelectual que es un derecho natural en el mundo, no somos un país líder en buena recaudación de eso, no somos un país que suene ni siquiera el 5 por ciento de música nacional, que, eso significa que la gente, el aprecio de la música se disminuye, el, lo que significa hacer o no hacer música disminuye, que, que, diay me entiende, minimiza todas esas cosas, aparte que tenemos una cultura, una forma de ser como pueblo de apreciar lo que viene del extranjero y ponerlo por delante de lo nuestro, que en lo nuestro, más importante que eso es, el hecho que no se hagan las producciones necesarias para que se crea, se haga, que haya calidad, para que nosotros produzcamos hits, que hayan, que haya, tanto estudios de, de, en universidades carreras que, que ayuden a fortalecer eso, que hayan otras áreas de quehacer musical o que, que infieran como en la producción de visuales, la producción audiovisual de video, la producción, el mercadeo, la publicidad en la cual la música está integrada en una forma activa, y todas esas cosas en su conjunto hacen que sea un poco difícil que un músico viva de la música.

Sergio Isaac Hernández Parra:

¿Eso en los noventa, en los dos mil y en los dos mil diez?

Hubert Watson:

En los noventa era aún más difícil.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Pero en los noventa se vendían más discos.

Hubert Watson:

Pero los discos nunca han significado una gran cantidad ni nada que pague los recibos, son las presentaciones en vivo, hay un poco más de aprecio a la música, nosotros, en mí caso fue diferente, porque fueron canciones número uno, cuáles grupos de aquí en Costa Rica van a decir que tienen una canción del año, en la radio popular, entonces eso es como diferente, Ragga by Roots fue un fenómeno, yo no puedo juzgar todas las cosas como un fenómeno, yo digo una época como Chiqui-chiqui en el cual, diay, habían grupos que tocaban mucho, llegó la discomóvil que desplantó eso y hasta la fecha está el dj que desplantó al músico en vivo, eso es, parte de la falta de inversión musical que hay en Costa Rica y de desarrollo de proyectos, y digamos, el músico que hace covers sí puede vivir de la música, pero el músico que hace música original es más difícil.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y ahora que menciona a los dj, concuerdo con lo que usted menciona, pero, digamos, también hay una tradición jamaiquina del dj que, que se reinventa aquí en Costa Rica, ¿no sé si usted tiene la misma apreciación?

Hubert Watson:

Bueno, de primero, el dj es el cantante, disc jokey de los ritmos, Shabba Ranks, Buju Banton, Supa Cat, esos son djs, el selector es el que pone los ritmos, pone las canciones, selector de rythms, y todo eso viene de la cultura del sound system, que es básicamente la discomóvil, este yo, eso es bueno, es cool, es tuanis, pero el problema se da en parte, más en la parte del aprecio, el que contrata, prefiere contratar a un dj, que va con una cj, las conecta, una mesa de mezcla, eh, pone ahí cualquier speaker o lo que sea, o un poquillo ahí de sonido y lo tira, y es más barato que un músico con una banda o una propuesta que usted requiere informar al pueblo de que, a donde va a llevar, hacer promoción del producto que va a presentar en su evento, que son cosas que no se dan en los eventos, no, hay un festival tal o festival cual, y entonces, plataformas tienen que promocionar la música que la gente va a ver en los festivales y vender eso, que la radio no lo vende, que otras cosas, otras plataformas en los que se podría vender no lo hacen, entonces, eso, diay, debilita mucho eso.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y ¿usted nunca formó parte de alguna discomóvil?

Hubert Watson:

Ehh, trabajé con, en discomóviles y así, con Hot Discomóvil un par de veces y ya, pero no, no, nunca fui de los mc, dj estable.

Sergio Isaac Hernández Parra:

¿Cuál es esa Hot Discomóvil?

Hubert Watson:

Una discomóvil que era un mae de aquí de Desamparados, había discomóvil de Dynasty, había la de, la de (sic) había una de Prince, había un mae que se llama Prince, entonces ellos llegaban y si tenían una actividad y ellos eran los que tocaban, yo tocaba, pero no nunca fui como que nada de ellos, como alguna vez me contrataron así pero…

Sergio Isaac Hernández Parra:

También, he escuchado, digamos, que hubo por ahí de mediados de los dos miles, como, digamos, con ese fenómeno de A Todo Dar y demás cosas que…

Hubert Watson:

En el dos mil, en esa época, estuvo, las Chicas Buba, A Todo Dar estaba, y de repente estuvo Radicales, eso fue parte de lo que Radicales provocó, porque era una plataforma que utilizamos para la promoción, al igual como artistas como El Bandido que produjeron acá en Costa Rica, Tapón, etcétera, y se produjeron, se presentaban proyectos de Radicales en ese programa, de hecho Ragga by Roots, estuvo en el primero, tercero, en el tercer programa, o quinto programa de A Todo Dar, de que ellos tenían eso de que, de presentar música en vivo de propuestas locales, entonces todo eso se daba, pero no era reggae, era más de todo tipo de música, tocó Mechas, tocó todo mundo.

Sergio Isaac Hernández Parra:

No pero también me refería que eso cambiaba un poco, porque, ahora lo que promocionaba, lo que publicitaba ese tipo de programa era una cosa más de espectáculos, de ir a ver a muchachas bailando, y eso de cierta forma cambió a la generación que estaba entrando…

Hubert Watson:

No creo que cambió nada, a mí, me parece que lo que hizo fue que, el público tuviera acceso a lo que estuviese, estaba sucediendo musicalmente en el país, pero no era algo como que de repente ya después volvieron ese programa como Combate, y lo que, lo que, era noticia, lo que fue farándula, fueron sus bailarinas y su, el bailarín que trajeron de Brasil para esto y lo otro, o sea no tiene nada que ver con el marco musical ni la escena musical local, en realidad fue un programa de esos donde la música era un aspecto, entonces ese aspecto de la música hizo que la gente obviamente, estuviera más en tono con lo que sucedía, pero tampoco era como que, no era Hola Juventud.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Ok, y ¿después de eso no ha habido una plataforma mediática donde…?

Hubert Watson:

Eh no, no que, haya dado un, no, no mucho, que digamos, que cause un resultado así, porque no se hace regularmente, entonces, solamente algo que se presenta de repente y así.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y bueno, tal vez ya para finalizar, digamos, usted, bueno como es rap y, ese estilo, digamos, que no es música bailable, que se diera en salones y que provocara ese tipo de sociabilidad por así decirlo, de ambiente…

Hubert Watson:

Diay, es que era dancehall y dancehall se baila en todo lado, y el rap que es grupal, que es como el punk que se baila, y digamos, eh, se produjo electrónica, música electrónica, que está el baile, siempre se ha estado, para mí es más los bpm´s, beats por segundo…

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y ¿eso ha cambiado, ya para el año 2005, el 2010…?

Hubert Watson:

No mucho, en realidad sigue siendo lo mismo, el mismo dancehall se baila, ya, obviamente los estilos de dancehall cambian con las épocas como pasan, hay el dancehall que nada más, este, no sé, de rastafaris, pero para mí sigue siendo principalmente

lo mismo, que es básicamente, prácticamente lo mismo que pasa en el hip-hop también, que se pone de moda algo, que se pone de moda una nueva tendencia y todo ese tipo de músicas, movimiento cultural actual cambiante, no, de movimiento, diay, de todo, la novedad de la música, el día a día, freestyle, improvisación…

Sergio Isaac Hernández Parra:

Ok, yo creo que con eso estaríamos, muchísimas gracias.

Hubert Watson:

Con Gusto.

Teodoro Symes Campbell: 26 de febrero del 2019

Sergio Isaac Hernández Parra:

Bueno, ¿su nombre?

Teodoro Symes:

Mi nombre, Teodoro Symes Campbell, eh, soy arquitecto de profesión, eh, soy promotor, eh, también he sido representante de la banda nacional, Marfil. También he sido productor de muchos conciertos, inclusive la mayoría de reggae y también música popular, a través de muchos, 30 años atrás, eh, también podemos hablar de una dinámica de la trascendencia de ese hilo afrodescendiente, que es el que nos maneja un poquito, como antecedentes podemos ir hablando de la música que se da presente en Limón, digamos, en el casco central Limón, con esa, esa proximidad que teníamos con Panamá, que ahí había mucho, mucho bagaje.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Bueno, ¿usted nació en Limón?

Teodoro Symes:

Yo nací en Limón, eh, mis parientes son anglo-jamaiquinos, eh, yo vengo de una familia concentrada por el ejercicio, que se dio la necesidad de, de migración y el trabajo que había en aquel momento verdad, las migraciones económicas sociales que se dan, en el caso de mis abuelos de parte paterna eran inglo-jamaiquinos era inglés y mi abuela era jamaiquina y al igual al otro lado eran jamaiquinos de parte de mi madre, entonces en casa se daba mucho esa afluencia del góspel sitiado por todos los antecedentes que tenemos naturales de la cultura verdad, todas esas manifestaciones tanto anglo-parlantes, las lenguas concurrentes que se daban y todas lo que podíamos tener como principal aporte de esta cultura, y es trascendental también decir de que, en el momento de que mi abuela siendo metodista, mi papá también por una lado tenían bautistas, esa conglomeración de iglesias daba también una riqueza muy cultural y casi toda la manifestación que se da es a través de una necesidad de evocar fe y oración, de ahí viene un ligamen muy importante de lo que es la música verdad, cuando oímos estos griots, o los grandes hombres que nos contaban historias hasta cantadas, que se vienen a reproducir

en esa música muy afincada a la africana, que estamos hablando de, que teníamos el folclor muy identificado, bajando de todo este compendio de cosas podemos sentir que estaba el calypso, que estaba, más que ya el famoso folclor africano que se me va el nombre, el tempo, el, ahorita se me olvida el nombre y ahorita se me viene a la mente, pero bueno a partir de ahí podíamos oír a mi abuela cantando un poquito de sparrow, verdad, de Black Lion, de todo, casi todos tenían denominaciones entonces uno se iba metiendo y más allá empieza el soca, eso es lo que había en Limón, el reggae en un momento dado en Limón se pega mucho a grupos como los Playmates, eh, los King, los Trials, y alguno de ellos empieza a sonar una música muy pegada a Panamá, que teníamos ese ligamen, de ahí podemos oir un poquito de a Aldo Ranks que tiene sus beats, el mismo General que mezcla, que realmente es una línea de reggaetón que no se le acredita a Panamá, pero ya por ahí venía esa línea muy, como antecedente muy fuerte con el rapeo y esa predica muy urbana.

Y aquí, diay, no puedo decir, Martín, Martín Scott es uno de los grandes referentes, yo no puedo dejar, Martín fue uno que fue dj y fue cantante, que impuso en el Valle Central los primeros alegatos del reggae, Martín oírlo cantar "yo soy Martín el caliente", y empezó a manejar, fue uno de los que puedo decir capitalizó. Y ya en escena sin dudarlo alguno representante de Marfil, Marfil empezó a tocar todos los temas de Peter Tosh y Bob Marley, muy muy claros verdad, y otros artistas que eran referentes del reggae más popular que se dieron es esa época de los 60´s, 70´s de la denominación del reggae como tal.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Pero Marfil es anterior a Martín.

Teodoro Symes:

No,eh, Martín más bien, Marfil tiene 54 años de existir…

Sergio Isaac Hernández Parra:

Martín también tiene 54 años.

Teodoro Symes:

Entonces, iban como paralelamente, porque yo siento que Martín tuvo más escenarios en las discos, cuando empezó ya el sound system que lo agarró como, y Marfil

empieza en los escenarios a tocar entre Santana, era un rock latino pero no se perdían las raíces donde Tipí era un claro referente cantando las canciones Bob Marley, Peter Tosh y otros más verdad, eh, puede ser Steel Pulse en su momento, alguna de esas referencias, hablando de exactamente de algunos aspectos del verdadero reggae roots, verdad, que es prácticamente, lo que identifica el roots es esa proclama de la parte de la justicia social, eh, la redención, verdad, la emancipación, habla de ese, ese el roots prácticamente, ya después cuando empezamos a oír por ahí el rock lovers verdad, o el rock steady, ya son como un poquito más, más lentos, más y el ska que es fue un tipo de rebell, rebell music verdad, que es lo que llamamos reggae rebell music, que puede ser donde esa manifestación anglo-jamaiquina se llega y se monta y entonces empiezan a fusionarse aspectos culturales y llegan a Jamaica también verdad, entonces son cosas muy interesantes.

Martín empieza en los diferentes escenarios y se despliega lo que llamamos música en concierto, ya no en baile, entonces empiezan a salir los bares, y empieza a desplegarse muy fuertemente el reggae. Eh, por ahí todavía veíamos manifestaciones reggae underground, aparece por ahí en un momento dado un grupito de muchachos de Tibás, por ahí aparece Gabo pero aparece Mekatelyu…

Sergio Isaac Hernández Parra:

Pero ya estamos hablando de los 98, dos mil.

Teodoro Symes:

98, estamos hablando de Marfil, antecedentes de los 70´s a los 80´s, ya en los noventas empieza como a la semilla a picar con los grupos o los muchachos empiezan a encontrar un asidero de aquellos que no podía arrojar el reggae y empiezan grupos a manifestarse como Mekatelyu, empieza Michael Livingston por ahí, empieza otro grupito de Tibás que no me, no me…

Sergio Isaac Hernández Parra:

Native Culture…

Teodoro Symes:

Native Culture, eh, yo participe en todos ellos, y en un momento dado ya el programa que se llamó Reggae Shop, que existe todavía manifestado que, Reggae Shop

nunca me imaginé la revolución que iba a dar, lo que pasa es que estando yo con soca, que empecé a tocar soca en una radio que se llamaba Radio Activa, diay, digo yo puña, empecé a oír en aquel momento este programa que se llamaba reggae, que estaba Tigre Tony y otros, pero a todo le decían reggae…

Sergio Isaac Hernández Parra:

¿En 103?

Teodoro Symes:

103, eh, no me acuerdo como se llamaba pero era reggae summer, "Summer Reggae", pero a todo le decían reggae, al ska le decían reggae, ¡vamos a poner tal pieza, reggae que no sé qué, roots…y que no sé qué!, entonces era esa mezcla, y yo dije un día ¡Nombres! Estamos cometiendo un error, más yo como afrodescendiente que tenía conocimiento, y también había proporcionado a través de las conexiones que tenía con gente de Jamaica, con Barbados, que habíamos viajado mucho, Marfil viajó mucho por el Caribe, entonces tenía ese afluente, Marfil tocó en el primer Sunsplash, ese es uno de los antecedentes, Marfil fue invitado, eh, jue pucha, 80´s por ahí, fue el primer grupo centroamericano que tocó en el Sunsplash, con grandes artistas verdad, inclusive, voy traerte un libro para que lo veas…

Y donde veía a Isidor, e Isidor me metía esa, y el hombre se quedó y dice, llegó casi a contratar a Isidor, decía: yo lo quiero en mi banda.

Entonces son cosas interesantes que uno vivó en ese lapso. Marfil ya interpretaba el reggae a un nivel y más con un sonido, cuando se ponía Isidor y la banda tenía el beat, tenía esa cuadratura del reggae como tal, que es valioso decirlo.

Después de todos estos antecedentes, en una tarde estando oyendo Summer Reggae, yo me pregunté "que raro", yo oigo a Dj Juan, el estaba en la cabina, sale y le digo "mae ustedes están cometiendo errores garrafales, que hasta que me erizo", yo le dije, le digo "mae porque a todos ustedes le dicen reggae, es que esto no es reggae" y me dice Dj Juan, me dice "mae y porque usted no hace el programa con nosotros", le digo "mae lo que yo quiero decirle es que yo no voy a poner solo música, quiero documentar a la gente" dentro de ese, lo que es el rastafarismo, porque he tenido bagaje de investigación, porque el rasta, se tiene mucha identificación con el reggae, son los precursores, son lo la gene que hacen el ligamen al reggae.

Digo, entonces tengo que conocer la génesis, qué era el nyabinghi, y qué era el grounation, y toda la lengua que está alrededor y cómo se da todos los aceptos dentro de la música y como se maneja, los salmos y todo eso dentro del tabernáculo; toda esa ciencia basada en lo que es el roots como esencia del rasta. Los ríos de Babylon, rivers of Babylon es un salmo que sale de la esencia rasta y se cantó por Boney M y toda la gente, y la gente tiene que entender eso que hay un ligamen, verdad, entonces de esa esencia pudimos entonces empezar y estructuré reggae shop que fue un éxito, empezamos con una hora, media hora me empezaron, después una hora y después les dije "mae, es que hay más reggae en el mundo" entonces empecé a meter, diay nacieron este montón de dj´s alrededor mío, porque después salió ahora, este webon que se llama, dj que es uno gordito…

Sergio Isaac Hernández Parra:

Herbalist, ¿no?

Teodoro Symes:

Herbalist que fue uno de, pero hay otro, esta Hyaman esta Herbalist esta es que un montón, dentro de todo el contexto llegaron dj´s, yo le produje a Shell discos, entonces reggae shop empieza a constituirse una, un elemento importante en conocimiento y esos muchachos empezaron a absorber. Pero empiezo a generar también los diversos canales, dónde está sonando reggae también, Chile, Argentina, entonces empiezo a montar todo un esquema de reggae en español con buenos artistas, en ese caso empezamos a generar con una disquera que había en ese momento, con Taliansky, que eran los promotores, Leonardo Taliansky que tenían una disquera y ellos estaban promoviendo a Resistencia Suburbana, Los Cafres, entonces empezamos a meter, y de casualidad empiezo a oír a Gondwana, cuando empezó Gondwana, y lo oigo en un concierto que nos fuimos a Ecuador Marfil, y grupo que esta sonando reggae tan bueno webon, Gondwana con Quique Neira, eso era impresionando oírlos, y oír a Quique Neira cantando en Inglés y oyendo a la banda; I-locks que es mi amigo, un leñazo. Digo: tienen que venir a Costa Rica. Hicimos el primer festival con Enrique Salgado y no me acuerdo, por cierto la mamá, esta muchacha Montero que es mamá de uno de los diyeis ahorita de Urbano, eh, trajimos a Los Cafres, trajimos a Cultura Profética, que fue otro leñazo, que lo empecé a programar y eso fue, trajimos a, hablamos de Cafres, Gondwana, Mekatelyu, fue, que creíamos que iban a llegar mil y llegaron cuatro mil en cuantos en Ojo de Agua, fue un

éxito, y ahí fue donde empezamos a ver de que el reggae en español tenía ya un asidero en Costa Rica, después viene Resistencia Suburbana, después vino Lumumba, empezó a generarse, y empezaron ese montón de muchachos que hoy suenan.

Reggae Shop empezó eh, diay imagínese que en el 2012 teníamos 15 años, ahorita Reggae Shop en su página, estamos hablando de veinte y qué, son 17 son 15, eh, ya son, espérate, estábamos cumpliendo 15 en el 2012, 15 y…

Sergio Isaac Hernández Parra:

Como 22 años.

Teodoro Symes:

22 años ya, que yo amarré inclusive ya, habían programas que ya me invitaban, estuve en programas de radio fuerte, Radio U me ocupaba para empezar a difundir, y el reggae empezó a sonar diferente, ya la gente identificó que era el ska, porque decíamos la historia, quien era los manifestantes, hablamos de Coxone Dodd, Prince Busters, empezamos a generar todo eso, lo que alrededor de una manifestación social se dio en el momento, como empiezan a manifestarse los diferentes, las diferentes condiciones, pues en el Valle Central a través de Reggae Shop, eh, era impresionante un sábado, tres horas habían muchachas del Señoritas abajo con el Liceo ahí pegando brincos y se paraba el, una loquera, y cuando trajimos a Gondwana y todo eso, era algo que yo mismo me dije "que hicimos".

Y a la fecha hay una radio que se llama Radio Urbano, estuvimos en Beatz, que en Beatz con mi amigo Big Beto empezamos a constituir, que Beto también viene a ser una antecedente en la música como productor y en la radio, y después con Leny viene y se hace Urbano que por cierto el nombre de Radio Urbano yo fui uno de los que lo escogí, y suena música urbana y quieren que vuelva el reggae, pero el antecedente más fuerte, quieren que vuelva Reggae Shop verdad, pero ahora está uno mucho más ocupado, pero hay muchachos habiendo buen reggae como Herbalist, está Hyaman, este muchacho que te digo que es muy bueno que también hace sus cosas, ahora hay muchachas tocando reggae también, Selecta Nurse que era una de la primeras, y eso me impresiona, ahora, está Jeren también, hay muchos muchachos, y me encanta, lo que falta es como que vuelva el conocimiento, se está yendo, porque esta nueva generación está oyendo música, ahora hay un elemento diferrente: los riddims, esa es otra faceta de los

cambios, de los subgéneros que se vienen dando de todo lo que es el reggae, los riddims, cortos, con participación o featurings, verdad, nuevos.

Etana por ahí, está Chronixx, entonces uno empieza a ver toda esa evolución nueva, que Chronixx empieza a evolucionar otra vez con un roots muy rico, verdad, conscious, y que se iba perdiendo verdad, cuando, como Luciano, que Luciano es muy roots, es un consciouss roots, entonces cada artista tiene su cosa, verdad, entonces ahí nosotros quisimos marcar una época, que mucha gente aquí me llama y me dice "en buen honor a Mr T" y mucha gente yo los oigo, yo llegaba los, la gente, diay, uno veía y la gente se le quedaba viendo a uno, entonces son elementos sumamente ricos que pudimos poder patentizar durante todo ese proceso de educar durante años, casi 14 o 15 años en un programa que no moría.

Ya llegó un momento que yo dije ya no más, porque era muy fuerte, eran dos tres horas, y cada vez habían más artistas, eh, tuve la virtud de estar con Junior Gong, ahorita con Kymani Marley fui yo el que estuve dándole soporte en la producción de los artistas, con uno de los artistas que pegaron aquí, Morgan Heritage, mucha gente no conocía todos esos grupos verdad, casi todo el mundo tenía Steel Pulse, eh que se yo, Bob Marley, entonces no conocían todo lo que había en lo demás en Jamaica, y también hicimos lazos importantes en el Caribe donde habían buenos, buenos, buenos artistas, verdad, digamos, podemos hablar de la Costa de Marfil y todo eso, había mucho artista bueno, digamos vos te ibas al Caribe en Barbados y Antique Antigua y todo, hay impresionantes artistas de reggae, pero la gente solo Jamaica y Jamaica, y la raíz es Limón y llegó a Costa Rica, con grupos tan fuertes como ahora Fuerza Dread que me gusta muchísimo, Un Rojo, eh, diay, fueron patentizando toda esa energía que se dio creo que en un aporte y humildemente lo digo, de lo que pudimos nosotros dejar como estela, cuando veían aquellos grupos que venían de Argentina, de Chile, aún yo tengo una amistad impresionante con I-Locks con el Gato, con toda esta gente de Gondwana se recuerda muchísimo, eh, ni hablar de Boneto, Guillermo es un amigo mío, ahí nos escribimos siempre, cuando la masa me dice: Teo esto es una monstruosidad, yo no me imaginé que en Costa Rica a la gente le encantara el reggae.

Bueno sí, aquí vino impresionado también, así Kymani cuando veía a la gente planeando, hay una cultura fuerte reggae, hay gente con su reserva, hay gente con su, pero a la gente le gusta, yo llego a un ver y siempre oigo reggae, llego a cualquier lado y hay reggae, antes no había eso, entonces, agradeciéndole mucho también a Martín, que

Martín como dj propagó muchísimo la música, el famoso dembem de uno de los grandes como Beenie Man y toda esa gente que sonaba él los ponía, los clash que él hacía también, entonces esa cultura la manifestó él.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Sí, a mí me parece que hay una diferencia, entre bueno, usted menciona a Martín, ¿digamos también está lo que es Dj Acón que tiene como una escuela y estos nuevos dj´s que tienen nuevo estilo y una nueva práctica, digamos?

Teodoro Symes:

Yo siento que Dj Acón, Dj Acón y voy con el otro, eh...

Sergio Isaac Hernández Parra:

¿Cole?

Teodoro Symes:

Eh, con Dj Cole, marcan dos facetas importantes, uno muy, muy roots, y el otro muy, muy eh, como se llama, eh, dancehall, ese común, cada uno manejó su estilo y son prominentes dentro del marco de referente más viejos como dj´s, verdad, una vez que se sitúa el reggae agarran mucho peso, eh, Dj Acón muchísimo, sabe de la música, yo puedo quitarme el sombrero, que es uno de los que tiene la escuela muy clara, muy, muy clara, Dj Acón usted lo puede sentar horas y Dj Acón conocé de pa a pe, porque se ha instruido, no es solo ponga… no es un pone discos, conoce la cultura, sabe lo que dice, igual Dj Cole, no son ignorantes, o sea, ese es el dj que necesita tener uno, saben lo que están…igual ahora usted se sienta con Herbalist, y yo lo eduqué, le dije: Herbalist usted tiene que estudiar webón, no es solo poner un pincha discos, y se fueron construyendo, está, está Mr. John ahora que es mae que es un mc buenísimo, verdad, y hay gente que se han ido pegando ahí, pero siempre les dije: para que usted esté metido en algo tiene que tener conocimiento, no sean mediocres de "a sí que yo pongo a Beenie Man o que yo pongo a Red Rat o no, no, no, ¿quién es Red Rat o quién es dj…?

O sea, esas comparaciones, de dónde viene la génesis del reggae, cómo se catapulta en un momento Estudio One, cómo fue esa consecución verdad, cuales fueron los dos mecanismos fuertes que empezaron a sacar ese tipo de vinilo tan importante que se daba en la isla y empezó a salir hacia Europa, o sea, es que hay un canal y no dejen una

parte importante, esa fórmula de vida rastafari que es la que marca todo el hilo conductor, verdad, lógicamente que el ska cambia, verdad, el ska con los Skatalites a partir de ahí, diay Bob Marley, Peter Tosh y Bonnie Wailer dicen diay mae aquí, entonces empieza la revolución, verdad, impresionante, impresionante, hay que estar en Jamaica y disfrutar toda esa historia y sentarse uno en Trench Town con toda esa gente y vivir lo que era el ghetto en su momento, la lucha civil, tiene una estructura impresionante, pero eso es lo que te puedo comunicar con fecha…

Sergio Isaac Hernández Parra:

Bueno, ahora usted me mencionaba esa conexión que usted tuvo con Michael Livingston en Nueva York, no sé ¿cómo fue?

Teodoro Symes:

Mira, Michael, nosotros estábamos en Connecticut, eh, en una oportunidad Marfil viajaba mucho, la comunidad tica residida en New Jersey y Elizabeth, entonces hacíamos una ronda y me acordé de Michael, él vivía allá, era calipsonian. Entonces me acuerdo que en un momento llegó con su guitarrita y ahí fue donde tuve más contacto más directo de Michael, en su oportunidad, como calipsonian, una persona sumamente linda como era él, siempre son ese arraigo de querer desarrollarse, y lo conocí tan bien que en una oportunidad me dijo: yo voy ir a Costa Rica, voy a ir a hacer un buen show, y al tiempo lo vi con Bamaselo, verdad, aquella la cosa se constituyó, hizo un grupo lindísimo, verdad, y después no podemos dejar de lado a nuestro amigo que falleció y le hicimos un magno evento…

Sergio Isaac Hernández Parra:

Trinity.

Teodoro Symes:

Trinity, un gran amigo de años, que lo conocí en Cahuita, eh, cuando tocaba Calipso también, y después del calipso pasa, pasó al reggae, en esa oportunidad Trinity otro artista muy bueno, llegó a tocar con Baby Rasta en su oportunidad siendo segundo lead guitar, eh, era otro mae muy volado, verdad, que en paz descanse, pero son legados que se han quedado, o sea, podemos hacer un libro de artistas de artistas verdad, podemos hablar de un Shell también, sumamente bueno en su dancehall y su reggae, después por ahí aparece ahora en una faceta impresionante que hace una mezcla rica Toledo,

Banton y Ghetto que manejaron un reggae muy, muy del sur, de Panamá, tipo Renato y esa gente, empiezan a, esas son raíces que se van pegando por la cercanía de migración, no podemos dejarlo eso de lado, eh y otros artistas verdad que podemos decir que se van pegando que son de la capital como, diay vos lo sabes, Tapón se pega ahí dentro del canal, que es otro que empieza a adoptar la faceta del reggae a su estilo verdad, en español o lo hace cross over también.

Pero ha sido una dinámica impresionante, eh, después Native Culture que fue otro grupo que se cimentó, voz muy rica rítmicamente bien procesada, eh, después sale Un Rojo, no podemos a Kumary dentro de las mujeres que empieza a generar buen reggae también riquísimo, y empiezan miles de miles de cosas alrededor de eso que se llenó, en esa época yo estaba como, como super extasiado de ver que había un nicho ahí que no había, fue como si agarraras y puf reventó, y fue placentero, y todos querían hacerlo mejor, por ejemplo Jahricio aparece por ahí también, en su pronta, que pudimos canalizar muchas cosas con Jahricio en orientación y en esa fuerza, después la cantidad de artistas que empezaron a ver ellos la dinámica, como, como diay imagínese Junior Gong en su oportunidad, cuando vino su hermano eh, otro de los Marley que entrevisté…

Sergio Isaac Hernández Parra:

Stephen

Teodoro Symes:

Stephen Marley, entonces pude, pude canalizar casi toda la inercia de todos estos muchachos, de los Marley, que fue facilitador también cuando vino Steel Pulse, Steel Pulse con David Hinds, entonces cuando vino, cuando lo trajo Big Beto a este, don, como se llama este artista, Don Carlos, un señor artista, un show impresionante, entonces esos contactos levantaron mucho a grupos como Cafres, Cultura Profética, entonces los artistas nacionales empezaron a suplir mucho del contacto, entonces hoy tenemos bandas muy buenas, oír a Un Rojo tocando, oír a Fuerza Dread ese nivel que manejan, muy bueno.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Digamos, también le mencionaba lo de Michael porque me parece que, bueno, no sé cómo se escuchaba reggae en Limón, pero me parece que los discos venían, tanto de Nueva York, venían del Caribe y venían…

Teodoro Symes:

Te cuento algo impresionante, eso es una cosa que Limón ha perdido, una identidad muy rara, o sea, resulta que en Limón no se escuchaba reggae, se escuchaba salsa, porque migan un gran grupo de afro y locales en la época de los 70´s y es cuando estaba la Fania All-star sonando, Celia Cruz, Tito Puente, todo ese grupo. Y la salsa llega a Limón, tanto así que Paco Navarrete era un fuerte asiduo a Limón, que era un salsero, pero en Limón el reggae no estaba. En Limón empezó a sonar, por ese ligamen, diay, todo el mundo empezó a tocar salsa y a vestir tipo neoyorquino, verdad, esa fusión se dio, se dio; llegaron grupos muy interesantes como Sugar Ice Tea, que era un tipo Funky con, eran grupitos que llegaron a Limón, pero reggae reggae no, hasta ahora, que está el reggae pegado, porqué, siento yo que todo este legado fue como un rescate que se dio dentro el proceso del programa, dentro del proceso de muchos muchachos, eh, proceso que vuelve como a reinventarse en aquel momento, Dj Cole y se empieza, Dj Acón a reinventarse, se empiezan a hacer eventos dentro de ese contexto y empieza a crecer, empieza la gente a decir "es que me gusta" y llega al Valle Central y se voló esto, se voló, hay que ir ver, un día de estos me invitaron a un evento a Jacó y estaba una barbaridad, he estado en Dominical y veo que solo reggae, la gente sigue bailando reggae, ska, un poco de dancehall, muy bonito.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y ¿cuándo es que esa zona de Cahuita, Puerto Viejo toman ese auge de más o menos cuna del reggae de aquí dentro de ese imaginario de reggae en Costa Rica?

Teodoro Symes:

Yo creo que el surf trajo, el surf cuando empieza a catapultarse en la zona, el surf es dinámica, el surf y el reggae son como hermanos, y empieza me acuerdo yo, Gilbert Brown y todos estos carajos y lógicamente no puedo dejar de lado a mi hermanito de Maxi, porque Maxi empieza a sonar reggae reggae reggae, Maxi restaurante ahí en Manzanillo sonaba reggae día tarde y noche, y se empieza a hacer un centro de cúmulo

y la gente empieza a decir “bueno esto es nuestro, son nuestras raíces” y empiezan también dinámicas como, te lo dije.

Trinity se radica en la zona, en su momento Buky G que andaba por ahí, empezó mucho a predicar mucho el rastafarismo, empieza a sacar a toda esa gente, eh, digamos muchos rastas que estaban en aquel lado, amigos míos, empezarona prodigar la regla, salieron de afuera hacia dentro, digamos, ya no se concentraron en su tabernáculo, y el Sabbat lo hacían ya más afuera y empezaron a cantar reggae y empieza la línea de la diáspora a recobrar el reggae en su momento, pero esos elementos del surf, ese elemento de restaurantes tocando reggae como Maxi o allá mismo en Cahuita en Cococo´s creo que se llama, lo que está ahí, en los diferentes restaurantes empieza a sonar reggae, ya se da identificación que eso es Caribe, eso es afro descendencia, eso es diáspora africana, porque el reggae es parte nuestra, y entonces la salsa llegó a disponer en Limón, y la gente, diay, se oía salsa de arriba para abajo por eso mucha gente canta salsa porque ese es un arraigo cultural que se centró en Limón, cuando se fueron miles de migrantes en los 70´s y volvieron y solo mandaban eh, diay, Fania All-stars y oíamos toda la música salsa. Yo me acuerdo de mis tíos que se embarcaron, y, diay, puerto en Nueva York y traían ese montón de discos, verdad, entonces ahí donde oías a la Fania All-stars y oías en su momento a nuestro hermano panameño, eh, como se llama

Sergio Isaac Hernández Parra:

Ah, sí, Rubén Blades

Teodoro Symes:

Rubén Blades, toda esta gente, verdad, pero el reggae estaba desplegado, estaba totalmente desplegado, y los mismos, las mismas bandas de Limón empezaron a tocar salsa, verdad, entonces eso dominó mucho, dominó muchísimo, entonces creo que a partir de ahí ya cuando empieza la radio como difusión y los elementos colaterales como, no puedo dejar de lado a DJ Juan, que es uno de los viejos también, Dj Juan es también uno de los viejitos, Dj Juan, DJ Acón y Cole creo que ese trío, se han mantenido años, yo no sé ni cuantos años tienen, lo que pasa es que no les pasan los años, porque empezaron muy carajillos, entonces ahí están y todavía usted oye a mi amigo Martín el valiente ahí en la Caribeña y siguen sonando, bueno esos elementos de centros de acopio de música siguen siendo elementos valuables cuando se oye reggae, o el mismo soca, eso es.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Ahora que usted menciona eso que, cómo es la comunidad afro que retoma esa conciencia de su antillanidad por así decirlo, no sé usted como lo conceptualiza, también lo menciono porque está Martín que es de San José, digamos, Native Culture que tiene cantantes que son de San José, Mekatelyu que tiene un cantante de San José, digamos, que son afrodescendientes, y me parece que es como ese proceso de escuchar reggae y retomar esa conciencia caribeña.

Teodoro Symes:

Sí, hay, hay elementos también que dan mayor carácter de identificación o de, digámoslo, de conocimiento, por ejemplo el día del afrodescendiente o día del negro viene a patentizar más un poco los valores, cuando hablamos de justicia, reconocimiento y desarrollo dentro de este, este decenio de los afrodescendientes viene a sustentar más la presencia del afro, y empieza a decirnos, no tanto a mí como a otros, señores nosotros tenemos que reconocer lo nuestro bajo justicia y desarrollo, entonces esos tres, esa tríada viene a sustentar muchísimo lo que viene sucediendo, ya el negro o el afrodescendiente, digamos, porque ya el negro hoy no se utiliza, porque es una de las cosas que un día de estos como pauta le digo yo: me dice, mae, es que ustedes los negros, no yo no soy negro, ¿cómo? Digo no, negro es un color, negro es un objeto que tiene ese color, negro es la noche, digo, yo vengo de una especie humana que Dios creo, que es la africana, yo soy afrodescendiente, entonces de ahí en adelante venimos con una tónica de decir, somos una especie, una especie milenaria, ancestral, somos una civilización que nace exactamente en África, que es un elemento de apoyo que se ha dado en todo, que no hay reconocimiento, no hay justicia y desarrollo, eso es lo que estamos tratando de decirle a la gente, y todos tenemos esa raíz, lo que pasa es que diay, la invisibilización, el comercio, el desgano de la envidia y toda la codicia del ser humano como es no quiere reconocer que realmente todos somo iguales, Dios nos puso en una gotita y la diversidad es la que ha hecho el caos en el mundo, desgraciadamente, la música viene a ser un elemento unificador, gracias a Dios, así como David danzó y bailó.

Entonces, hay como una dinámica importante en el proceso de crecimiento a través de esas manifestaciones como la diáspora africana, el día del afrodescendiente, todas esas cosas, las diferentes comunas empiezan a reconocer, ¡soy afrodescendiente!, me gusta el rondon, el pati y el pan bom, bailo soca, toco reggae, hay calipso, el calipso

se reconoce, la lengua, entonces todo ese ciclo, es toda esa armonía que esta compenetrada, que se viene dando, yo creo que a partir de ahí puedo decir que ese crecimiento se viene dando, de ese reconocimiento.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Ok, y ¿cuándo fue que empezó esto del día del negro, digamos, en qué años?

Teodoro Symes:

Eso fue en el tiempo de, fue en el 80 y en el 87, creo, en el tiempo de, en el tiempo de la presidencia de, del presidente, era este de ojos bellos, macho, el macho, cómo se llama el presidente de estrella Zeledón, Carazo…

Sergio Isaac Hernández Parra:

En el 78.

Teodoro Symes:

78, en la época de Carazo, Carazo por medio de una iniciativa de, de la, del SEC el sindicato de educadores costarricenses, promulgan exactamente ese día, porque en 1921 fue cuando se proclaman los derechos de los afrodescendientes en el máximo congreso, que habían reunidos acerca de 25 000 en el Madison Square Garden o 2500 no me acuerdo muy bien, y ahí, a partir de ahí, entonces se asocia en agosto, porque fue en agosto, entonces se toma como proclama en Costa Rica, se nombró el día del negro ahora se llama el mes del afrodescendiente, ahora es un mes, ya como ley…

Sergio Isaac Hernández Parra:

¿Agosto?

Teodoro Symes:

Sí, sí exactamente, entonces, diay, esas son situaciones que vienen a dar todo un proceso, como lo vuelvo a decir de reconocimiento a través de toda esa historia.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y ¿usted a participado en todas esas ceremonias o celebraciones?

Teodoro Symes:

Sí, sí claro, inicialmente con Carol Britton, yo empecé la diáspora, fui uno de los, trabajé en coproducción con ella, y fui presentador, desde que empezamos en el Museo Nacional, y también, hoy por hoy, soy uno de los relatores o comentaristas durante el festival que se da, yo estoy ahí en Canal 13, ya llevo 3 años creo, hablando un poquito de lo que, de las telas, todo tiene un, verdad, sí, exactamente.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y, digamos, usted también mencionaba que había una mujer que hacía los coros de Marfil y, digamos, ¿cómo ha sido la participación de la mujer dentro de esa corriente?

Teodoro Symes:

Paula, yo no, la conocí, pero yo no estuve en el tiempo que estuvo ella, Paula fue un proceso muy corto, eh, diay ella era muy fuerte en su momento, porque acordate que entre el soul, Marfil era muy reconocido por el soul y el rythm and blues y la mujer tenía una fortaleza verdad en sus agudos y en los coros y eso favoreció muchísimo como complemento.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y ya después no ha habido más mujeres en reggae…

Teodoro Symes:

No, no, no en Marfil no.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Digamos y que usted conozca, digamos, yo sé que Stephie Davis…

Teodoro Symes:

Ahora están las Queens, ahora están las Queens of Reggae, están trabajando su proyecto, ahí van, ahí van, eh, Kumary, después hay otras muchachas ahí que han estado incursionando en el reggae, no sé cómo han estado no sé, pero hay otras muchachas que han estado incursionando, verdad.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y ¿cómo visualiza esa ausencia?

Teodoro Symes:

Lo que pasa, siento de que tienen que aventarse, no es que se les está cerrando el espacio, creo que hay muy buenas pero se, digamos, si hablamos, Charleene Steward, Charleene es cantante negra, ella es muy buena…

Sergio Isaac Hernández Parra:

Charleene Steward…

Teodoro Symes:

Charleene Steward, sí.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y ¿ella con quién estuvo?

Teodoro Symes:

No ella hubiera podido incursionar porque tiene voz para eso, verdad, Charleene, pero no, ahí se quedó, y muchos otros más que han podido estar, muchas que han podido dentro del contexto, digamos, Sasha Campbell, pero no quieren, se mantienen en el rythm and blues, se mantienen en el gospel, y tienen la tesitura para hacerlo, pero no, no, no, no han incursionado, yo creo que eso es como que cantan una o dos dentro del ensamble pero no siguen la línea, pero siempre lo meten en el repertorio, pero, se les oye el peso, pero no quieren seguir, me entiende entonces diay, ya es cuestión de ellas como tal, pero sí hay elemento que pueda cantar en femenino, eh definitivamente en reggae, eso no, es un complemento importantísimo verdad.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Bueno, digamos, con las personas que he estado hablando, todos mencionan a Trinity y a Michael Livingston como dos sujetos con legitimidad y creo yo que son los más fuertes en ese sentido, digamos, y como los muertos no hablan, entonces no sé si…

Teodoro Symes:

Falta uno, Baby Rasta, Baby para mí fue el complemento más fuerte, Baby más bien catapultó a esos dos elementos, o sea, Baby está aquí, Trinity está aquí y Livingston está aquí, o sea, Baby Rasta es que llegó a popularizarse mucho con Manantial pero Baby conceptualmente en reggae es un baluarte en reggae, canta bien reggae, tiene peso

en reggae y es un excelente guitarrista, en eso, lo que pasa es que a Baby lo sitúan como así como nulo, pero Baby en reggae estuvo presente…

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y estuvo pegado en el 94 con el Summer…

Teodoro Symes:

Levantó muchísimo el reggae

Sergio Isaac Hernández Parra:

Oh Karol…

Teodoro Symes:

Oh Karol y todo eso, y hizo producciones, a su estilo, pero el estuvo presente, y el viene de nuestra esencia porque el tocaba, el tocó con Marfil, ahí lo vistes, Baby tocó con nosotros muchos años.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Sí, y digamos, en esa carrera de Trinity y de Michael, digamos, no sé cuándo es que Trinity llega ya a San José y se…

Teodoro Symes:

Michael ya estaba aquí, Trinity llega y se monta en su, se montó como segunda, eh, como segundo lead Singer y guitarrista con, con Baby Rasta en su oportunidad y después funda la banda Trinity reggae band.

Sergio Isaac Hernández Parra:

¿Y luego el regresa a vivir a Cahuita?

Teodoro Symes:

Eh sí, se va un tiempo y se mete, sí se mete un tiempo, y empieza a hacer lo suyo allá y se quedó, se quedó y se quedó.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y Michael cuando llega aquí y forma Bamaselo, ¿cómo en que año fue?

Teodoro Symes:

Jue pucha, 86, 87 por ahí.

Sergio Isaac Hernández Parra:

¿Y ya el no regresa más a…?

Teodoro Symes:

No, no, no, el siguió tocando, y siguió y hizo una producción, por cierto, la producción se la hizo Beto, Big Beto hizo la producción del disco de él…

Sergio Isaac Hernández Parra:

Natural

Teodoro Symes:

Si ese, ese fue muy bueno, Pólice, ese tema que le pegó muchísimo, eh en Michael, tocó un tema, ay cuál era, muy bueno, ese pegó, pegó montones, inclusive en la radio, Trinity pegó también, como dos o tres temas, me acuerdo de los discos que ellos tenían.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Ragga by Roots cuando, cuando estuvo pegado…

Teodoro Symes:

Lo que pasa es que Ragga yo no lo metí, Ragga by Roots tenía una vaina rarísima que nunca comprendí que era, era una mezcla entre rap, no era reggae, era como inclusive, lo veía un poco como rap con hip-hop, pero reggae casi nunca lo sentí, no es que ahí había un hip-hop con rap y le metían un poquito de soundsystem, no sé, verdad, era una cosa como diferente, yo nunca lo mezclé con reggae, no tenía, no tenía la estructura para poder decirlo están metidos dentro de esto o de aquello, eh, sí, Ragga by Roots fue otra cosa, Ragga by Roots era el ragga con roots que lo querían, pero el roots nunca lo vi, dentro de todos los temas que vos ves que ellos tenían era muy hip-hop y un poquito de ragga, rap hip-hop, verdad.

Sergio Isaac Hernández Parra:

También lo menciono porque ha sido uno de los pocos grupos que han tenido número uno constantes y, o sea, que han tenido una presencia mediática muy fuerte, no sé…

Teodoro Symes:

Sí, sí, tenés toda la razón, la mediática y los shows que hacían y la juventud en ese momento lo, lo aceptó, era un cambio, un cambio muy rico verdad; muchachos que tenían su presencia escénica, tenían un fuerte bagaje, que venía muy arraigado de otros grupos similares y lo adaptan y aquí pego en el medio.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Y por qué no hay otros grupos de, bueno, usted dice que no es reggae, pero digamos, ¿por qué no hay grupos de reggae que hayan logrado, bueno excepto Mekatelyu con Pare, que hayan logrado ese impacto mediático?

Teodoro Symes:

Eso es un problema entre ellos, normalmente la métrica, el volumen de convivencia en una agrupación, siempre es el desfase de que no se siga, y tengo el claro ejemplo de Marfil, que Marfil subsiste por la buena convivencia, ya uno ve, estando en el medio siempre he visto, que el problema más grave de no seguir o de no tener persistencia o fuerza ha sido exactamente eso, que hay un problema entre ellos, normalmente, porque el grupo está sonando, el grupo está bien, pero hay un problema de convivencia, normalmente eso pasa.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Pero me refiero yo a nivel de radio, a nivel de tele, no hay otro grupo de reggae que haya tenido como esa explosión…

Teodoro Symes:

Bueno, siento yo que es un factor humano, el recurso humano que no potencia, no potencia la necesidad del recurso que tiene, entonces no lo explota, te lo digo con todo el, como Marfil yo a Marfil lo exploté en todo lado, si vos tenés un buen producto, tenés los medios, tenés, crear la necesidad es inmediata, a través de todos los medios de difusión que puedas tener, radio, prensa y televisión, pero ellos no lo explotan, no sé si, si será por pereza, si no les interesa, si no está entre sus planes ese crecimiento, pero, eh,

sí, yo te puedo decir, en su momento yo veo un Tapón, Tapón suena en todo lado pero el explota eso, si vos ves ahorita a Banton y ese Toledo, lo explotan los medios, vos ves, las redes sociales están reventadas con Toledo con Tapón, eso es, hay una persistencia, hay un mecanismo que te hace crear la necesidad y la mayoría de grupos no, eso es un factor mediático importante, de que podas explotarlo.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Yo creo que con eso…

Teodoro Symes:

Estamos, genial.

Sergio Isaac Hernández Parra:

Muchísimas gracias.

Teodoro Symes:

Espero que te haya servido montones.

Gerardo Quirós, 19 de marzo del 2019.

Sergio Hernández:

Bueno, la primera parte son los datos: su nombre, edad.

Gera:

Me llamo Gerardo Esteban Quiroz Alfaro, tengo 34 años.

Sergio Hernández:

¿Tiene hermanos?

Gera:

Soy de una familia de cuatro hermanos, soy el tercero.

Sergio Hernández:

¿Y cuál es la ocupación de esos hermanos?

Gera:

Mi hermano mayor es director de logística en una empresa de estos de camiones y demás. Mi segundo hermano es de carrera de administrador, pero actualmente se desenvuelve como manager de la banda, que es Daniel. Yo soy músico y mi hermana menor trabaja en una empresa de esto, es como de cosas para casa, ropa y demás, se llama Sermaco, como competencia de Avón y este tipo de cosas.

Sergio Hernández:

¿La ocupación de sus padres?

Gera:

Mi papá trabajó siempre en bienes raíces y los últimos siete años antes de pensionarse trabajó en Recope como transportista. Y mi mamá ya tiene sus 20 años de ser

ama de casa, pero trabajó toda su vida en el banco Agrícola, el desaparecido. En el banco Crédito Agrícola.

Sergio Hernández:

¿Cómo fue su acercamiento a la música?

Gera:

A la música como tal, desde bien pequeño porque mi abuelo, que vive aquí, siempre vivió cerca de nosotros, fue músico. Se dedicaba a la música y a la zapatería. Entonces desde muy pequeño me había expuesto, él tocaba el saxofón. Aparte que con mis hermanos mayores también se inclinaron siempre mucho por la música. Los dos fueron mariachis cuando yo era pequeño y demás. Siempre me expuse bastante, o me expusieron bastante a la música.

Sergio Hernández:

¿Y la guitarra y eso?

Gera:

Ya el hecho de tocar fue mi abuelo también. Mi abuelo y mi mamá me impulsaron un montón. Estaba, ya estaba, estaba joven, pero tal vez no es la edad común a la que uno empieza con un instrumento, porque siempre o por lo menos yo veo mucho que los tatas meten a los carajillos a música desde bien pequeñitos. Yo empecé a los 17 porque mi mamá me decía: pero no te gustaría aprender música y demás, no sé qué. Y yo, sí, claro, estaría chiva, pero no, no hacía ningún intento. Hasta que mi abuelo me regaló mi primer guitarra. Y empecé a travesear y demás. Y aquí estoy hoy en día, pegado a la guitarra.

Sergio Hernández:

¿Y no, no, nunca recibió clases formales?

Gera:

No, lo intenté. Matriculé un curso en la Casa de la Cultura. Bueno, no me acuerdo, este edificio que es del Tecnológico, que está aquí en Cartago, al frente de la catedral.

Sergio Hernández:

Sí, la Casa de la Cultura.

Gera:

Ajá, y no duré cinco clases. Lo demás ha sido entre amigos, con internet, a oído.

Sergio Hernández:

¿Y por qué? ¿No funcionó?

Gera:

Es que, no sé, fue una época en la que tenía otras prioridades, quizá. Como te digo, yo agarré la guitarra a los 17. Ya a los 18 entré a la universidad. A nada, a algo que no tenía nada que ver con música. Y le ponía bastante, entonces. Y como que lo dejaba al lado. En ese entonces, la guitarra era el escape de los domingos con los compitas para ir a relajarse. Entonces, no era algo que me estaba tomando muy en serio en esa fecha. Y ya después, cuando me lo tomé más en serio, nunca encontré el tiempo porque siempre intentaba darle dirección a la banda también. Entonces, aparte de músico era mánager y demás. Y, no sé, creo que siempre le di prioridad a otras cosas, quizá.

Sergio Hernández:

Ahora que menciona, digamos, los estudios, ¿usted qué nivel educativo tiene?

Gera:

Soy bachiller de colegio, digamos. Estudié varias carreras, pero no las terminé.

Sergio Hernández:

Y ya con el reggae, ¿cómo se acerca?

Gera:

Con el reggae fue desde el inicio. Yo, digamos, de hecho, empecé a tocar la guitarra por ser fan del reggae. O sea, nunca me interesó el hecho de hacerme músico. Yo no lo veía así. Digamos, como que voy a ser músico, quiero ser bien versátil, voy a meterme a clases, quiero tocar pop, jazz, rock and roll, esto y lo otro, sino que yo me metí mucho en la cultura del reggae. Era demasiado fan. Iba a todos los conciertos, compraba

todos los discos. Entonces, fue por ahí que me interesó el hecho de que cuando mi mamá me decía que si no quería aprender música, y mi abuelo me regaló mi primer guitarra, siempre fue, o sea, caí directo a hacer reggae, digamos.

Sergio Hernández:

¿Y dónde escuchabas reggae? O ¿en qué edad empezó a escuchar reggae?

Gera:

Como a los 15; me acuerdo siempre porque fue un buen amigo del cole, mi mejor amigo de esa época que me lo puso, no sé, se puso de moda quizá. Y el mae me puso, mae vea esto es lo que está escuchando ahora y no sé qué. Y me empezó a poner cosas viejas de Jamaica, Coco Tea, Peter Tosh, obviamente, Bob Marley, que era el único que ya conocía desde siempre, que mis hermanos tenían casetes y así. Pero él fue el que me terminó como de llenar la cabeza de eso. Yo patinaba, entonces era rockerillo porque me gustaba, digamos, patinar con Rage Against the Machine, con, eh, compraba los disquillos que salían famosos en la época: Blink 182 y Limp Bizkit, ese tipo de cosas. Y llega este amigo mío a ponerme a escuchar reggae, y hubo algo, desde el principio hubo una conexión. Yo no hablaba mucho inglés y yo no entendía lo que decían. Era un asunto más como de que me gustaba mucho el ritmo, como la mística de la música. Al punto que me volví loco y empecé a quemar, o sea, a vender todo lo que tenía de música y para ponerme a comprar puro reggae. Fue un cambio tal vez radical, diay, yo era adolescente, creo que esa es una época importante en la vida de cualquier persona. Pero a mí me marcó bastante el hecho de que, sí, fue como que quise ser muy radical y me salí de todo lo que tenía en la cabeza y me metí de jupa en el reggae.

Sergio Hernández:

Digamos, ¿escuchaba reggae en la radio en ese momento?

Gera:

La gran mayoría la conseguía de internet, pirateada. Estoy hablando de los dosmiles; no, del 98 al 2002. Que, de hecho, coincide con la época que había salido Napster y todos estos problemas de la piratería en línea. Bueno, yo era uno, no lo voy a negar porque no tenía otra forma de conseguirlo. Me iba al Mall San Pedro, una tienda que ya

de hace años no existe, que tenía, era la única tienda que por lo menos yo había encontrado, siendo de Cartago, obviamente, me tocaba salir a San José a buscar discos. Y lo más común era el este de San José, nunca me iba más allá del centro. Entonces, Mall San Pedro era un lugar bien común para mí en esa época, y había una tienda en específico de discos ahí, que siempre tenía una sección de reggae. Era pequeñita en comparación con las demás, pero se me hacía muy interesante llegar y ver un montón de discos de gente que no conocía. Entonces yo me arriesgaba y me traía lo que visualmente me llamara la atención. Y así conocí a muchos artistas, gracias a esa tienda. Compraba discos con este mi amigo que te decía, que fue el primero que me puso reggae y como que me metió en eso. Íbamos los dos, comprábamos dos discos, uno él y uno yo, y veníamos directo a quemarlos para intercambiarlos. Entonces los dos teníamos dos discos nuevos. Y bueno, si había un programa importante que escuchaba, yo también era muy fan de Mekatelyu, así no me perdía un concierto de ellos. Fueron bien importantes en que yo me metiera en esto, igual Native Culture. Pero de Meka era demasiado fan. Entonces, Gabo, el bajista de Meka tenía un programa que se llamaba Rootstock Reggae, que supongo que te hablo de él, en esa época. Entonces, todos los sábados me pegaba al radio porque no era como ahora; actualmente uno pone cualquier emisora, cualquier día, cualquier hora y ponen reggae. En esa época era ese programa. Entonces, había que escucharlo porque estaba con la grabadora también, dejándome todos los temas que sonaban ahí.

Sergio Hernández:

Y digamos, ¿locales, bares, salones o restaurantes, que usted se recuerde en esa época, que tocaban reggae?

Gera:

En San José igual, nosotros, me parece, que cumplimos una misión importante de traernos eso a Cartago porque a nosotros, diay, nos tocaba ir a San José a huevo. Sí había, digamos, tocaba mucho, como te digo, no me perdía a Meka, a Native Culture, venía bastante en Nonpalidece, pero todo era en San José. Siempre, Jazz Café, en el Observatorio, que eso fue iniciativa de Sergio Camacho, me parece, que era el guitarrista de Native Culture. Hubo tal vez dos años de que había reggae en vivo todos los meses.

Sergio Hernández:

¿En el Observatorio?

Gera:

Ajá, en el Observatorio. También, ya cuando nosotros logramos armar la banda y empezar a pulsearla, lo trajimos a Cartago y nos metimos a Picacho a tocar en vivo todos los jueves, todos los jueves, así durante un año, ahí empezamos la carrera. Que de hecho gracias a eso se hacían los movimientos necesarios donde el mae le dio cara de negocio a hacer los festivales que se hicieron allá, en Picacho, en los cuales también participamos. Y tocábamos mucho en Capone, que era un lugar bien interesante. ¿Cómo se llama ese lugar?

Sergio Hernández:

En el Pueblo.

Gera:

En el Pueblo. Que ahí era también bastante interesante porque era una escena súper underground, pero de todo, se mezclaba todo. Entonces ellos siempre nos invitaban a tocar y tocábamos en los chivos de punk, en los de metal, en lo que sea había reggae porque ese mae, eso era de Daniel Bloomberg, que creo que actualmente vive en Estados Unidos. Pero él en esa época era el dueño de ahí y se encargaba de que no importa el género que llegase a tocar, hubiera de todo un poquito. Entonces, también me parece una movida bien importante para la cultura porque a todos los demás que disfrutaban de otros géneros, les metían de poquito en poquito el reggae a un punto que se logró como respeto entre seguidores de diversos géneros. Y como que todos entendieron un poquito lo de los demás y todos terminábamos escuchando de todo.

Sergio Hernández:

Bueno, ahora que menciona Picacho y menciona también a Capone. Y también era como un lugar, eran lugares donde se tocaba ska, digamos. Los lugares de Picacho eran de ska, digamos. ¿Eso les afectó a ustedes en términos de sonido, digamos, de sonoridad, de cómo ustedes veían la música?

Gera:

Sí, de fijo, porque tocábamos mucho en ese tipo de shows y ya al punto de que hasta grabábamos una canción que originalmente era un roots, así, súper roots, la hicimos en versión en vivo y otra grabación como un 2.0 en ska, para calzar un poco también porque nos habíamos ido de gira con Skatalites. Gracias a esos shows en Capone nos fuimos con Skatalites a México y eran shows ya, diay, más serios, más grandes que lo que se hacía aquí. Entonces, era como esa vara: mae tenemos que tocar ska porque todo el mundo va a llegar a escuchar ska. Entonces, como la trama así de uno mismo, de que hay que calzar, pero sí, claro que afectó, de fijo.

Sergio Hernández:

¿Cómo se dio esa relación con Skatalites? Eso fue en el concierto del 2008, ¿no?

Gera:

Sí, eso fue igual por medio de Capone, por medio de Daniel Blumberg, que nos trajo a su local. Nosotros abrimos con otro montón de bandas porque era como un festival, pero se nos presenta la oportunidad a nosotros de irnos con ellos para México y la tomamos de una, así, sin pensarlo. Y tocamos con ellos en San José, ahí en Capone; tocamos en Guadalajara, en un lugar que me parece que ya no existe, que se llamaba Calle 8, súper chivo, era como una calle llena de bodegas, y fue un Halloween, entonces había fiestas de Halloween en todas las bodegas y en una el concierto de Skatalites. Y en México DF, en un lugar que igual ya no existe, que se llamaba El Rayo, que era así como mítico para los shows en vivo.

Sergio Hernández:

Y, ¿aprendieron algo musicalmente con Skatalites?

Gera:

Ah, sí, todo, mae. Claro, nombre, cuando nos dijeron que venía Skatalites para Costa Rica y que podíamos abrirlo nos volvimos locos porque ya, como te digo, éramos bien fiebres, así, fans, fans, fans. Entonces, nosotros ya sabíamos que Skatalites, por ejemplo, fue la banda que le enseñó mucho de música a Bob Marley y que fueron los que grabaron One up of coffee y Simmer Down, las dos primeras canciones que grabó Marley siendo adolescente. Entonces era como ¡mae! vamos a aprender de los que le

enseñaron al mae que nos tiene metidos en esto. Y, uf, aprendimos demasiado. Nosotros nos fuimos a México sin saber nada. Nos ponían a hacer pruebas de sonido y nos decían, dale a la tarola. Y el batero, ¿qué es eso? ¿Qué es la tarola? ¿A qué le doy? ¡Al cajón! ¿cuál es el cajón? Hasta que alguien le dio la jupa, ¡al redoblante! ¡Ah, mae! Pero íbamos así, súper, súper pollos. Eso fue en 2008, vos tenés razón. Imagináte que nosotros empezamos a tocar en 2006. Íbamos con dos años. Y te estoy hablando que ninguno, o sea, somos autodidactas todos. Así como aprendimos solos o en nuestras propias casas a tocar los instrumentos, así hemos aprendido todo. Entonces no sabíamos nada de music business, no sabíamos nada de cómo girar, no sabíamos nada de nada. Solo queríamos ir y absorber conocimiento; y justo fue con lo que nos vinimos porque nos tocaba en los tres shows probar sonido justo antes de que probara Skatalites; nos hospedaban en el mismo hotel, veíamos a las horas cómo se organizaban, cómo salían, qué hacían. Entonces aprendimos, fue como una cátedra de cómo girar. Lo musical era más de ojo porque tampoco fue que ellos tenían el tiempo, verdad, de sentarse a darnos tips o enseñarnos algo con el instrumento, sino era más de verlos en tarima y agarrar bolados.

Sergio Hernández:

Y digamos, ya cuando ustedes regresaron aquí al país, ¿sí notaron un cambio en su forma de hacer música?

Gera:

Notamos muchos cambios en muchos sentidos. Primero, sí, de fijo, veníamos, aunque sea un poquito, más maduros, diay, ya con un poco más de experiencia. Era, creo que el segundo viaje internacional que hacíamos, pero el primero a esa escala porque fueron shows bien grandes porque era de Skatalites, que son bien, allá en México les va bastante bien, o sea, jalan mucha gente. Entonces sí veníamos un poco más serios también en cuanto a que las cosas podían pasar, que nos teníamos que tomar esto en serio, que ya no era el chingue de los domingos, entendés. Esas experiencias nos llevaron a ponernos serios y a decidir que este era un proyecto de vida que podíamos llevar adelante.

Sergio Hernández:

Y digamos, ese proyecto de ustedes, si no tengo mal entendido, ¿empieza con Santas Raíces?

Gera:

Sí y no. Porque deriva de ahí, de modo que ellos estuvieron antes que nosotros. O sea, el reggae en Cartago era Santas Raíces y era lo que había, y éramos bien fans también. Pero no porque ninguno de nosotros estuvo nunca en esa banda, ni nada. Sí, el batero de ellos, por ejemplo, le enseñó batería a nuestro batero. Igual, aprendimos mucho, los admirábamos un montón, pero no es algo directo, digamos. No es como que ninguno de nosotros viene de esa banda, ni nada así. Nosotros empezamos de cero.

Sergio Hernández:

Y digamos, ¿Santas Raíces quiénes eran?

Gera:

Es un grupo de amigos de aquí de Cartago que nos lleva un par de años. O sea, era como otra generación, digamos. Un poquillo, dos, tres años más viejos que nosotros, digamos. Entonces, los conocíamos; primero porque eran de Cartago; segundo, porque eran los únicos que hacían reggae en Cartago; entonces, si estabas metido en eso, los conocías a huevo. Tercero, porque nuestro proyecto nació en el colegio Vicente Lachner. O sea, toda la idea, todo el rai de meternos a hacer música y todo, nació del Alonso, que es el cantante. Daniel, que era su hermano, que ya falleció, y yo, que somos los tres del grupo, que somos de la misma generación. Y nos conocimos en el cole. Bueno, ellos no, porque ya eran hermanos. Bueno, me entendés. Y en ese cole breteaba en la fotocopiadora uno de los maes de Santas Raíces. Entonces, en vez de ir a clases, estábamos metidos en la fotocopiadora aprendiendo de música con ese mae. De hecho, el hermano del cantante principal de Santas Raíces hace reggae actualmente, se llama José María Iváncovich. Toca con Johnny Dread. Me parece que ha tocado con Johnny Mann en Mekatelyu. Y anda bien movido también en la escena.

Sergio Hernández:

¿Y a dónde tocaba Santas Raíces, aquí en Cartago?

Gera:

Tenían, creo que ellos tenían una cantante, que es de Paraíso. Pero no sé si era ella o su familia, alguien tenía como un café, aquí por El Dorado, en Cartago centro, por las Ruinas, y ahí tocaban bastante. Buscaban oportunidades, en realidad. Tocaban también en iglesias, porque era una banda más como cristiana.

Sergio Hernández:

¿Pero en base reggae?

Gera:

Sí, sí, no, siempre fue reggae, full reggae. Y también hubo una época que les iba comercialmente más tuanis, que tocaban mucho en San José porque los agarró un mánager o alguien de Argentina, les empezó a invertir y demás, y crecieron. Pero se cayó, no me acuerdo, ya eso es historia de ellos. Creo que inclusive iban para Argentina a grabar un disco y fue en el momento en que se cayó el proyecto. De hecho, igual, no sé qué tan avanzado estés en tu proyecto y demás, pero sería interesante si te llama la atención esto de Santas Raíces, ir a Malanga, es un restaurante de comida caribeña, aquí en la pista hacia el volcán, pero es cerca, en San Blas. Ahí el dueño y el chef se llama Darwin, y él era parte de Santas Raíces. También, Ariel, que es el cantante y guitarrista de Natural Dub, ellos fueron de Santas Raíces también. De Santas Raíces sí deriva más directamente Natural Dub, que era ya Darwin y Ariel en un rai más Dub.

Sergio Hernández:

Y entonces, digamos, ¿en qué año es que se forma Talawa ya como tal?

Gera:

Como tal, así, con ese nombre y que empezamos a tocar en vivo en 2006. Lo empezamos a contar a partir del primer chivo que hicimos con ese nombre.

Sergio Hernández:

¿Y de dónde viene el nombre?

Gera:

De Jamaica, es un decir, mi little but me talawa: soy pequeño, pero fuerte. Es un decir súper famoso, de hecho, cada vez que le decimos el nombre a algún jamaiquino, ¡ah, but mi talawa!, se identifican. Pero yo lo tomé de un libro que estaba leyendo, se llama *Rastafari for the healing of the nations*, de un doctor Timothy White, de Jamaica. Entonces, fue en ese libro que leí esa frase, mi little but me talawa, y le propuse a ellos que ese sería el nombre perfecto para la banda, y así se quedó.

Sergio Hernández:

¿Cómo logró conseguir ese material y por qué lo estaba leyendo?

Gera:

Vuelvo siempre al mismo punto, es que yo tenía demasiado fiebre, mae, entonces yo andaba, me iba a Limón, me iba a meter con los rastas de allá que me enseñaran, y hacía amistades a como pudiera, con Gabo de Mekatelyu era bien metiche, terminé hasta breteando con él en los programas de esto, de Rootsock Reggae, contestando el teléfono, nada más, pero a mí me encantaba estar ahí metido. Entonces, este libro me lo compré en un restaurante caribeño que se llamaba By Walter´s, ahí en San Pedro, en una esquina al frente de donde actualmente es Mundo Loco. Ahí había un mae que se llama Walter, de allá de Puerto Viejo, que tenía un restaurante de comida caribeña, pero también aprovechaba y tenía como un stand de artículos rastas que vendía. Entonces, vendía libros, como estos papelitos que doblan, informativos y cosas que me parecían súper interesantes. Entonces le compré como 7000 libros, uno de esos era ese donde leí ese nombre. Ya luego se me hacía más común identificarlo. Y empecé a escucharlo en varias canciones famosas de Sizzla, de varia gente que lo cantaban. Entonces más me encantaba.

Sergio Hernández:

Digamos, ¿tuvo esas lecturas, generó algún cambio en su vida, en su forma de ser músico?

Gera:

Sí, esos libros me cambiaron la vida. Mae, y como te digo, yo esto, te estoy hablando cuando era adolescente, y ahorita tengo 34 años y soy el mae que en esa época

decidió cambiar y hacerse rasta. Yo no soy rasta, porque yo no soy rasta en el sentido de que cuando yo me informé, leí lo que era un rasta y yo no me puedo identificar porque yo como carne, tomo birra, no sigo un montón de cosas que me enseñaron que era rasta. Sin embargo, me identifico y me siento rasta por otro montón de cosas. Pero, digamos, soy el mismo carajillo que dijo, mae, un día me voy a hacer dreads, voy a hacerme músico de reggae, quiero tocar esta vara. Y ahí con 34 años, aquí sigo, entonces el cambio que esos libros y esa música logró en mí sigue estando vigente, más de la mitad después de mi vida, digamos.

Sergio Hernández:

Y como, ¿qué cosas, digamos, de esa cultura rasta se aplican a su día a día, por así decirlo?

Gera:

Mae, digamos, sí empecé a seguir mucho a Haile Selassie, a informarme sobre él. Sobre por qué lo mencionaban tanto en las canciones, sobre quién era, al punto de que me metí igual de jupa, más en la vara rasta, ya dejando un poco el reggae de lado. Igual estaba muy carajillo y quizá inmaduro, entonces quise ser rasta, me metí con, en esa época se habían hecho famosillos también los movimientos boboshantis en Costa Rica y demás. Me metí mucho con ellos, hasta que comprendí que no era algo como mío, que viniera de mi cultura, o sea, es algo súper africano y, aunque todos venimos de África como raza, pues voy a llegar al punto de que no lo sentía algo propio, me entendés. O sea, yo me metí tanto, tanto, tanto, tanto, que me di cuenta que no era yo, entonces me quedé con lo que me gustaba o con lo que se acomodó en mí y me deshice de lo que no. Entonces, me identifico con las enseñanzas de Haile Selassie, aunque no lo veo como un Dios. Pero es un ser humano súper sabio, que me encanta citar, y que me encanta leer, y que me encanta informarme porque es increíble. Me encanta, me atrapa, por ejemplo, demasiado. Cuando leí ese libro, *Rastafari for the healing of the nations*, ya lo he leído como cuatro veces, y cada vez le encuentro algo nuevo. Me encantaba, en esa época.

Yo vengo de una familia tradicionalista católica, así a full; mi mamá desempeña labores aquí en la basílica y demás. Entonces, diay, yo me crie en esa cultura, me criaron en esa cultura pensando que era lo normal, verdad. A uno lo hace como así,

entonces uno va y no ve otras cosas. Entonces a mí me encantaba, esa fue mi rebeldía de adolescente. Entonces a mí me encantaba leer el libro, y me decían otras cosas. Que se asemejaban a lo que me habían enseñado toda la vida, pero que al mismo tiempo eran súper diferentes. Y, lo que me encantaba era ver citas bíblicas porque me metieron la Biblia desde muy pequeño, mi mamá es súper religiosa, así demasiado. Yo fui monaguillo y todo. Entonces viene este libro y me habla de gente negra, de pelos así rebeldes y demás, pero me están enseñando el mismo libro que conozco desde pequeño. Pero veo que me están hablando de un mae africano que sí existe, que coronaron en 1930, y 1930 no fue hace tanto. O sea, es una historia más reciente. Y veo cómo lo empiezan a asociar a historias de la Biblia común que todo mundo maneja, y cómo todo calza. Y eso me atrapa, así me crea un universo en el cerebro que yo digo, ¡mae qué es esta vara! Y ahí es donde empiezo a ir a donde Walter, a comprarle libros, y leer, y leer, y leer, y comparar, y ver las citas bíblicas, y ver que la Biblia decía lo mismo, pero aquí me está hablando de un mae que sí es un ser humano, que no es alguien que veo en un cuadro que hizo un mae que ni lo conoció, me entiende.

Me empecé a juntar mucho con Johnny Dread, que empezó a venir mucho a Costa Rica. Que igual sería bueno que hablaras con él, porque él, a pesar de que no es tico, vino y ha aportado mucho, al día de hoy todavía. Y ese mae me decía, me explicaba: mae, es que usted es un blanquito de familia católica, entonces a usted le enseñaron así, así, asá, pero dígame… O sea, por ejemplo, el típico cuadro de Jesucristo, verdad, de ojos claros y blanquito, me dice, mae, ¿cuándo lo lavaron? ¿No te han dicho toda la vida que Jesús viene de tal lado? Ve las personas de esa época, de ese lugar, cómo son. Y me empiezo a quitar un montón de cosas, como una cebolla, así, de la jupa, y empiezo a entender un montón de cosas.

Adán y Eva, me decía Johnny Dread, mae, Adán y Eva siempre te han dicho que son de África, ¿no? ¿A dónde hay leones, jirafas? O sea, eso es África, y velos, mae, o sea, ¿cómo es que son tan blanquitos? Entonces me explica cómo el europeo se trajo a los africanos de esclavos y cómo se aprovecharon de toda su cultura y se quisieron poner por encima de ellos, y a América nos llega como toda esa cultura del oeste, o sea, del oeste, del otro lado del planeta, verdad, de toda la historia blanca, por así decirlo; no sabemos nada de Egipto, de los reyes antiguos de África, de lo grandes que fueron.

Y a nosotros nos pasa igual, ahí es donde ya luego de que me metí a full en rastafari me salí un poquitito, a ver, desde otra perspectiva, porque yo dije, ok, si esto le pasó así a los africanos, a mí, que soy de, de esta región, diay, a nosotros nos pasó lo mismo, a mí nunca me han contado de los mayas, de los incas, esos mayas estuvieron, imperios, eran enormes, fueron culturas grandísimas, pero me vienen a enseñar de que Cristóbal Colón descubrió América, y cosas que no, que ya adulto puedo ver desde otra perspectiva y que no calzan. De esa misma manera, luego me salí un poquito, y quise ver desde otra perspectiva la vara rasta, y fue donde yo dije, bueno, me encanta, me atrapó, me marcó la vida, pero no es, no es lo mío, es algo que yo me estoy metiendo, yo vengo, yo soy una mezcla. Yo soy apellido Quirós Alfaro, se supone que eso viene de España, pero nací en Cartago, en Costa Rica, en zona indígena porque éramos de la Cruz de Caravaca, que era la que utilizaban antes para separar a los sambos de los españoles, entonces al final, ¿quién es uno aquí? Una mezcolanza de varas. Entonces yo digo, ok, tampoco puedo ser tan extremista de creerme rasta, y soy rasta, y soy súper rasta, pero soy tico, y, o sea, no me calzaba, me entendés. Entonces preferí tomar una posición de que yo soy yo, aunque no sepa quién soy, pero sigo en lo que me atrapó, que es la música, que es el pelo, que es Haile Selassie. Sin embargo, no me identifico al punto de llamarme a mí mismo rasta, o de hacerme vegano, o de dejar cosas como los medicamentos, o el licor, o los químicos, o sea, porque hay rastas bien extremistas también, y ahí fue donde yo dije, no, no, eche un poquito para atrás.

Sergio Hernández:

Digamos, y eso que usted menciona, los boboshantis, digamos, usted, bueno, sé que hubo un tabernáculo nyabinghi, en San Miguel de Desamparados…

Gera:

Era boboshanti más bien.

Sergio Hernández:

¿Usted los conoció?

Gera:

Sí, claro, yo fui allá y todo, pero yo no vivía con ellos porque yo tenía 17 años; estaba en el cole. Lo que pasa es que dos de ellos, uno de ellos era un priest, o sea, un mae ya con su turbante que es súper importante; ellos se lo tienen que ganar y hay que

hacer una vara de limpieza como de siete semanas, allá en Bobo Hill, en Jamaica, para ganarte tu turbante, que le llaman la corona y demás. Entonces este mae viene aquí y empieza sus movimientos y los maes logran unos terrenos allá en San Miguel y se asientan ahí, a vivir como rastas, a vivir como viven los boboshantis en Jamaica. Pero, diay, les pasó lo mismo, la cultura se los comió. No calzaban; la gente los pintaba de pintas, de malas personas, de marihuanos. Salían en tele a cada rato, mal informaban, ellos le daban la confianza; de hecho, le dieron la confianza a Repretel de entrar a su lugar sagrado a ver sus rituales y demás, para que luego Repretel fuera e hiciera una nota súper amarillista, casi que diciéndole a todo el país que eran unas pintas que estaban ahí metidos fumando todo el día. De hecho, luego se tuvieron que pasar a Puerto Viejo, intentando calzar un poquito más porque en Puerto Viejo había más cultura rasta, pero era cultura rasta no tan arraigada, sino que son descendientes de Jamaica, que, diay, sus papás o sus abuelos o así eran rastas, pero que a ellos no los criaron como con esa fe, sino que era el rasta por los dreads, no por rasta, me entiende, no por cultura o por religión. Y tampoco calzaron. Hasta que a poquitos se fueron, se fue haciendo el grupo, se fue disminuyendo y disminuyendo y disminuyendo.

Y al día de hoy, este man que te digo, que era priest, diay, se cortó, ya ni dreads anda, es abogado, se metió a estudiar. Pero ese mae también fue alguien que influyó mucho en mí porque yo tenía 16, 17 años; esos dos maes, ese que te digo, el priest y otro que era como su amigo, estudiaban en el TEC, entonces los maes pasaban, o sea, mi colegio les quedaba en la ruta. Entonces, ellos frente al cole, en la MUCAP, se paraban a vender artesanías, y yo carajillo metido en la plenitud de la fiebre, los veía afuera con dreads hasta en la barba y con esos meros turbantes y con túnicas, entonces, yo me volvía loco, yo no iba a clases, me pasaba todo el día hablando ahí con ellos. Me presentaron a Pablo Molina, que era un artista que siempre admiré. O sea, fueron cosas que me han marcado la vida, así demasiado. Y me iba metiendo más y más en la vara. Pero ve que, ni a ellos les funcionó. O sea, es un asunto de que aquí, de que no es algo tan nuestro, o sea, no, no; se han hecho intentos y creo que fuertes, pero no, no terminan asentándose así fuertemente, no hay una raíz que sostenga la vara.

Sergio Hernández:

¿Y con Pablo Molina ustedes tocaron?

Gera:

En esa época no. Yo lo intenté, más bien, yo estaba…Siempre he sido bien activista; eso sí, yo soy bien bombeta, entonces, como yo estaba tan de fiebre y tan metido en la vara, yo quería llevar el reggae al colegio porque estaba empezando el reggaetón. Era cuando estaba de moda Lorna y la Yasuri Yamilet y las primeras piezas de Daddy Yankee, eso era lo que estaba de moda en esa época. Entonces yo quería llevar reggae. Entonces gracias a estos maes conocí a Pablo Molina e intenté que llegara a mi colegio a hacer una presentación, pero no lo logré porque, insisto, yo era un carajillo muy desinformado, y yo llegué a pedirle que tocara a mi cole y ya. Pero para él era su trabajo, y me estaba cobrando un dinero que yo no tenía. Fue algo que en el momento no logré, pero al mismo tiempo quedé muy contento y satisfecho de que a pura pulseadera terminé conociendo a un artista que había admirado siempre un montón.

Sergio Hernández:

Digamos, y Lumumba y todo eso, ¿sí formaba parte del repertorio que se escuchaba?

Gera:

Yo sí. Mis compañeros y yo siempre hemos sido bien diferentes, nos une el reggae y todo, pero, aun así, escuchando reggae, a ellos les gustan unas cosas, a mí me gustan más otras y así. Entonces, eso es lo chiva también de compartir. De ese tipo de música era un poco más fan yo porque antes de Lumumba, con esta época que te digo que patinaba y era más roquerón y todo; me gustaban Todos tus muertos. Entonces luego me hice super fan de Lumumba, y igual, que compraba todos los discos. De esos dos maes fui super fan porque incluso cuando se separaron seguía comprando los discos de ambos, de Fidel y de Pablito por aparte. Hasta tengo un disco de cumbia, de una vez que se volvieron a unir, que ni me gusta, pero yo era así, a ciegas, si era reggae lo compraba. Y, también, fue chiva porque, bueno, con Pablito, ya más adelante, ya con la banda formada y todo sí tocamos dos, tres shows, ahí en Capone, no sé si en Picacho también. Y con Fidel, inclusive el año pasado, fuimos el backing band para Fidel, aquí en Costa Rica. Y bonito porque uno vuelve a ver para atrás y veo la época de cole, cuando yo era super fan y me compraba los discos y todo; y ya me logré ver en la misma tarima con él, tocando. Entonces ha sido, eso sí ha sido muy gratificante. Digamos, la vida en esto es

que…Ve, te explico algo, yo me metí en esta vara por fiebre, verdad. Yo nunca esperé nada de la banda, no veíamos proyectos, no teníamos nada claro y de repente estaba compartiendo tarima con todos mis héroes y conociendo a toda la gente que admiraba y a todos los que tenían discos ya los conocía en persona, les podía dar la mano, tomarme una foto. Entonces esa vara fue lo que nos empezó a meter en la jupa de que podíamos lograr algo con esto; no fue algo que planeáramos desde el principio.

Sergio Hernández:

¿Y ya cuándo empiezan a producir discos, como en qué año fue?

Gera:

El primero es de 2010. Empezamos en 2006, nos tomó cuatro años grabar el primer disco. Pero claramente… ¿Cómo explicarlo? no era la misma intensidad de trabajo que actualmente, o sea, era algo que llevábamos al suave, igual. En esos cuatro años desarrollamos todas las canciones que se pusieron en ese disco. Tal vez en el tercer año, o sea, un año antes de lograr tenerlo, también, perdimos mucho tiempo informándonos. No se perdió, no es tiempo perdido, pero se nos fue el año completo investigando cuánto costaba una grabación. Es que no sabíamos nada, nada. Nosotros hemos aprendido todo a pura calle. Entonces, no sabíamos cuánto cobraba un estudio, cómo se trabajaba, no sabíamos qué era por hora, ni siquiera sabíamos cómo se grababa, si ya éramos todos, entrar a tocar como tocábamos en vivo. Había que hacer instrumento por instrumento. Nadie tocaba con metrónomo. No sabíamos ni qué era un metrónomo. O sea, nos tomó bastante tiempo llegar al punto de estar listos para tener un disco, y al final, también, ahorrando porque donde nos dimos cuenta que los estudios eran tan caros optamos por armar esto, aquí es donde salió ese primer disco de 2010, y de aquí salió el sencillo, que sale este viernes. O sea, ya tenemos casi 10 años de estar trabajando en este cuartito. Yo antes no vivía aquí, verdad. Era solo estudio

Sergio Hernández:

Y, digamos, ¿la plata la consiguieron chiviando?

Gera:

Tocando, sí. Tocando. Esa fue otra diferencia, en esa época ninguno de nosotros ganaba un solo 5. Y todos tenían otros bretes o estudiábamos, entonces teníamos la dicha de que cualquier menudito que nos entrara era para el proyecto, o sea, no se repartía entre los músicos, todo era de inversión. Entonces montamos, digamos, este cuarto era sin esta cabina. Entonces pusimos un gypsum, una cabina, los vidrios, adentro hay tratamiento acústico. Montamos en esa época, una mixer que ahorita no estamos usando, esta compu y nos pusimos, ah bueno, más todo el tiempo que nos tomó aprender a producir, a usar el software, a grabar, a editar, a mezclar, etcétera

Sergio Hernández:

Y todo eso es autodidacta

Gera:

Cien por ciento.

Sergio Hernández:

Y digamos, ¿las canciones que salen en ese primer disco de qué tratan?

Gera:

Son bien bien reggae roots, o sea, que hablan de Babylon, hablan del sistema, hablan de Rastafari, pero desde una perspectiva bien inocente, sí. Intentábamos hacer música en inglés porque siempre nos gustó más el reggae jamaiquino que, digamos, el reggae argentino. Siempre fuimos más de lo de Jamaica que, porque también en esa época se puso de moda Cafres, Gondwana y Cultura, Pero siempre fuimos más de Buju Banton, Sizzla, de Capleton, de la chatana. Entonces intentábamos hacer música en inglés, y, digamos, Alonso no hablaba muy bien inglés. Entonces vos escuchas las canciones y ya es, es vacilón, que fue un logro bien grande y bien importante porque no sabíamos ni nada, pero al menos tiempo se nota la falta de, diay, de conocimiento.

Sergio Hernández:

No, pero yo creo que también ustedes ahí tuvieron, creo que tienen una canción con Jahricio

Gera:

Sí y una canción con Kumary Sawyers, también. Que fueron logros también porque ni sabían quiénes éramos ellos; o sea, era algo de llegar a tocar a la puerta: mirá, somos Talawa, estamos empezando, tenemos esto y esto y queremos que participés. De hecho, ellos dos y otro amigo que se llama Roodjald, que actualmente no está activo, son los tres featurings de ese primer disco, que también fue un gran logro porque hicimos veinte intentos y solo ellos tres nos apoyaron.

Sergio Hernández:

Y que, bueno, por lo menos Jahricio y el otro son un poco más dancehall también.

Gera:

Sí, de hecho ese disco es bastante diverso también. Queríamos mostrarle a la gente que podíamos tocar cualquier ritmo caribeño. Entonces, hay un calypso o un intento de calypso, que es la canción con Kumary. Hay un ska, que es la de Vamos Más Allá, que empieza como con ska y luego pasa al reggae, que era por eso mismo que te decía hace un rato, de intentar calzar en la escena, en la que estábamos tocando en vivo. Hay un dancehall, bien dancehall, que es con Roodjald y está el rubadub, que es con Jahricio, que en realidad es el Revolution riddim, de Jamaica, que es un ritmo tradicional, pero lo adaptamos, para hacer una una canción original.

Sergio Hernández:

Y, a partir de eso, me parece que ustedes también han evolucionado un poco paralelo a lo que pasa en Jamaica porque ahora también es más riddim y no tanto banda tradicional.

Gera:

De hecho, vacilamos con eso porque luego con los años nos dimos cuenta que somos una banda que funciona como un artista solista porque nosotros no somos, no vamos a grabar nosotros los músicos. Nosotros usamos mucho MIDI, mucha computadora. Entonces, es como que un productor le hace la música a un cantante que llega y

se monta, pero, diay, somos nosotros mismos, es la banda. Entonces, es como vacilón. Creo que eso nos identifica también.

Sergio Hernández:

Y, ¿cómo lograron esa evolución?

Gera:

Por la necesidad, por eso te digo, digamos, donde vimos que los estudios son tan caros, nos armamos esto y empezamos a ver cómo producir con la compu, y empezamos a usar los controladores y los MIDI, y todo así, aprendiendo de la nada. Pero por necesidad. Yo creo que si en esa época hubiésemos estado económicamente más acomodados nos íbamos y nos metíamos al estudio y grabábamos, como todas las bandas.

Sergio Hernández:

Y, digamos, ustedes empiezan en el 2006, ¿vivían solamente de la música?

Gera:

No, no. Creo que te mencioné hace un rato, más bien, eso lo teníamos a favor. Por lo menos, para esa etapa de inicio. Que ninguno buscaba el dinero; habíamos unos solo estudiando y habían otros que tenían otros trabajos. Entonces, nadie estaba en esto buscando plata, entonces, no, nadie vivía de esto, para nada, era invertir en el mismo proyecto.

Sergio Hernández:

Y con el paso de los años, ¿viven de chiviar o tiene ya alguna…?

Gera:

Si no, hasta el día de hoy seguimos, digamos; actualmente, sí estamos ganando dinero de la banda; ganamos del en vivo, pero aprendimos a trabajar, gracias también a la labor de mi hermano que es administrador supimos como distribuir los dineros y también a diversificar las fuentes porque entonces ahora se gana del dinero en vivo, de vender merchandising, de streamings de videos y canciones en internet. Todo se hace un total y ya hay una distribución de qué porcentaje va para salarios, qué porcentaje se

invierte en marketing, qué porcentaje se invierte en proyectos. Eso lo aprendimos con el paso de los años.

Sin embargo, sigue siendo necesario algo externo; yo soy diseñador, como te dije estudié varias carreras y todo lo que he estudiado lo practico, pero nunca me gradué. Entonces, también hago diseño freelance. Toco con otros artistas, toco con Angie Rebel, que es mi novia, además. A veces, últimamente he estado tocando con Mar Villarreal, que es otra artista nueva del reggae; tiene un álbum que le produjo DJ Jeren y también alquilo el estudio aquí. Trabajo para otros artistas y demás, entonces, aprendimos también a acomodarnos.

Digamos, con el paso del tiempo nos empezó a ir bien, empezábamos a tener más shows en vivo y así; nos empezaba a reclamar más tiempo la banda, ahí fue donde nos dimos cuenta que el brete de oficina, digamos de 8 a 5, no nos servía porque varia gente empezó a fallar, nos salían buenos contratos entre semana o tocar bodas, entonces pagaban bien y así, pero en horarios en que los que trabajaban no podían cumplir. Entonces eso de a poco nos fue enseñando como acomodarnos. Entonces todos realizamos otras actividades, pero es Talawa la principal, digamos. Todo lo demás se acomoda a lo que estemos haciendo con Talawa, no al revés.

Entonces cuando yo toco con otras gentes o Bryan que es el bajista, que toca con Julio Nájera también; Fran, el batero, tiene una sala de ensayo y también hace cosas como de publicidad, rotulación, cosas así. Ricardo el tecladista es técnico de tarimas y de grupos, entonces trabaja con toda la escena nacional y con todos los artistas que vienen de afuera, y así siempre todos muy metidos en la música y todo, pero no todavía al 100% de Talawa.

Sergio Hernández:

Ahora que menciona estas mujeres, bueno, actualmente sí hay un poco más de participación femenina, pero me parece que en el 2006 o anteriormente era más reducido.

Gera:

Yo creo que siempre ha habido, pero como escondidas, sí, porque yo siempre me he acordado, mujeres siempre ha habido. Kumary es alguien que yo veo en tarimas,

igual desde que soy fan y voy de fan, pues, viendo la tarima, no arriba, y a ella la recuerdo desde siempre. Ella tocaba con todas las bandas que yo admiraba. Antes estaba más activa otra muchacha que se llama Cindy Bravo, que inclusive viajo a Jamaica cantó allá y todo, muy buena; tiene una canción con Ras Manuel.

Sergio Hernández:

Pero más del 2010 para acá, ¿no? Está Stephie Davis.

Gera:

Stephie, pero también es más diversa, ella hace soul y R&B. Bueno, actualmente las Queens of Reggae, que son las que están representando ahí fuertemente, me acuerdo también de una muchacha que se hacía llamar The Lawyer porque efectivamente es abogada, pero canta. Que, de hecho, Teo, era una chiniada de Teo Symes. Siempre han habido, pero sí creo que sí, efectivamente, actualmente se ve un poquito más. Ahora hay bastante, está Mar, está Angie, está Lioness Haze, está Mariel Cordero, que por cierto ayer andábamos grabando una colaboración con ella de un productor de Los Ángeles, California. Kumary sigue, está María Laura que también es la otra corista de Un Rojo, que también hace presentaciones, como más de ella, acústicas y así, y hay bastante, hay hasta diyeis.

Sergio Hernández:

Y digamos, la labor de ellas siempre ha sido como coristas o si ha habido instrumental.

Gera:

Sí, también, de hecho, bueno, también toqué con una banda de Madeline que es una artista italiana y en los teclados era una chica. También hay otra que toca sax, me parece, trombón, no estoy seguro, pero más que todo, recuerdo siempre son cantantes, no necesariamente backing vocals porque también hay lead singers así, solistas, pues. Pero de fijo hay más cantantes que instrumentistas.

Sergio Hernández:

Digamos, usted dijo que las canciones en este primer disco eran un poco inocentes, digamos, ¿cómo han evolucionado desde entonces?

Gera:

Es que ahora somos más conscientes de lo que estamos haciendo. Antes queríamos hacer música por la fibre de hacer música y no sabíamos hacerlo. Entonces, en ese disco me refiero a inocente, hay canciones muy buenas, de hecho, hay una canción que se llama Dentro de Ti, que al día de hoy es como pecado no tocarla, siempre nos la piden. Me refiero a inocentes en que alguien muy detallista que se siente a estudiar el disco va a encontrar canciones que tienen un verso más largo que otro o, me entendés, cosas que musicalmente, digamos, no son correctas. Entonces, ahora somos más conscientes de qué queremos hacer desde antes de empezar.

Antes se hacía un ritmo y Alonso escribía la letra y se le montaba encima sin importar la estructura ni nada, y ahora antes de hacer música o letras ya sabemos qué vamos a hacer, por lo menos sabemos si vamos a hacer un dancehall, un roots o de qué se va a hablar antes de escribir la letra. Le damos una estructura lógica, partes donde hay, si se ocupa o no un bridge, ya sabemos que los versos son como los brazos, en la medida de lo posible, pues siempre es arte, al final cada quien hace lo que quiere, y así como hay arte gráfico abstracto hay música abstracta, pero nosotros tiramos más a lo comercial, por qué no decirlo, entonces los brazos tienen que ser del mismo tamaño. Antes hacíamos esto, hacíamos un verso de 8 compases, hacíamos un coro de 4 y luego había un segundo verso de 16 y cosas muy extrañas, pero porque no sabíamos; entonces, ha cambiado bastante en ese sentido, aparte que actualmente estamos diversificando un poco más la música y se está cantando más en español,

Sergio Herrnández:

¿Eso por lograr digamos tener un público más amplio?

Gera:

Básicamente por eso cantábamos en inglés antes, pero te digo era pura desinformación, como escuchábamos tanta música jamaiquina siempre veíamos que el mercado del reggae estaba en Europa y en Estados Unidos, los festivales grandes y uno sueña, diay, siempre hemos soñado en grande. Entonces, hacíamos música en inglés intentando

colarnos con la música reggae del mundo, o sea según nosotros nos íbamos a colar con Alborosie, Gentleman, Damian Marley y la vara. Por eso se intentaba cantar en inglés, pero luego también nos dimos cuenta que era mala idea. Aparte, empezamos a colaborar con jamaiquinos y con estadounidenses que nos decían mae pero cante usted en español y yo canto en inglés y ambas partes van a quedar de buena calidad. si yo canto en español no me van a entender y a usted sinceramente no le estamos entendiendo, entonces, es mejor hacer algo de calidad que hacer algo que uno cree que podría funcionar. O sea es ir a la segura, cantar en español es ir a la segura, hasta que se maneje un segundo idioma a full y suene natural.

Sergio Hernández:

¿Eso, también, es para hacer giras más latinoamericanas, centroamericanas?

Gera:

Igual soñamos, o sea, igual siempre hay objetivos en Europa y Estados Unidos, pero sí. Empezamos a ver que hay mercados bastante importantes en Colombia, en Chile, en Argentina, en Perú. Y fue un choque muy fuerte una vez que nos fuimos a hacer una gira a México promocionando un disco de pura música en inglés y la gente no reaccionaba, y ahí fue donde, mae, eso sí fue como que nos hicieron así las pupilas, los párpados, nos abrieron los ojos. Mae, no pueden hacer eso, o sea, nos fuimos a un país de habla hispana a hacer una gira grande en la que estábamos invirtiendo a promocionar un disco de pura música en inglés entonces todo el mundo se quedó. Cuatro gatos inyectaban, entendían, intentaban cantar, pero...

Sergio Hernández:

Digamos, ¿ustedes nunca intentaron cantar en creo el limonense?

Gera:

Sí, sí, pero no sale natural, no es algo que manejemos así a full.

Sergio Hernández:

¿Y por qué lo hicieron en su momento?

Gera:

Por fiebres, por querer ser lo que admirábamos. Eso fue un problema así al inicio, siempre buscábamos ser lo que veíamos, nunca buscábamos como ser como dentro nuestro.

Sergio Hernández:

Digamos, musicalmente, también cuando llegaron esos artistas, Cafres, Gondwana y demás, digamos, como un reggae latino, por así decirlo, que también tiene, es decir es un poco más melódico y no necesariamente la melodía calza con el ritmo, ¿ustedes eso no lo aplicaron o cómo lo vivieron?

Gera:

Eso lo está aplicando un poco más el cantante, que también se ha dado a la tarea de unos años para acá, o sea, nosotros estamos todavía en proceso de aprendizaje, siempre estamos tratando de mejorar y de crecer, pero ese mae sí se dio a la tarea seriamente de ponerse a estudiar intérpretes, de ver las diferencias y las semejanzas entre Willy de Cultura y Guillermo de Cafres, con Quique Neira y ver las cualidades de cada quien. Ver qué le gustaba, definir qué le gustaba de cada intérprete y tomarlo para sí mismo, pero eso es algo más reciente, sí, desde que decidimos cantar más en español y demás. Pero siempre estamos en constante evolución y cambio. No nos gusta quedarnos sentados con algo. Entonces ahora el viernes vamos a estrenar una canción que es bien melódica de hecho así bien calmada bien poperona, así como el reggae latino, y la del mes que viene vamos a tirar un dancehall. Entonces igual sigue siendo en español pero el estilo de la cantada es súper diferente entre ambas.

Sergio Hernández:

Digamos, igual con el ritmo es la variación.

Gera:

Sí porque, digamos, Alonso intentó en esta, en la que viene ahora el viernes, se llama Por qué será, intenta hacer un asunto muy dulzón muy melodioso es una canción de amor, desamor, está hablando de una güila que no le dio pelota en toda la noche y la del mes que viene es un dancehall que es ya más de, entonces Alonso canta como los jamaiquinos así, ragga, así rápido, pero en español. También se puso a estudiar mucho a

los panameños, a los españoles, a gente como Tapón, Toledo, Banton y Ghetto, y está ahí amoldando un montón de ideas.

Sergio Hernández:

Yo creo que eso es todo, muchísimas gracias.

DJ Juan, 16 de octubre del 2019

Sergio Hernández:

Sí, digamos, lo primero sería su nombre completo.

Dj Juan:

Sí, bueno, yo me llamo Juan José Campos Cordero, me conocen como DJ Juan. Al principio cuando empecé, bueno, yo empecé a poner música desde 1990, ese fue el primer día que puse un disco en un evento. Sí un toquecillo antes me gustaba trabajar, grabar casetcillos y jugar con música y todo, pero informalmente, como jugando. Pero yo empecé exactamente en 1990; yo nací el 12 de junio de 1979. Se dice si nació en el 79 y el primer baile fue en el 90 empezó muy joven, empecé con 11 años, con 11 años por qué, porque mi papá tenía una empresa que se llamaba producciones Guadalupano, que era para eventos, fiestas y todo eso. Y entre esos él tenía una compañía que era de payasos, yo desde que tengo 8 años me pintaban la carilla y yo los ayudaba a ellos a trabajar para repartir cosas a los chiquitos y todo, y era bonito ver un payasillo chiquito repartiendo. Yo trabajaba incluso me pagaban por eso y yo con esa plata yo daba a mi casa y todo el asunto.

La razón de eso fue que mi papá por la empresa que tenía quiso formar una discomóvil infantil, entonces, cuando él compró unos parlantes y una musiquilla infantil para hacer eso ahí le vino la idea que le planteé yo, si tenemos parlantes y tenemos musiquilla por qué además de hacer discomóvil infantil por qué no hacemos una discomóvil para fiestas normales, conseguimos música variada para fiestas y todo el asunto. Yo siempre tenía la espinita de reggae, que todas la vida, desde chamaquillo me gustaba, entonces, por medio de mi hermana oía música y conseguía casetcillos y todo eso, pero para hacerlo para ya un poco más formal una discomóvil, entonces mi papá empezó a comprar cosas y yo era el payasillo que lo pintaban para poner música en eventos de empresas, entonces así fue como yo empecé más o menos.

Sergio Hernández:

¿Cuál es el nombre de sus padres?

Dj Juan:

Mi mamá se llama Elizabeth Cordero Peña y mi papá se llama Abel Campos Chioli

Sergio Hernández:

¿Y ellos qué ocupación tienen?

Dj Juan:

Mi mamá siempre fue ama de casa, siempre fue una señora de casa; trabajaba también limpiando casas, trabajos informales. Mi papá siempre fue músico, él fue graduado en el Castella, en el Conservatorio de Castella e incluso él fue profesor del Castella y él fue profesor de música muchos años, también tuvo un mariachi, que es uno de los mariachis más viejos de aquí, por cierto, se llama Mariachi Guadalupano, se inició desde los sesenta, una cosa así, y siempre fue músico, siempre fue dedicado a lo que era la música, ya sea directamente como músico o también como, digo yo, con la discomóvil o también tenía, manejaba contratos con marimba, con cimarronas con todo lo que tenía que ver con música.

Sergio Hernández:

¿Tiene hermanos ustedes?

Dj Juan:

Se puede decir que es el medio, tengo tres hermanos mayores, tres hermanos mayores y estoy yo después de ellos tres y ya tengo otros hermanos menores.

Sergio Hernández:

Digamos, tal vez no es para que me diga todos ellos, pero, digamos, el nivel educativo en general de sus hermanos.

Dj Juan:

En la mayoría de hermanos casi que no tienen bachillerato, igual que yo, de hecho yo no soy bachiller. Yo desde muy joven trabajo y me costó mucho sacar el colegio porque me dediqué más a trabajar y mis hermanos de los doce yo creo que dos sí han

sacado bachillerato y ellos son profesores, los hermanos por parte de mi papá son músicos también, uno es profesor de piano, otro profesor de violín, mi hermana toca la viola también, es profesora, mi hermano Pablo, sí, Pablo toca el cello y es profesor de cello también. Todos ellos se fueron por ese lado de la música.

Sergio Hernández:

Y, ¿no hay ningún otro que toque algún instrumento?

Dj Juan:

No, solo mis hermanos por parte de papá sí son músicos, violín, el cello, de hecho, es que ellos tienen una camerata, y tengo también una sobrinita que es una de las hermanas, que también es parte de papá, una sobrinita parte de papá, que ella tiene, no ha cumplido ni los 15 años, tiene como 13, 12 y toca violín.

Sergio Hernández:

¿Y su papá toca?

Dj Juan:

Violín, un muy buen violinista, de hecho. De hecho, que él tuvo, no sé muy bien la historia de él a fondo, que lo tenía que hacer, pero sí yo creo que él fue un violinista muy bueno, incluso era becado hasta por el gobierno y todo, y tenía alguna posibilidad incluso de salir a Europa con el violín, pero en ese momento lo que me comentaba él es que el negocio del mariachi era muy lucrativo y le daba mucho dinero, entonces, prefirió quedarse aquí con lo del violín y haciendo mariachi, que era en ese momento lo que estaba dejando plata y se casó con mi mamá y al final no fue a ningún lado y se dedicó acá.

Sergio Hernández:

Y, ¿usted aprendió a tocar algún instrumento o a cantar?

Dj Juan:

Vieras que no, no canté; hicimos el intento con trompeta. Mi papá me había comprado una trompeta y todo, pero vieras que no, no. Sí le hice un par de veces y todo,

pero nunca, así como músico, no. Me dio la rama de la música, pero por otro lado, por lo que era, diay, la música, programar música, hacer como diyei, que ahora es muy fácil, diay, porque ahora toda la música viene como enlatada, se consigue muy fácil y todo, pero antes, ya se sabe que para poner música, un diyei que trabaje eso profesionalmente tiene que ser músico porque tiene que tener tacto, tiene que tener sonido y el hecho de mezclar con, por ejemplo con tornamesa, eso que hay aquí y todo, es mucho, es todo un arte, la velocidad, el saber qué música poner, el emparejarla, o sea, eso es una cosa, entonces yo siento que también no me dio por tocar un instrumento, pero me dio por este lado la música.

Sergio Hernández:

Y, eso que usted menciona, digamos, ¿lo aprendió haciéndolo?

Dj Juan:

Sí, bueno, al principio, diay, yo chiquito había dos tornamesas, había caseteras, las caseteras sí, yo desde chiquillo sí porque uno de mis primeros regalos que yo recuerdo chiquillo fue una grabadora, donde usted podía grabar casete y todo eso, entonces uno pasaba grabando casete y con música de la radio y todo eso, entonces, yo sabía que era stop, pause, play o record para grabar, el volumen, entonces, yo tenía ya como una base; cuando traen la tornamesa dice ok, aquí no hay play ni nada, pero está esta tornamesa, la música está aquí. Y ahí me enseñaron a ponerlo con cuidado, la aguja, y entonces yo ya sabía manipular, entonces yo manipulaba los disquillos en la casa, con los discos que tenía. Mi papá tenía un montón de música rock, mucho Santana, Gary Glyde y muchas cosas, The Doors y discos que todavía están, yo todavía los tengo, yo los guardo. Entonces yo ya tenía como una idea, entonces, era muy fácil porque me decía, bueno, aquí está la música y era una tornamesa, lo que tiene que hacer un diyei es poner la música, tratar sin que haya ese corte, entonces, lo que hacemos es que poner dos tornamesas, entonces cuando se termina una canción aquí usted tiene que poner la otra en este lado, para eso está este volumen es de este, este volumen es de otro, y ahí así, así se aprende. Ya la técnica de mezcla y todo eso, ya después yo lo aprendí solo.

Sergio Hernández:

Ok, y después, digamos, cuando usted ya empezó a trabajar un poco más, ¿fue con la discomóvil de su papá?

Dj Juan:

Exactamente, sí, en una discomóvil que se llamaba Gigantes, era una discomóvil que era, este, no era muy grande, era pequeñita, tenía cuatro bajos, un par de medios, siete Teras, era chiquitico, pero mi papá y yo invertíamos mucho en música, entonces, tal vez no invertimos mucho en equipo, fue más inteligente porque mi papá invirtió mucho en mi nombre y en música.

¿En mi nombre cómo? Porque mi papá era el que me pagaba los pases y los viáticos para ir siempre a Limón con los discos, para hacer el programa de radio, eso ayudó mucho a mi nombre, y la música, entonces, por medio de otra persona, que sería, no sé si está en tus planes de entrevistarlo, pero él conoce mucho, se llama Óscar Ortiz, Mr. Rasta. Óscar Ortiz, yo hice amistad con Óscar Ortiz porque yo iba a comprar la música a la tienda de él. Él era un contacto exclusivo para conseguir música que nadie tenía, aquí en la región, pero él no traía mucha música. Entonces, digamos, había una canción nueva, por ejemplo, pegada, Beenie Man, por decirte algo, y él traía dos o tres discos, entonces, las primeras tres personas que llegaban allá, no llegaban ni tres discos, eran menos como dos, los primeros dos que llegaban, y lograron agarrarlo, ellos se los dejaban. Entonces, muchas veces él o un empleado de él, que se llamaba Jonathan, me llamaban dos o tres días antes, mae, acaba de venir música, mañana la sacamos, para que venga temprano. Entonces, abrían a las ocho, a las siete y media de la mañana estaba yo sentado en la pura puerta y los otros que llegaban hacían fila y el primero que llegaba, y mi papá me daba la plata para comprarlos. De igual manera, como yo trabajaba muy joven de payaso y eso, yo siempre destinaba una parte de mi plata para comprar música, y yo era un niño, yo no, diay, yo nunca he tomado, nunca tampoco he fumado o tenido vicios ni nada, entonces, diay, prácticamente mi plata era para darle la mitad a mi casa y la otra mitad era para música, que era juvenil. Diay, entonces, siempre comprábamos y comprábamos y llegó un momento que teníamos música tan exclusiva que la gente iba a los bailes de nosotros a escuchar cierta música que no se encontraba en ningún lado. Entonces, ese era el, ¿cómo se llama? Lo bueno de nosotros fue que invertimos en la música.

Sergio Hernández:

Y, ¿no sabe cómo en qué año fue que empezó su papá con ese negocio de la discomóvil?

Dj Juan:

Ya te digo, la disco móvil ya estaba porque en la época de los ochenta hubo un auge muy grande de los grupos nacionales, de La Pandilla, de todo eso, exactamente, y había un grupo que no era tan fuerte como La Pandilla o ellos, se llama el Conjunto Primavera, que era como el bajo perfil, estaba el top que era Marfil, La Pandilla, Los Hicsos, que ellos hacían videos y todo, pero había un grupo que se llamaba grupo Primavera, que era otros músicos que tocaban la música que tocaban todos ellos, pero obviamente era más barato y ellos tenían parlantes, tenían toboganes y luces y todo, entonces, cuando a mi papá lo contrataban para los mariachis Guadalupano, digamos, llamaba una equis empresa, por decirte algo, la Dos Pinos o Pindeco, y entonces contrataban para una fiesta de mil quinientos chiquitos, mae, mil chiquitos, todos los hijos de los empleados, entonces eran tres payasos, un San Nicolás, que los payasos hacían un show de magia, concursos y llegaba un San Nicolás y entre todo eso, como ya no era una casa, ocupábamos amplificación, entonces mi papá contrataba a ese grupo, pero no para que tocara, sino solo el equipo.

Entonces ellos ponían la amplificación y ponían los micrófonos, verdad, y con eso amplificábamos. Entonces, qué era lo que hacíamos: el muchacho que ponía música, o sea, el muchacho que estaba ahí, no me acuerdo cómo se llamaba, él llegaba, conectaba todos los parlantes y todo eso y se llevaba un deckcillo con casete o me entiende, y llevaba música infantil. Entonces, le daba los micrófonos para que nosotros habláramos, hicieran los payasos todo el asunto mientras ponía eso, ponía un casete y le daba play y dejaba sonando, así como bajito de fondo, entonces, a partir de eso fue cuando a él le digo, bueno yo le pago amplificación a él, pero qué pasa si hacemos no a un mae escondido ahí, sino que en lugar de eso ponemos a un payaso con tornamesas poniendo música infantil en acetato, me entiende, para que sea más llamativo y la discomóvil sería mía.

Entonces, con él trabajaron ya como la época, yo sé que del 86, 85, él iba, y la discomóvil infantil, sí fue como en el 89 que él empezó a comprar, compró un parlante

aquí, un parlante allá. Había un muchacho que hoy en día todavía tiene un taller y le revisa mucho parlantes a gente de discomóvil y todo, que se llama Severo, ¿cómo se llama? estoy hasta ahí, es muy famoso, la gente del ambiente lo conoce mucho, taller el Sabio, creo que se llama, el señor se llama Severo, todavía está ahí, es amigo de mi papá. Él dijo, a ver aquí tengo un parlante se los vendo, aquí tengo esto y mi papá fue comprando parlantes aquí, compró unas cajas, se armó y armó el equipito así. Ya cuando teníamos el equipillo con la música y todo, hicimos el baile. Esos bailes los hicieron en el 89, lo que pasa es que yo eso yo no lo cuento como baile, baile, era algo muy informal, me explico, y yo iba más que nada como de payaso no tanto como diyei, ya lo que pasa es que ya eventos, ya así formal, grande, con música y todo que puse a bailar y todo sí fue en el 90.

Sergio Hernández:

Pero eso era música infantil, era para niños.

Dj Juan:

Era para niños, sí. Música de Cri Cri y Burbujas, que por cierto esos discos yo no los tengo aquí, esos los tiene mi papá, tengo que irlos a recoger, por ahí tiene, creo que por ahí pueden andar unos, por ahí debe andar unos, pero no todo. Tenía… Imagínese que yo creo que ni Xuxa existía, imagínese, Xuxa era de los principios, todavía no existía. Cri Cri y esa música infantil, que era pues vieja.

Sergio Hernández:

Digamos, en ese momento, entonces, la discomóvil no era como ese concepto de un carro con parlantes que llegaba a una fiesta, sino que ya era como algo más establecido.

Dj Juan:

Ah sí, sí, sí. No, eso no era como un carro de perifoneo, no, era una discomóvil. Nosotros teníamos, era una van, una sport van vieja y ahí metíamos todo, pero era una discomóvil, nosotros llegábamos, sacábamos los parlantes, eran todo, banners, y armábamos. Era una discomóvil, discomóvil, de hecho que yo creo que por ahí andaba una foto de mi discomóvil de la primera, claro, se ve hasta toda desteñida y todo porque eran

fotos de papel, que incluso esas fotos se nos echaron a perder por el tiempo, sí, hace poquito, por cierto, no sé si tenés chance de pegarle un vistazo, es vacilón, ahí aparecen muchos de esos, donde para el 25 aniversario mío de poner música eso fue hace casi 5 años. Yo saqué un álbum y yo lo que hice fue que los 30 días de ese mes de octubre que era de aniversario, yo puse una foto diaria con algo que tenía que ver, alusivo a los a los 25 años de poner música y si no me equivoco ahí en esa venía esa foto y era ese montón, vieras las fotos de ese de ese lugar que yo le había dicho, ah sí, pero la disco móvil así establecida, establecida, del 90, digamos, que ya tenía luces y eso.

Sergio Hernández:

Ok, digamos, pero, ya para los bailes y eso ya más nocturno…

Dj Juan:

Más nocturno no porque, por varios motivos, primero porque yo era menor de edad, era muy flexible, en esa época, no como ahora que hay multones y todo, era un poco más flexible, pero no sé, no era muy correcto, me explico. Los eventos que yo hacía eran más 15 años, matrimonios, bodas y a veces hacíamos bailes públicos, pero son bailes públicos, pero son bailes públicos que empezaban a las 5 o 6 de la tarde y ya las 10 de la noche ya terminaban, en el comunal de Cristo Rey y en comunales así. Después, donde yo ya me metí de lleno ya, el reggae fuerte, empezándome a conocer fue porque mi hermana siempre le gustaba igual el reggae, mi hermana, una de las menores, y ella sí andaba metida en Dynasty, iba a los toldos en Zapote, donde eran lugares muy exclusivos, de mucha gente negra, costaba ver gente blanca, pero mi hermana en ese tiempo andaba con un muchacho que al tiempo fue amigo mío, se llamaba Da Vinci, entonces ella tenía acceso a entrar ahí y todo y la dejaban pasar y todo.

Ese muchacho Da Vinci era un muchacho, era conocido entonces, le gustaba cantar y todo, y una vez ella lo invitó, vieras es que yo tengo un hermano que es diyei y tiene música, costaba mucho, cuando decían que tenía música tal vez se imaginan un mae que tenía 5 casetcillos y todo porque era muy difícil y todo, y ese día lo llevó allí a la oficina. En la oficina teníamos la discomóvil, así los parlantes, yo siempre tenía conectado un parlante grande y yo pasaba todo el día ahí dándole y dándole, y tenía la música, que por cierto ahí yo tengo una foto, donde salgo yo en la oficina con la música. Y él llegó y mucho gusto, un negro altísimo y todo, y me dice ¿usted tiene reggae? Me

dice. Y yo sí claro es lo que más tengo, qué le gusta. Mae, me gusta Spragga y empecé a sacar los discos que yo sé que no cualquiera tiene y donde puse la primera, ¡uy mae, qué buena esa, y la pista póngame algo para cantar! y cantó, mae, y la otra. Y ya después de oír música, hace mae ¿qué está haciendo usted aquí? porque no se veía, la única manera de escuchar esa música era o con Hot o con Foxy o en Limón o en Dynasty, pero yo al otro lado y dice, mae, no, tenemos que hacer algo, mae, tenemos que sacarlo usted de aquí, vamos para hablar, hay un lugar donde va a hacer bailes Hot y eso, se llama el Jota Jota, yo hablo con el muchacho para que nos dé ahí los domingos de tarde juvenil; era tarde juvenil.

Nos fuimos ahí y nos atendió el muchacho, mae, quiero el salón, este es el salón y me enseñó. Arturo es que vea, yo tengo una discomóvil y es muy buena, yo sé que le va a llenar aquí y negocien y el mae le dijo: le doy la puerta ahí y ustedes, yo pongo el consumo; y hablando con mi papá que era el dueño de la discomóvil. Entonces, de hecho que mi papá le dijo bueno y ¿cómo vamos a ir usted y yo? nos vamos a medias y me dice no, no, no, yo quiero nada más, yo lo que quiero es que el chamaco suene, déjese usted toda la puerta y le paga a él. Yo quiero ayudarlo, yo le traigo a la gente. Empezamos a hacer los domingos, arrancábamos como a las tres, cuatro algo así y ya a las diez, diez y media terminaba; y entonces yo anunciaba eso en el programa de Limón allá. Entonces, hacía el programa, los dos programas y después me venía para acá y hacíamos el evento de los domingos. Y, mae, empezamos a hacer el primero y llegó un montón de gente de Alajuelita. Y, mae, vea, hasta hoy en día la gente, había cosas en esos bailes que se veían, que hoy en día cuesta mucho verlos, las desde filas de temprano, poner música, y, mae, ver que la gente se quitara la camisa y tirara las birras para arriba e hicieran tren y todo, era una locura, y puro dancehall.

Entonces, ahí fue donde se decía hay un lugar donde ponen reggae, buenísimo. Y eran llenos, llenazos y llenazos, y que, por cierto, hace poco saqué un video porque resulta que me encontré un casete de VHS, con el primer festival del Día del Negro que se hizo aquí en Costa Rica, pero a nivel de, antes se hacían varas del Día del Negro, pero muy culturales: obras de teatro, homenajes en la embajada de aquí, o sea, me entiende. Pero, así como eventos de baile, de reggae, de baile, canto y baile, no se hacía.

Nosotros hicimos ese evento. Mae, 31 de octubre, cae sábado. En el 98, sábado 31 de octubre de 1998. No se me va a olvidar. Entonces, hicimos el festival del Día del

Negro. Nos trajimos a los locutores de Atlántida, Martin Scott fue juez, hicimos un concurso de canto y un concurso de baile. Sale el amigo mío, salen dos cantantes que ya se murieron, se llama Da Vinci, que era mi amigo…ese día cantó Terror Banton, cantó, Banton se subió a cantar, no aguantó, se subió a la tarima, sale Ghetto, Jaimie que era una ex mía, que cantaba muy bien, con otra amiguilla, sale Gonín, pero Gonín no cantó, sino que Gonín lo que era, era bailarín, y sale chiquitillo.

Sergio Hernández:

¿Y eso en qué lugar era, específicamente?

Dj Juan:

Eso es en el Salón JJ, donde yo empecé.

Sergio Hernández:

¿Adónde quedaba?

Dj Juan:

Eso queda en Concepción. ¿Usted conoce Concepción de Alajuelita? En Concepción de Alajuelita, usted se metía así en Conce, mae, uno subía y subía y llegaba como a un galerón, y ese era un bar de música rock. Iban bandas y todo el asunto. Pero los domingos nos lo prestaban para hacer eventos de reggae. Al final los domingos era el día que más se hacía plata que los otros días. Eran llenazos, mae, todo el mundo llegaba, y usted llegaba ahí y, mae, la gente subiendo la cuesta así pero como en fila. Llegaban buses de Limón. Había un bus, llegaba gente de limón. Se llenaba y venían acá solo por la tarde juvenil porque como se anunciaba mucho ahí.

Sergio Hernández:

¿Cuántos años estuvieron haciendo eso del Día del Negro?

Dj Juan:

No, este, lo hicimos solo ese año.

[…]

Yo estuve en toda la grabación de los Radicales, en el estudio, en Orozco, en The Mix, The Mix quedaba por la Casa Italia. Ahí pasó algo muy curioso porque yo pasaba metido ahí con ellos haciendo las grabaciones, cuando grabó el Rookie, cuando grabó Bandido, Banton, Ghetto, todos, cuando fue Terror Banton yo estaba ahí, yo estuve en la grabación de todos, de todos los Radicales, sentado en un sillón. Entonces, diay, yo me quedaba ahí y hacíamos café y todo, y yo hice amistad, yo hice mucha amistad con Alex Orozco y el papá.

Resulta que cuando empezamos ahí a hacer grabaciones, verdad, desde la primera vez, yo veía que ellos agarraban, grababan y después quemaban el disco, o sea, tenían el disco y lo daban, aquí no existía quemadora, o sea, aquí usted compraba los discos originales y nada más. Entonces, yo llegué y luego yo: una pregunta Alex, la música, usted manda la música a Estados Unidos y una empresa allá, me imaginaba unas máquinas así del tamaño de un cuarto, verdad, y esas máquinas y ustedes les traen los discos; no aquí los quemamos, ¿cómo quemamos? Así se le dice, o sea, aquí los grabamos. Ah, es que se le dice así. Nosotros compramos, venga para que enseñarle; me metió porque era en una casa y me meten a un cuarto, saca unas cajas y me dice ve estos discos son discos en blanco. Yo, cómo en blanco, no tienen nada grabado. Dice: no. Y me abrió uno, ve grabados; entonces nosotros agarramos esa cinta, venimos aquí, la pasamos, o casete o lo que quiera, la conectamos aquí metemos este cedé aquí le damos grabar, como una casetera, no era como ahora que era así como más digital, era como una casetera igual, entonces usted mete el cd aquí, mete otro cd aquí, le da aquí rec y play, pum y ahí va quemando el disco a tiempo normal, no había nada de 2x ni 3x y eso. Y, ¿se puede quemar lo que sea? Y me hace sí, diay, le digo yo, mae, una pregunta si yo tengo una torna y yo traigo un acetato. También se puede, y se me enciende la luz y le hago yo: mae, una pregunta, cuánto me cobra, ellos me cobraban a mí como cuatro mil, yo le cobró este cuatro mil y le lleno el cedé hasta donde usted quiera; entonces, mae, se me encendió la luz porque yo ya en ese entonces ya no andaba tornas, ya no andaba tornas, casi todo era cedé. Entonces yo agarraba, sacaba cinco discos y me iba al estudio; entonces agarraba los 5 discos, sacaba las mejores canciones y grababa un cedé, yo al final me hice una galeta como de 25 cedés pero es solo leñazos, mae, eran solo leñazos.

Y cuando terminó el Jota Jota, mi papá había hecho un grupillo de reggae donde estaba Terror y todos esos cantando, y nos contrataron para ir a Espectros Alajuela, una discoteca que había, muy buena, de unos chinos y ellos dieron un show, pero la idea era

que yo entraba, yo tocaba un ratito, una media hora, una hora, y después ellos hacían el show, cuando yo subí, claro, yo llevaba una galeta miedo y puse media hora y vieras todo el mundo alborotado, ahí llegaba Hanna Gabriel, llegaba un montón de gente que es conocida ahora, y yo hice ese evento y como loco. Me mandaron a llamar a los chinos que cuánto cobraba yo por tocar ahí todos los domingos, y yo escogí como 20. Ahí se hicieron las tardes juveniles en Espectros, que ahí yo estuve del 2000 como hasta el 2000, a finales del 99, como a finales del 99 como hasta el 2002, 2003, y eran todos los domingos, habían de 700, 800 chamacos, que por cierto ese lugar agarró tanta fuerza, en San José no había lugares, ya casi no había, ya no estaba Dynasty ni nada, y ahí fue donde trajeron por primera vez a Sean Paul aquí a Costa Rica, que fue una tarde juvenil mía, entonces llegaba Chino Artavia y otros promotores y hacían los eventos y conciertos grandes ahí porque era el lugar que más se prestaba y Tapón lo grabó, mae, y Tapón subió un video de esa y esas tardes juveniles eran mías y ahí llegaban los maes a hacer eventos.

Sergio Hernández:

Digamos, usted iba a Limón, me dijo, también.

Dj Juan:

Mae, eso es una cosa que sí, que se había pasado. En Limón, diay, mae. La música en ese entonces era una cosa muy cerrada, mae. Por ejemplo en Dynasty en los noventas no era cualquier persona que entraba, si usted era blanco y llegaba a Dynasty era porque usted tenía a alguien muy conocido de jefe o algo ahí o era muy apadrinado, pero no era muy bien visto, no era muy aceptado si usted llegaba así, me explico. Ahora que un mae blanco, chiquitillo, y todo, llegue a poner música incluso, mae, uno decía mae qué es esta vara, era un toque difícil.

En el caso, mae, yo creo que como un diyei como Acón era aceptado es diferente porque los negros y los chinos son los dueños de Limón, los chinos más que nada, entonces no era tan mal visto, me entiende. Pero un mae de la capital, blanquillo y eso, y yo iba a hacer el programa en Limón, pero pensando en que entrara aquí en San José, pero obviamente en Limón también lo oía la gente de Limón.

Resulta que a mí me llaman, mae, ya después de estar haciendo el programa, como en el 96, mae, queremos hacer un evento aquí, el lugar se llama El Tutú, es un baile, un salón, aquí, aquí y no sé qué. En Limón centro, por el cementerio es, por San Juan. Para que venga usted con la música, aquí va a haber discomóvil y todo, y yo, diay, está bien; y anuncian a DJ Juan y claro, la gente, me imagino que mucha gente está esperando un negro, de igual manera yo no hablaba inglés en ese entonces, no hablaba patua ni nada.

Entonces yo llego, y las cabinas, antes no es como ahora que los diyeis están así puestos que todo el mundo los lleva, antes las discotecas tenían la pista de baile y todo y la cabina del diyei era una cabina encerrada en una esquina, siempre, ahí tenía la cabinilla así, cerrada con el vidrio y yo llegaba y empecé a hacer el baile, mae, fue un llenazo, mae, y la gente como loca, sí, al evento siguiente igual, se hicieron balazos y todo, pero es que cuando uno pone una canción buena a los maes les da por disparar el techo y la vara, mae, y empecé a llenar bailes, ahí me empezaron a llamar Fede Guido para tocar, y tocaba más en Limón que aquí en San José.

Entonces empecé a tocar en Tutu, toqué en el Blacks, toqué en Acelo que se llama Pajaroloco, en el Black Star Line toqué varias veces e incluso ya más, hablando del 2000 al 2005, 2006, de hecho que yo hace poco, antes de que se quemara el Black Star Line, un año antes, yo subí una foto, yo fui a tocar el Black Star Line, hicimos nosotros el baile, después de ese baile se incendió, pero si fue ahí y en barcillos del Limón, donde era un cine, a mí me fue muy bien el Limón, empezaron a llamar a Batán, y que Guapiles y otros lados, al final fui muy conocido por ese lado, pero ya si el primer baile del Limón yo creo que desde el 96.

Sergio Hernández:

Y usted, digamos, ahí sí ya tenían en equipo y todo, usted nada más llegaba y armaba directamente.

Dj Juan:

Exactamente, ahora muy fácil, ¿por qué? El asunto fue que yo tuve un problemilla, ¿por qué? Cuando empecé el asunto de la música, cuando se hizo este grupillo, se trajo un montón de gente de Limón, unos maesillos ahí, y mi papá les dio posada, les

dio casa, les dio comida y les dio todo. En la misma casa de mi papá, en la misma donde vivía empezó a: quédese aquí a dormir, les daba de comer todos los días y todo, y los empezó a mantener. Había unos que andaban en malos caminos, después de un año y medio, una cosa así, se malió todo de una manera que mi papá tuvo que salirse de ahí y se fue a donde está viviendo ahora que era la casa de la mamá, que es al frente, y los dejó ahí. A mí me robaron, diay, la discomóvil, me robaron equipo, me robaron mixer, micrófono, me robaron la caja con todos los cedés; los acetatos no me robaron ninguno, ¿por qué? Porque nosotros poníamos la caja de música al puro fondo y le encaramábamos cualquier cantidad de parlantes encima, entonces no era muy fácil, pero se robaron micrófonos, parlantes, una mixer, todos los cedés, me robaron un montón de cosas. Entonces, nos habíamos quedado sin nada; entonces, incluso yo cuando me robaron la música y todos los cedés, yo pensé, todavía no había quemado ahí en ese entonces, todavía no había ido a The Mix, yo pensé hasta en retirame, puta, la verdad es que lo que me costó comprar los discos en ese entonces, pero todavía queda lo mejor que es la galeta, que los cedés se pueden conseguir porque es más nuevo, y la verdad es que sí.

Y me llamaron, hay un mae, vos has oído hablar de Dj Toro, Toro el que hacía Faya Time; Toro antes de ser diyei, muchos años atrás, él tenía, no sé si trabajaba de seguridad en Kontiki, donde era Vértigo ahora, y me llamó: Juan, mae, quieren hacer un reggae night aquí en Kontiki y ocupan contratarlo, pero no quieren que traigan la móvil porque aquí hay equipo, lo único que tiene que venir es usted con la música, y yo, de hecho que yo le digo una cosa, yo no estoy seguro, no sé si será cierto o no, pero creo que yo fui el primer diyei en trabajar sobre, cómo se le puede decir eso, esa modalidad, en la modalidad de ir yo con la música nada más porque todos iban a poner música con la móvil, yo con la móvil o Cole y ellos iban con la móvil o Hot o así, me entiende, todos llevaban la móvil. Pero ya de llegar a una disco a poner con un equipo ajeno, yo pienso que, diay, fue esa vez.

Mae, quieren contratarlo, pero no tiene que traer la móvil, y yo mae cómo va a sonar; porque es que aquí hay equipo, aquí hay tornas, aquí hay mix, aquí hay de todo, usted lo único que tiene que traer es la música. Diay, mae, ese día me pagaron a mí como si llevara discomóvil, güevon, no me acuerdo si fueron 30 mil, 25 mil, sin llevar la móvil. Estoy ganando lo mismo sin jalar cables, sin parlante ni nada. Y yo ok, y ese día me fui con la caja de acetatos con un amigo, que ahí fue donde vi yo la chuncha, y

ahí hicimos el primer evento, y yo hice el evento, estuvo chivísima con los acetatos, con el equipillo ahí y ahí fue la primera vez que vi yo la mezcladora esa de cedés.

Yo llegué y digo, mae, y a esta vara qué es, y dice, mae, esto es una lectora. Yo conocía las lectoras, pero yo tenía una lectora, pero no tiene ni velocidad ni nada, era de casete, normal. Mae, usted le mete aquí el cedé, se para stop y aquí está el play y ¿esto que está aquí es el volumen? No es para subir y bajar la velocidad, y yo ¿el cedé? Mae, no lo puedo creer, el cedé usted puede subir y bajar la velocidad de un cedé, y yo como loco, y entonces empecé a hacer eventillos así. Hice ese, me llamaron dos veces. Después de ese vino el de Espectros en Alajuela, que me llamaron igual solo para la música. Diay, mae, al final el equipo se fue deteriorando, deteriorando y la discomóvil quedó casi que muerta, pero yo seguí con, yo no tenía lectora yo ponía siempre con las lectoras de las discomóviles, aparte de comprar lectoras era caro, ya no tenía ya plata para comprar, las tornamesas se agarraron, las guardamos en una bodega, se herrumbraron todas, el brazo se echó a perder, se puso corrosivo, todo ya no servía ,el plato ni nada daba vuelta, tenían años de estar botadas.

Lo que pasa es que, en el 2010, yo cometí esa estupidez de haber desechado las tornas, si yo hubiera seguido con tornas, mae, hubiera sido otra historia. Entonces, yo en el 2010 saqué las tornas y hablé con un Dj Bubu, mae, Dj Bubu es el diyei de Canal 7, él era diyei también de 103, en ese entonces. Y ese güevon conoce mucho de tornamesas, de calibrar y todo, y yo, mae, Bubu tengo estas tornas, necesito echarlas a andar otra vez. Démelas, mae, las desarmó, les compramos todo nuevo, estas partes nuevas, mae, las reestablecí y las volví a sacar a pista en el 2010, pero de ahí en adelante, mae, yo ponía solo con, sí.

Y las primeras lectoras así, bueno, el mae que me regaló aquella mixer quise me regaló unas lectoras, pero no servían y al final me las robaron, las mandé a arreglar a un lado y el mae me las robó. Pero las primeras lectoras lectoras mías, mías, fue en el 2006, mae. Las compré en el 2006, unas Pioneer grises, que fue cuando yo estaba en Beats, que eran mías, mías; y después en el 2010 ya saqué estas, y hasta ahora, entonces, yo ando con la música. Me mandaba como un montón de álbumes llenos de así, mae, yo tengo dos álbumes así, mae, como de mil y resto, seis cada uno están ahí, atrás de esto, hay como un huequillo ahí y ahí lo metí, mae, entonces yo andaba con esos dos chunches que eran mp3 y andaba con las lectorcillas y así andaba, y ya hasta ahora ya salió

el asunto de la compu, y ya se hizo más fácil, pero sí y ya ahora la modalidad ya uno no ocupa andar ni parlantes ni nada, a lado va y va solo con la música.

Sergio Hernández:

Y, digamos, ¿cuándo fue que se empezó a generar digamos esos, los clash y los crews?

Dj Juan:

El clash, bueno, ¿aquí en Costa Rica o en el mundial?

Sergio Hernández:

No, aquí en Costa Rica.

Dj Juan:

Aquí en Costa Rica, ok; sí porque el Clash, o sea el clash o las competencias de discos prácticamente que eso apareció incluso hasta con el mismo reggae, que es el arte del sound system. Estamos hablando de a mediados de los sesenta en Jamaica. Que por cierto ese primer diyei todavía está vivo, yo tengo la fe de conocerlo.

Sergio Hernández:

¿Cómo se llama?

Dj Juan:

Coxone.

Sergio Hernández:

Coxone Dodd.

Dj Juan:

Exactamente, y todavía está vivo. Él vivió toda esa vara, yo ojalá que pueda tener el placer de conocerlo, ese era la guerra, lo que pasa es que, en ese entonces, Coxone tenía el sound system de otro lado y estaba el otro, se me olvidó el nombre ahorita,

que tenía en otro lado entonces competían, pero en diferentes lados y eso poco a poco fue que ponían los dos y empezaban a competir con la música exclusiva de cada uno.

Aquí en Costa Rica, yo de los ochenta no tengo, el que te puede decir de los ochentas es Arturo Morales, pues yo no, no tengo así como un conocimiento visto no, ni que me haya contado de los ochentas; de los noventas sí porque, por ejemplo, yo tal vez indirectamente participé en uno sin siquiera haber sabido. ¿Por qué? Porque antes de conocer a Da Vinci y que me diera conocer y conocer a todos. Yo hacía alternes de discomóviles en el 93, 94, por ejemplo, y yo hacía alternes, con un mae que se llama Mario Di Sola, todavía anda ahí, tiene karaoke, y él tenía una discomóvil que se llamaba Internacional y yo tenía Gigantes, entonces, íbamos al comunal de Cristo Rey, y yo ponía la discomóvil de este lado y él la ponía así al frente, entonces hacíamos un baile y usted toca media hora y yo media hora o una hora; y la gente llegaba y el asunto. Qué es lo que pasaba, que digamos él ponía por decirte algo When I Hold You Tonight de General Degree, la del celular, porque esa la tenía la mayoría de gente porque venía en el Reggae Gold, entonces, la ponían. Cuando llegaba yo a la hora de poner música yo tenía esa, pero yo no tenía sólo esa, tenía la pista, tenía la counteraction que era de la Delta, que era de una mujer, tenía la de Spragga Benz, o sea, él ponía una canción y yo ponía cinco canciones de la misma, de diferentes, que solo yo las tenía, no las podía sonar porque eran exclusivas. Entonces, diay, él ponía uno y yo tengo esta, mae, yo sin querer, incluso, eso se puede decir que era como un clash, sin siquiera darse cuenta. Claro, diay, al final de yo me llevaba todas porque yo era el que tenía, pero yo no sabía ni siquiera, no sabía ni que era un clash ni que existían guerras ni nada.

Yo me empecé a darme cuenta que existían años después, cuando ya estaban haciendo eventos. Yo siempre iba al toldo Dynasty que era en Zapote, estaba Hot Discomóvil y estaba Cole; y para un tiempo ya casi ya mucho más adelante ya empezaban a meter incluso hasta dos discomóviles. Me acuerdo incluso que hubo una vez un clash, que era de Dj Gerald con Bull, un mae que ahorita todavía anda ahí otra vez, se había ido embarcado y ya apareció hace poco; y ya empezó, había una competencia de diyeis que hacían en, eso fue como en el 99, hacían una competencia de discomóviles, en la Villa, en Desamparados, ponían a Hot, ponían a 2001, ponían a Fiebre, ponían, era un circulo y ponían a todos, los ponían a todos a tirarse y a tirarse, y al final la gente que estaba ahí iba a la salida con un papelito y votaban de quién era, y el que se la llevó fue

Cole. Esos días yo tocaba, por cierto, ahí en OK, ahí por la California. Yo tenía ahí un evento y ahí se hacían clashes, entonces yo ya entendí así.

Hablemos de que yo sé que existen clashes como de, sin contar, contando que yo estaba ahí en el 94, 93, por ahí, y hablando de así ya en general el clash de cantantes y todo, diay, hablemos ya después del del noventa y noventa y seis noventa y siete.

Sergio Hernández:

Cuando empezó a salir, digamos, Tapón…

Dj Juan:

Exactamente, de hecho que en ese video del 98 que te enseñé, fue lo primero que hizo es Banton, esta canción va para Roba y empezó a tirarle y todo el mundo y la adrenalina de esa. Sí, yo seguía el reggae de una manera muy empírica, muy, cómo le dijera, como, diay, me gusta esto y lo escucho y si no me gusta, y si yo hay algo que no me gustaba entonces no lo escuchaba del todo y no me importaba saber de dónde venía ni nada, y pongo lo que le gusta a la gente y tengo mi música exclusiva y, pero como negocio.

Pero hablemos que, como el 2008, 2007, ya empecé como con esa picazón de dónde vendrá esto, qué es esto; por ejemplo, yo antes, yo oía, había los Strictly the best, los Strictly the best venían así: salía el Strictly the best en el año 2008, no mentiras 98, venía un álbum que era puro dancehall y después venía uno que era solo roots, y eso yo nunca, yo no gasto plata en eso, es música aburridísima, y era puro roots o venía el Reggae Gold y yo lo compraba y venía ¡ay que buena esta! Romie de Beenie Man, buenísima pa, pero después abajo decía Luciano o Freddy McGregor y yo, ¡ah no que bostezo! Cuando yo empecé a estudiar más ahora me di cuenta que más bien los más bravos eran los maes que venían en roots, ya empecé a escucharlos y empecé ya a tener ese tacto por la música, mae, escuché a uno de mis artistas favoritos Luciano, cómo no tenía mente en ese entonces, imagino que es una madurez, ya después de estudiar, y a uno le agarra más el gusto de saber porque cómo vino esto, qué fue el cantante.

A mí me dicen, por ejemplo, a mí me hubieran puesto a Derrick Morgan y yo escucho a Derrick Morgan, mae, y lo escucho y yo qué es esa polada o esa cosa tan estúpida, ya después de haber estudiado y saber quién. Derrick Morgan fue el primer

jamaiquino en sacar una canción jamaiquina y oír la música del mae, y digo yo, este mae, por favor. No rechazo una ni otra porque uno dice mae Red Rat a un por decirte algo, mae, a un Gregory, a un Dennis Brown, a un Red Rat, los dos son reggae en diferente modalidad y no descarto ni uno ni descarto el otro. Me encanta, yo puedo oír Denis Brown, mae, hasta el cansancio, a cómo puedo ir a un Red Rat y también lo disfruto porque cada quien tiene su nota, entonces aprendí más a apreciar el reggae.

Sergio Hernández:

Y, hablando digamos de eso, ya de la música propiamente, yo tengo entendido o no sé usted también como lo manejaba, a la hora de hacer las mezclas o las playlists porque aquí la gente por lo menos en San José no sabía ingles, no tenía mucho conocimiento.

Dj Juan:

Te comento, aquí este concepto de playlists se empezó a manejar, ese concepto de playlists se empezó a manejar hasta hace pocos años, mae, unos 5 o 6 años, hasta hace unos 5 o 6 años empezó ese concepto de playlists, yo no, a mí no me gusta manejar playlists, nunca, yo tengo una caja llena de música y la llevo toda, tengo cedés y llevo todos. Abro y yo no tengo ningún playlists, yo tengo toda la vara aquí en la jupa, yo abro y veo a la gente; ok, vamos aver y voy a estudiar a la gente. Hoy viene así y veo que la gente aquí y yo voy poniendo la música de acuerdo a cómo yo vaya viendo a la gente. Así lo he manejado yo toda la vida.

Ahora se está manejando, por eso es que ahora hay diyeis que llevan y no llevan nada, llevan unos audífonos y una llave maya y ya, y no tienen ni que, ya no tienen ni que pensar, nada más pasa una a otra, y como usan tarimas largas así, ya la gente no llega a pedirle música ni nada, o sea, yo estoy aquí, voy a poner el orden que tengo esta llave y no me interesa lo que piensen ustedes, lo explico, yo trabajaba diferente. Vamos a poner lo que la gente quiere ver, entonces que es lo que pasa, vea, por ejemplo, con esto: primero tiene que hacer el conocimiento para que no le brinque la aguja de cómo se calibra una tornamesa, para que no le brinque la aguja, listo; después el buscar la canción en la ranura que usted quiera hacerla, después usted buscar el golpe para que arranque exacta la mezcla, si va un poquito más rápido frenarlo o aumentarle la velocidad o, mae, era todo un arte buscar la velocidad buscar el golpe, el momento de mezcla y

aparte de todo eso el trabajar la mente para ver bueno qué puedo poner, por ejemplo, aquí, mae, resulta que yo tengo una canción que es de un ritmo que está acá, verdad, está en un disco y hay otra que es del mismo ritmo, pero resulta que está en un Strictly the best, que está ahí arriba, entonces yo tengo que tener en mi mente, acordarme de donde era que estaba esa canción para poder mezclarla, me entiende, no empezar a buscar un disco por disco porque se acaba la canción 7 veces y nunca la he encontrado.

Entonces, mae, era un ejercicio mental, mae, esta canción va con esta que está aquí y esta va con esta que está aquí, tiene el mismo bpm. Entonces, mae, era una vara que usted estaba ocupado, me entiende. Ahora usted agarra la compu, usted le pone el sync y ya no tiene que buscarle la velocidad, dele play y el mismo programa te la empareja como es, y, mae, ahora, la magia de uno que era el saber qué ponerle a la gente, verdad, en el orden, ya ni lo tiene porque usted llega, se sienta en la casa, pone y pa, usted lo que sabe es, aquí pongo el track 1, se termina el track 1 y pongo el track dos, el track 3, hasta que se acabe el playlist y ya termino mi show y ahora que venga el otro diyei hasta que termine la fiesta.

Sergio Hernández:

¿Cómo logra usted esa lectura de la sala?

Dj Juan:

¿Lo de la gente? Vea que vacilón: hay diyeis que salieron y crearon su propio público. El cual, el público ya sabe lo que va a poner el diyei. Vea, por ejemplo, casos como quién, tengo mucho tiempo de no oírlo, pero, por ejemplo, Herbalist. Si usted va a un evento de Herbalist sabe que va a oír solo roots e incluso ya sabe la música que va a tirar él. Entonces, usted no va a llegar a pedirle a él que le tire un choque o una gasolina de Daddy Yankee, una cosa de esas porque sabe que no la va a poner, entonces él ya tiene el público para eso, me explico. Antes había un solo diyei de reggae para el evento, ahora no, ahora hay 5 tipos diferentes de poner reggae, me explico. ¿Por qué? porque hay mucha diferencia en el reggae. No es lo mismo escuchar a un Dj Jeren, a un Dj Kendo que son iguales, verdad, poner música como ponen música a un Dj Cüilo, Dj Juan o Dj Cole, me explico. Dos ejemplos, por ejemplo, Vértigo, yo por el momento no he visto un diyei que tenga un estilo jamaiquino como el de Cïilo, por ejemplo, que agarra el micrófono, grita y tira las piezas, no las mezcla a veces, sino pone stop y las corta

y pa pa pa, en Vértigo, verdad. Tal vez con el público que está acostumbrado a ir ahí que es más relax, o no me imagino yo a un Dj Jeren o un Kendo poniendo música en un Bongos, en El Pueblo, que hay gente que es muy de hardcore, dancehall pesada, me explico.

Entonces, son diferentes tipos de diyei, por ejemplo, no es lo mismo cómo se pone música, voy a poner un ejemplo, yo, algo que yo, yo sí me he caracterizado, esto yo nunca lo he dicho a nadie, no sé cómo puede sonar, está jugando de vivo o algo así, me explico, pero es una cosa que a mí me gusta, digamos, nunca lo he dicho a nadie, pero como resaltar, por ejemplo, yo creo que yo he sido el único diyei que he podido hacer un reggae night, he ido a poner, por ejemplo, música a la Leon 13, con Fire Time o a un comunal en Matina o en Estrada, que son lugares muy pesados, a como también agarrar ese mismo equipo ir a poner música al Teatro Nacional, me explico. Yo puedo perfectamente ir a poner música a Bongos, El Pueblo, que es uno de los lugares prácticamente donde yo voy a poner música que es hardcore dancehall, a salir de ahí e ir a poner música a Raíces, que en Raíces no se pondría absolutamente nada lo que se pone ahí o ir a tocar a Vértigo, yo, también, igual yo voy y toco a Vértigo.

Yo voy a Santa, por ejemplo, yo voy a Santa Teresa y en Santa Teresa no se pone el mismo reggae que se pone aquí en este lado, me entiende. Yo sí he estudiado todos los tipos de reggae y todos los disfruto, me explico, todos los disfruto. Entonces, yo sí siento que yo sí me he caracterizado de eso entonces. Digamos, usted me dice, Juan, te voy a contratar para que vayas, por ejemplo, a la Concha, yo sé que ir a poner a la Concha porque yo sé que tipo de gente va a ir ahí, me explico. Si a mí me dicen va para Santa Teresa, yo ya sé qué público me va a topar ahí. Hay lugares, hay cosas que son a veces difíciles, por ejemplo, cuando me llevan de un lugar que tal vez no he ido y voy y me toca estudiar a la gente, a ver qué tipo de reggae, entonces, ahí uno comienza poniendo incluso los más clásicos para ver cómo va reaccionando la gente, entonces, digamos, uno va poniendo un Action de Terror Fabulous, va poniendo un Champion de Buju Banton, esas son canciones que nunca fallan, a cualquiera le gusta y ustedes sabe; hay lugares que por ejemplo usted pone un Kartel y hay gente que no lo tolera, yo voy por ejemplo a Santa Teresa de Cobano, sí, ahí sí pongo un Kartel, pero muy conocido, pero si yo me pongo a poner Dexta Daps o me pongo a poner artistas nuevos como Chronic Love o Teejay o Squash, la gente se me va, ahí hay que ponerle Red Rat, Beenie Man, Buju Banton, me explico. El viernes tengo que ir a Titos, Limón centro, en

Titos, bueno yo no sé, pero ahí poner un, tal vez, Red Rat o una vara de esas, bueno ahí es porque les gusta todo el reggae, pero usted sabe que va a ir ahí y usted tiene que ir a poner Teejay, Chronic Love, Kartel, Pop Can y no las canciones que, por ejemplo, uno no va ahí a poner Summertime de Kartel, uno va a ponerle Kartel ahí, Stock y todas las canciones que son pesadas hardcore porque ahí la gente conoce.

Son dos tipos de reggae, entonces, depende del lugar que uno lo lleve yo sé que poner, eso yo siento que lo ha dado, yo siento que eso lo ha dado qué, la experiencia de andar en esto tantos años y el ver a la gente, tratar a la gente, entonces, mucha gente me conoce a mí por lo de old school porque, diay, como toda la vida me han visto a mí poner old school, es lo mío, es lo que yo más sé y todo. De igual manera, yo esta gran oportunidad que tengo yo ahorita en radio, yo por eso la exploto al máximo, cuando estoy en Wow, yo agarro media hora que a la gente le gusta mucho el old school y en la última hora comienzo a sacar todos los leñazos nuevos, y la gente dice: ah, mae, este mae, qué buena. Igual la pone porque hay muchos diyeis que es muy viejo que ya no ponen porque no conocen.

Incluso, hay maes que yo no estoy muy de acuerdo en eso, como el que me diga: mae es que lo mejor para mí es lo mejor lo viejo. Y sí tiene razón, en un caso, a mí me ponen a preguntar y a mí me gusta más ciertos sonidos de los viejos, pero igual no me deja gustar lo nuevo y lo estudio y saco las canciones que a mí me gustan, igual veo las canciones que a mí no me gustan, pero a la gente les gusta y las meto en el playlist para sonar en el momento que tiene que ser, entonces esa es la vara, mae, estar todos los días, ese consejo yo se lo agarre también a uno de los mejores diyeis de toda la historia, el mejor diyei para mí, David Rodigan, de Inglaterra, no sé si has hablado de él.

Es blanco, es un viejito canoso así pelon, blanco, blanco, y él pone música. Él cumplió hace poco casi 40 y resto de años de poner música. Él es diyei de reggae desde antes del dancehall, era amigo de Bob Marley, es locutor todavía, tiene programa en la BBC, exactamente, y el entrevistó a Bob Marley, es amigo de él y todo, y anda haciendo giras por todo el mundo hasta hoy en día y él dice que igual, mae, usted lo ve a él, es más hay un video que sale ahí, que es como el 81, del 80-81, poniendo en blanco y negro el video y todo, no sé cómo lo grabo y sale el poniendo, mae, así pero música super vieja y usted lo ve ahorita y anda con la Red Bull poniendo todos los artistas nuevos y versiones remixes y todo; anda haciendo un brete increíble. Mae, hay que seguir

estudiando y estudiando y ver las tendencias que vienen. Hay gente que vive agarrada del pelo con el reggaetón de una manera, mae, que lo vomitan y que no lo quieren; el reggaetón es dancehall, en realidad el reggaetón es dancehall hecho en español y ya ha tenido más tendencias, que son tendencias más latinas y todo, hay varas muy vulgares, igual que el reggae dancehall, hay varas que son buenas y hay varas que son malas, pero igual entonces uno tiene que seguir estudiando.

Sergio Hernández:

Digamos, usted sí nota que hay una diferencia entre lo que se escucha en Limón y lo que se escucha aquí en el Valle Central.

Dj Juan:

Sí, claro, mucha.

Sergio Hernández:

¿Siempre, digamos, desde que usted iba a Limón?

Dj Juan:

Vieras que vacilón, no porque antes, hablemos del 96, del 96 al 2001, tal vez, 2002. Lo mismo que se oía aquí se oía allá, eran las mismas canciones, las canciones que eran hits aquí eran hits allá. Ahora, los artistas eran más limitados, es que ahorita vemos que salen artistas todos los días, canciones todos los días música, incluso, mae, diay, de todos los géneros, me explico. Entonces, la gente escucha todo tipo de música, y ahora es más fácil también ¿por qué? Porque antes no era cualquiera que grababa, alguien que pagaba un estudio, imaginate, había que tener mucha plata, me explico, solo los artistas grandes que tenían apoyo podían grabar. Hoy cómo cualquiera puede grabar, nosotros podemos hacer aquí ahorita podemos hacer una canción, hacemos un beat, agarro mi compu, hacemos una pista, tengo un micrófono, conectamos y ya grabamos, no ocupamos una casa disquera, la subimos a YouTube, la subimos a Soundcloud, a Spotify y ya la disparó y todo el mundo la escucha. Entonces, por eso, me imagino que por esa cantidad de música ya ahora, diay, como hay más diversidad hay gente que escucha las cosas y otras no, entonces, ahorita sí está más marcada la diferencia en, cómo se

llama, en el reggae, antes no, las mismas 10 canciones que estaban pegadas aquí eran las mismas que se ponían en Limón, que se ponían en Guanacaste. Toda la gente las ponías.

Sergio Hernández:

Digamos, sí, ¿en Limón entonces ahora es mucho más dancehall?

Dj Juan:

Ah, mae, sí. En Limón se divide por varios lados, hay la gente que le gusta la soca, normal, hay gente que son salseros y les gusta el reggaeton, diay, ahora, todo lo de Daddy Yankee, todo lo de Niky Jam y todo eso. Hay, mae, de hecho, que pasa algo que no era muy común antes, que ustede en un baile dancehall y usted tiene que tirar el Sech, si usted no tira el Sech se echa todo el mundo encima, y eso es en español es reggaeton. Sech es el cantante panameño, o una vara de Niki Jam, le gusta, me explico. Yo sé que llegar ahora y está poniendo música en Limón y que la gente le guste cuando: "a mí me gustan mayores". Las viejas se vuelven locas, eso es como una cumbia reggaeton. Entonces, hay un grupo, pero sí hay un grupo muy marcado que es de jóvenes que sí les gustan, están al día, mae, es que Limón es como una Jamaica, ahora que hay más facilidad, pasan muy conectados con lo que están pasando, salió una canción hoy y ya la gente se la canta y se la saben y la escuchan y la escuchan. No es como aquí, que aquí una canción y aquí le siguen dando las mismas canciones. De hecho, aquí en San José a mucha gente, por ejemplo, a usted, me imagino, yo a usted le menciono ahí como los que le mencioné ahorita, como Chronic Love, Chronix sí porque eso es un artistazo a nivel mundial, pero salió un cantante de dancehall, igual, se llama Chronic Love, que es ahorita el leñazo allá en Jamaica, es el cantante de la calle, hay un mae que se llama Teejay, hay otro que se llama Squash, también, que son artistas nuevos. Si yo me llevo a esos artistas a la Lora y la gente se me va, nadie conoce. Más con el estilo de reggae moderno, que es más extraño. Pero si yo voy a Limón tengo que poner esa vara. El diyei que pega es el que llega a poner, el que pone esa vara. Es muy marcado, a cierto punto de que hay gente que no conoce al artista del todo, como le digo yo ahorita, uno va a Santa Teresa y tal vez uno o dos que tal vez estén muy en todas, me explico, pero la gente masiva no.

Sergio Hernández:

¿Usted cómo lo hace, por internet o contacto?

Dj Juan:

La música, ah, sí, mae, todo por internet, todo, todo es por internet donde le da seguimiento, hay páginas en las noticias, mae, usted va viendo las tendencias, maes es que salen cantando por teléfonos, hay maes que salen, un caso que me impactó mucho, mae, que nadie conocía es el caso de Gully Bop, no sé si vos lo has escuchado, mae, Gully Bop, estamos hablando de hace unos 4 o 5 años, hay un mae que es indigente, Gully Bop es indigente, mae, no tiene ni dientes, es un indigente de ropa sucia y todo, no sé si es por droga, piedra, y el mae está en la calle. Mae, el cantar es como un deporte; Jamaica es un país muy pobre, mae, y Jamaica ha sobrevivido en muchos años por el, cómo se llama, ha vivido por la música, ellos lo que hacen es música; nada más es comer, dormir, fiesta y escuchar música; escuchar música y cantar. Ellos pasan haciendo, mae, por eso es que una pequeña isla, pequeña isla ahora influye en todo el mundo porque ahora toda la música la base es reggae, el reggaeton viene del reggae, el pop viene del reggae, mae, ha influenciado en muchas varas, verdad. Entonces, el estar en esa vara, usted ve en la calle cantantes, hay cada 50, todo el mundo canta ahí, me entiende, hay otros que tienen posibilidades y otros no. Diay, mae, resulta que Gully Bop es un indigente y el mae está en la noche, está improvisando, al mae le cuadra, está improvisando y comienza a improvisar, improvisar, improvisar en la calle y un mae dice hold on y agarra y comienza a grabar y el mae comienza a grabarlo y el mae no para, y el mae sigue cantando y cantando y sigue grabando y sigue cantando, y sin pista, mae, y el mae suena tan excesivamente bravo.

Sergio Hernández:

Y, digamos, ¿cómo fue que usted empezó con lo de la radio? ¿Usted empezó a ir a Limón? ¿Eso fue en qué año?

Dj Juan:

Estar en radio es una cosa que era casi que imposible. O sea, en radio era como ahorita, como ser ahorita un artista, tal vez de Hollywood, ser un actor, tener un chance para llegar a Hollywood y ser un actor, es exactamente lo mismo. Ser un locutor de radio en ese entonces, menos llegar a televisión. Y, por medio de mi papá, aquí era

imposible entrar, digamos, aquí en San José era imposible entrar, pero ¿qué pasó? Mi papá conocía a gente que en Limón por el Asodeli y por este y por contactos que conocía a él, y él le dijo deme un espacio para llevar a mi hijo, y él dijo, si está bien, le doy chance. Fuimos, no era una radio número uno en ese entonces, pero tenía buena señal. Yo entré ahí y estuve esos años ahí haciendo el programa, me di a conocer y me diferencié por la música que yo llevaba, que no era música normal y a la gente le gustaba, y empecé a hacer eventos. Y ya después de ahí, por medio de esa fuerza que yo agarré me empezaron a conocer mucha gente.

Y estando en el Jota Jota. De hecho, que en el Jota Jota, que fue por el mismo tiempo que estaba en Atlántida, llegué a conocer a Chino Artavia, a Tony, al mismo Tapón. Hubo una cosa que pasó, había un bar que se llamaba Touch, que era en el Mall San Pedro, un bar que había abajo. Y habían hecho un evento ellos. Yo tenía todos los domingos ahí y era un llenazo. Y un día me dicen, van a hacer una tarde juvenil en Touch, que es un bar fresísima, va a estar Cole, va a estar Acon, va estar Casa Blanca, va estar 103, Summer Reggae, va a estar Tapón, Y yo, ¡y mae! Diay, se me va a llevar toda la gente. Y yo, papi, vieras que va a haber un evento, y, diay, qué ahuevado, y dice, sí hay no abrir. No, no, hay que abrir, o sea, aunque lleguen tres personas, si esas tres personas pagan su entrada y entran hay que hacer el baile a ellos, no podemos quedarle mal. Y yo, mae, bueno. Y, pues, yo, ahuevado. Y ese día fui arme la discomóvil y todo, pero, ahuevado, porque yo digo, yo no. Mae, cuando veo la misma fila, mae, ese día fue un reventón, llenísimo. Y me contaron que en ese baile llegaron muy poca gente. Que terminaron temprano, diay, mae, yo estoy terminando el baile, estoy poniendo música, mae, cuando entra en la puerta, entra Chino, entra Cole, entran todos, y, mae, viera la nervia mía. Y veo donde se sentaron en la barra, y, mae, yo empecé a poner música, y los maes tiraban las birras arriba y se quitaban las camisas. Y yo tirando la vara pesada. Al final se me acercó Cole, que ahí fue la primera vez que lo vi: mae, lo felicito, mae, muy buena música, ¿dónde la consigue? Yo, mae, yo tengo mucho tiempo. Mae, ¿usted no me conoce a mí? Yo voy a escucharlo a usted, me ha parecido verlo, dice.

Y hicimos ahí una amistad tuanis. Después ahí alternamos los dos juntos. Eso fue como en el 97, más o menos, y alternamos los dos juntos, yo tengo ahí el afichillo, lo habíamos hecho así como en Paint. Y, mae, así fue como me di a conocer, ya después como ya empecé a conocer a Chino y todo eso y todo, ahí fue cuando a mí me llamaron para ir a prestar pistas a 103. Como empecé a ir a 103 con las pistas y la música, ahí fue

cuando me ofrecieron que si no quería llegar ahí para poner música de las pistas y todo eso, y fue cuando Tony, Chino me llamó y me dijo, mae, nosotros nos vamos de aquí quédese es usted con el programa y quedé a cargo con el programa, Summer Reggae.

A los dos meses de estar en Summer Reggae me llamó Eric Taylor que si no quería hacer una prueba para locución normal, y yo por supuesto, mae, locutor de 103, y era el boom. Ya no tenía tanta fuerza como antes, me entiende, pero igual 103 era 103. Y fui a hacer la prueba y me dejaron como locutor normal. Entonces, me metí ahí, estoy como locutor normal. De ahí pasé, de 103, pasé a 911, estuve en Hip Hop Express, que ese programa ya era mío. Lo tenía Mónica Sibaja, después yo lo hacía con Mónica. Después se fue Mónica; me lo dejaron a mí. Después entró Sasha Campbell, al tiempo, y después yo me fui de ahí; de ahí me fui a Radioactiva. De Radioactiva en Desamparados, de Radioactiva brinqué a 103, estoy con un programa ahí aparte, después ya entramos a Fire Time. De 103 me fui a Beats, que fue cuando conseguí la frecuencia, y fui programador ahí. De Beats volví a saltar a 103, pero ya lo tenía otra empresa TBC, y después de ahí estuve mucho tiempo, y después de ahí volví a entrar a Beats, pero haciendo un programa nada más, y no para, o sea, no era la planilla, sino como iba a hacer el programa y yo anunciaba mis cosas. Y después volví a estar en 103 y en Beats, estuve haciendo las dos a la misma vez. Después me fui de Beats y quedé solo en 103, en la Tanda, y después de 103 me despedí de ahí para llegar a Extrema.

Tony llegó, mae vino a una emisora nueva, se llama Extrema, ahorita no hay mucha plata, hay algo ahí, pero no es mucho, y usted puede anunciar todo lo que usted quiera anunciar, y le damos el espacio que usted quiera para el programa; y yo quiero el programa a las 6 de la tarde, quiero así. Y entonces me lo dieron, y esa emisora, mae, reventó, mae, le fue muy bien a esa emisora, en menos de un año, en un año ya estábamos empezándonos a posicionar en las primeras 10. Y llegó el mae de Omega y compró la emisora la radio porque la radio, yo no sabía, la radio que tenía el mae la tenía alquilada, no era comprada. Y llegó Omega y la compró, entonces cerraron la emisora y nos dejaron sin nada. Después de ahí, mae, fui a hacer un par de programillas a Urbano, pero, mae, era muy de noche y no funcionaba, no nos pusimos de acuerdo con Lenny; era muy difícil.

Y fue cuando me cayó el trabajo en Repretel, y en Repretel entré en el 2015, y desde el 2015, 2014, no, yo creo que fue 2015. Y empecé, entré ahí como diyei, empecé

a producir ese programa, mae, estuve ahí como 4 o 5 años, casi 4 años, yo terminé el año pasado produciendo. Y empecé a trabajar, mae, viera lo que era estar 5 años 4 años sin radio, 5 años. Y si peor sin radio y sin programa de reggae, mae, me hizo mucho mucha falta, mae, usted no tiene idea, mae. Y yo después entré a Monumental, al programa de Norval Calvo, que es Pelando el ojo, produciéndolo. Mae, es que es otra de las varas que yo hago, mae, producir música, esa es la producción de, cómo le dijera, musicalizar programas. Mae, tenemos este programa, este programa va a tratar de esto y esto, vea a ver que usted hace con la música; la música que es del inicio, la introducción, la de intermedios para comerciales. Todo me tocaba solo a mí. Y ese trabajo lo estuvo viendo Norval porque, incluso, no solo para el programa ese que tenía Combate, BDT y el otro, sino que me empezaron a llamar para toros. Para los programas de la sele, programas deportivos, me empezaron a llamar por un montón de tipos de programas. Y, diay, mae, en toros, Norval vio ese trabajo y le gustó, dice, mae, me gustaría hacer eso en el programa mío, mae, podemos llegar a un acuerdo. Sí, sí, perfecto, y me pintó. Y, entonces, estaba ahí, claro, no estaba mezclando ni poniendo reggae. Era poniendo musiquilla popular para comerciales y musicalizando personajes. No era exactamente lo mismo, y ahí estuve, dos, tres años, casi dos años, hasta hace como tres meses y medio que me llamaron de ahí, y ya estoy otra vez retomando la nota. Ahora, pero sí, yo estuve en el radio desde el 95, 94 hasta hoy en día, que voy hacia adelante, gracias a Dios.

Sergio Hernández:

Y con el trabajo de diyei, digamos, ¿ahí a usted le pagaban por evento?

Dj Juan:

Cuando yo trabajaba con mi papá él me pagaba un sueldo por baile, fue cómo unos seis rojos, mi papá cobraba 25- 30 por baile. Los noventa, mae, claro con cinco, seis rojos hacía pero loco. Le daba 2500 a mi mamá y los otros 2500, y un chamaco con esa plata, diay, compraba, bueno. Y después, este, diay, yo recibía en ese entonces como seis mil, una cosa así, después me pagaba un poquillo más. Cuando llegó en el 2000, finales del 99, cae lo de Espectros y al mae le cobro yo 20 mil al principio, 20 mil, después me subía 25, y eran 20, no ganaba 6, ganaba 20 mil; eso fue en el 99. Diay, sí, mae, imagínese que en un momento que yo pagaba, en mi casa vivíamos casi que todos, y yo pagaba la mitad de mi casa, la mitad de todo, diay, porque eran, en ese entonces, cuánto es lo que se pagaba, mae, se pagaba como, como 80 mil palos al mes una cosa

así, y yo ganaba 20 por semana, 20 mil, yo hacía eso, nada más iba el domingo trabajaba, ganaba 20 mil los llevaba a mi casa, sano, hacía un sueldo de 80 mil por mes y yo lo que tenía que darle a mi mamá era como 35 o 40 y me quedaba el otro libre, libre, libre, y, sí mae y hasta la fecha.

De hecho, que hay una vara en el podcast de Los Gordos de P., el mae sale hablando, de Cole, entrevistaron a Cole. Ellos estuvieron hablando del asunto de la plata porque nosotros no teníamos como un rango cómo cobrar, y lo que cobrábamos por baile era, mae, de 20, 25, una cosa así como por baile, y Cole todavía no había hecho el Platinum Crew, estamos cobrando y una vez que hablamos, que él dijo que quería hacer eso, yo estaba trabajando, ahora que yo le enseñé el gafete Heineken, mae, a mí Heineken me pagaba 100 dólares por evento, hasta 200 dólares llegaba, mae, 200 dólares en ese entonces, imagínense un diyei cobrando 20, 25 y yo cobrando 200 dólares, en dólares, no colones.

Y él me dijo, mae, Juan, yo quiero que usted sea parte del Platinum Crew, me dijo. Y yo, mae, yo, perfecto, yo quiero, me gustaría mucho trabajar con ustedes, y la vara, me dice, mae, sí. Pero me dice, mae, ¿cómo hacemos? Y porque el mae lo que quería era manejar todos los diyeis, pero él cobrar y el pagar no, entonces yo, mae, vea, yo le soy sincero, yo estoy trabajando con Heineken, mae, yo estoy ganando casi 200 a 300 dólares, casi, por quincena, me dice, mae, ¿qué? En ese entonces, me dice, mae, un pichazo de plata.

Y me dice, mae, ¿y se los pagan? Y digo, yo, mae, vea, en ese entonces no había, no se había tan prostituido tanto el reggae y el hip hop, mae. De hecho, que hip hop no había nadie, nadie. Yo era el único que estaba en hip hop y yo era el diyei que estaba solo, solo en los 2000. No había nadie más que pusiera hip hop. En ese entonces había un mae, bueno, George, pero George era dueño de un call center, mae, y el mae hacía por hobby. Entonces, no, no le interesaba. Mae, Juan, pero cómo, y se los pagan, y digo, yo, a Cole: nadie sabe qué es reggae o hip hop como yo. De reggae, digamos, usted sí, usted. Usted quiere que haya otro diyei que tenga la música suya y que ponga como Cole y que tenga la voz de Cole. Y usted es el diyei que tiene el nombre acá. Entonces, si quieren a Dj Cole para que su evento sea fuerte, tiene que pagar lo que a Dj Cole cobra. Ay, tiene razón, mae. Tiene razón.

Entonces, mae, yo eso fue lo que empecé a cobrar, yo fui prácticamente que, la idea mía, mae, es, si nosotros vamos a un evento, mae, nosotros somos los que hacemos hacer tomar a la gente, que gaste la gente, que, me entiende, entonces, una puerta, un mae de esos, en una noche hace un millón, por qué 100 mil colones no puede ser para el diyei, si es el que está haciendo la fiesta, me entiende, es una vara así más de importancia, me explico. Hay gente que incluso le ponían a lugares, que le ponían más atención a un mesero más para tener más gente, y no, tal vez, al diyei, y entonces, yo, la idea mía era que hubiera un grupo de diyeis que tuviéramos una tarifa mínima, que le dieran prioridad a la hora del pago. Hoy en día, yo pienso así igual, digo, mae, vea, un diyei, yo sé que hay diyeis que tienen mucho equipo y que son caros, hay otros que nada más va con una compu y todo, pero poner una tarifa como fija, de unos 70, 80 mil colones mínimos, y que ahí depende de las cualidades, que usted tenga va subiendo poco a poco, para dejarlo ahí. Pero más bien vea, ha pasado una cosa muy extraña, yo hace 10, 15 años, cobraba 150 mil colones, digamos, en El Pueblo, ¿verdad? Estoy hablando de hace 10 años, incluso más porque imagínense que hace 10 años es 2009, todavía 2009, 2008, 2007, me pagaban 150 mil colones la noche, verdad. Hoy en día, hoy, en el bar del Pueblo, todavía está abierto, ahí hay en Bongos y esos. Con 60 mil, 70 mil colones, contratan a dos diyeis, o sea, ¿cómo es posible que después de 12 años atrás, más bien estén cobrando menos de la mitad de ahora, mae? Entonces es difícil, pero eso es lo que cobramos, yo ahorita, yo manejo un rango, mae, igual, hay lugares donde tengo que cobrar 150, lo mismo que yo estaba cobrando hace años porque, diay, si no cobro eso, si yo me puedo cobrar barbaridades, a no ser de que sea un evento ya muy, muy exclusivo, que sí me quieran a mí, que es masivo, entonces ahí uno sí cobra sus 300, 400, una vara así, pero…

Sergio Hernández:

¿Y cuándo fue que empezó ese fenómeno, digamos, de que ya el diyei no está en una cabina, sino que está en una tarima y tiene como un rango de artista?

Dj Juan:

Usted sabe que yo esos lo empecé a ver en Vértigo, bueno, no era Vértigo, se llamaba Kontiki, porque todas las discotecas eran escondidas. Ah, bueno, cuando uno iba con la discomóvil, porque uno con la discomóvil sí tenía la chuncha que uno ponía, y

uno se ponía exactamente en la mesa, así, con la frente a la gente, solo cuando uno iba a discoteque, que era escondido, pero cuando iba con la discomóvil, yo siempre toqué así, en frente de la gente; y discoteque, que yo vi con cabina así, que sí llegaba frente de la gente, que el diyei era la atracción del, por ejemplo, Kontiki, lo que habla es Vértigo, ahí.

Sergio Hernández:

Y eso que mencionaba, también, Cole ahí, digamos, eso, él fue el que empezó lo de los crews, también, ¿no?

Dj Juan:

Eh, Acón tenía una discomóvil que se llamaba Jamming, tenía uno o dos amigos ahí, que era con él, pero no era como el nombre de crew, no era crew. Hay cosas que a Cole se le olvidaron, de hecho, que eso que estaba contando, de que llegó esa discoteque, Extremos, primero vino Extremos, y después de Extremos vino la cosa que empezó con los crews, un tiempo después; lo que pasa es que él, incluso, en esa misma entrevista, él dice, mae, vieras que yo, dice el mae, vieras que yo, no, no, hay muchas cosas que yo no me acuerdo.

Es que Cole tuvo un problema hace muchos años de drogadicción, él estuvo, estuvo feo, durmiendo en la calle, entonces, vivió en mi casa un tiempo y todo; entonces, dice que en, por esa etapa de la vida que él pasó, hay muchas cosas de las que él no se acuerda, entonces, incluso hay cosas, y yo sí me acuerdo de todo, lo que pasa conmigo, mae, sabe lo que pasa, yo recuerdo mucho, mae, pues yo guardo mucho, yo guardo mucho, usted llega y me dice, mae, voy a hacer esto. Claro. O sea, usted viene dentro de 15 años, y en 15 años, mae, vea, se acuerda, la vara de su tesis, vea, aquí está la hoja y se la voy a enseñar, verdad.

Hay un caso muy curioso, por ejemplo, resulta que yo estaba en 103, en ese momento yo tenía un, el jefe mío, el superior se llamaba Alonso Acosta, y estaba Eric Taylor, que estaba ahí también, estaba yo, yo entraba en las madrugadas a hacer cabina, entonces, resulta que en la mañana, yo termino la cabina a las 6 y entra Alonso y dice, buenos días, Juan, ¿cómo está? Bien, y agarra y pega un papel, y yo me acerco y lo leo, mae, ¿qué es esto? Es como una despedida y dice, sí, Juan, me voy, y yo, ¿cómo, mae?

Mae, sí, es que me sirvió una oportunidad, entonces, y no puedo dejarla pasar, entonces, me voy. Y la nota decía, compañeros, en la vida se presentan metas, y pruebas que uno tiene que salir adelante, pa pa, así, salieron nuevas metas, muchas gracias por el tiempo, una despedida, lo más chiva, ok. A mae, que tuanis felicidades, ya, yo me fui, 6 de la mañana, 7. Toda la mañana, la mañana, la tarde, la noche, en la noche llegué yo en el turno ya de la madrugada otra vez; llego yo como a las doce, llego y está todavía el papel pegado, pasó todo el día pegado. Ahí cierto tiempo ya agarraban las notas 24 horas y las botaban, pero esas no las habían botado, las tenían pegadas, y yo agarro, hice así. Eso fue en el 2000, 2001, hace dos años más o menos, diay, desde el 2001 al 2011 hay diez, hace como 17 años; a los 17 años, ay, Juancito, ¿cómo está? Diay, Alonso, ¿cómo está? Pura día, mae, viera que ocupaba que me ayude con una música, no sé qué, no sé cuánto, claro que sí, no sé qué, no sé cuánto. Pero hoy en día es Alonso Acosta, Alonso Acosta es uno de los productores principales de Teletica, él renunció a 103 en ese entonces porque se fue a ser productor del Chinamo, produce todo el Chinamo y produce todo. Y él está ahí, tiene 17 años de estar ahí, todavía. Juan, ¿cómo esta? Pura vida, digo yo, mae, Alonso, usted no me va a creer. ¿Qué pasó? ¿Usted se acuerda aquella vez en la cabina? Digo, mae, creo que sí, mae, sí, usted entró, ah, mae, yo creo que sí, puso un papel, no sé qué, sí, digo, vea, mae, aquí le tomé una foto y se lo mandé, firmada por él, con la firma del mae. Dice, mae, ¿qué es eso, mae? Y le conté. Me dice, ¿usted guardó eso, mae? No le puedo creer. Digo, mae, yo me encanta guardar todo este tipo de varas, entonces, ¿qué es lo que pasa, mae? Que a mí muchas cosas, todas esas varas a mí no se me olvidan porque yo guardo todo, mae, fotos, videos, papeles, todo. De manera que dice, mae, yo me acuerdo en tal hora que yo estuve encima, sí, mae, yo me acuerdo, aquí tengo esto, pa pa. Entonces yo guardo mucho todas esas varas. Hay muchas varas de las que muchos maes, a veces yo viendo entrevistas, ellos no se acuerdan que yo sí me acuerdo perfectamente.

Pero sí, crew, crew, serio, cuando estábamos ahí juntos vino un gringo de mucha plata, mae, un mae súper joven, súper joven. Y venía, era millonario en dólares no en colones, era millonario en dólares. Tenía guardaespaldas y todo. Mae, diay, resulta que el que vino aquí a Costa Rica y quería botar plata, el mae le gustaba negro, le gustaba hip hop y reggae, y dice, mae, quiero invertir en lo que a mí me gusta, en la música, diay, mae, supongo yo que tal vez viendo VMLatino, en ese momento, Cole tenía el programa en VM Latino.

Vio a Cole ahí, entonces fue y lo buscó; mae, quiero hacer una compañía que sea como un crew, quiero ponerle Platinum y quiero reunir a los mejores diyeis, cantantes y todo. Como usted tiene tele, ok, y se asesoró él. Dice que el mae, el mae era el que manejaba y era veterano, entonces, lo agarro, ok, usted me va a ayudar. De hecho que incluso, que después de eso, mae, que como a la semana llegó y dice, bueno, mae, usted va a ser el socio mío, usted es el que va a ser encargado de agarrar a todos los diyeis y hacer el crew, es más, ¿y qué carro tiene usted? Dice, mae, ese carro, un Toyota Corolla Champagne y no sé qué, dice, sí, dice, el socio mío no puede andar montado en ese carro, yo le voy a regalar este, pa, y le dio un Mercedes Benz. Un Mercedez Baby Benz que tenía él en champagne, y le regaló.

Mae, y ese gringo andaba ahí, y él era el dueño de Platinum Crew. Después estuvo, lo deportaron, se fue para allá, lo metieron en la cárcel, hasta ahorita está en la cárcel, supuestamente, mae, por chorizos. Y el Platinum Crew le quedó a él. Yo, mae, esa conversación que tuvimos con Cole yo iba para Limón con él, y yo le expliqué todo, mae, vea yo quería hacer una vara así, asá. Yo quiero que usted haga lo mío, me dijo; yo dije, mae, sí, pero tiene que pagarme tanto. Dice, ah, no, mae, yo no puedo, es mucha plata. Dije, mae, pero es lo que yo gano. Ok, hagamos una cosa igual, usted es de Platinum Crew Usted es de los míos, digamos, yo, Cole, Gerald y Papa, nada más, al tiempo después ya se metió Qüilo y todos ellos. Y este, usted hace sus toques, toca su plata o se cobra lo suyo y todo, yo no toco lo suyo, pero sí, nada más que usted es de los míos, cuando yo lo ocupo trabaja conmigo, usted va; yo, ok, perfecto, y yo iba a tocar con ellos, y, a veces, me daba 20, me pagaba el precio viejo, no lo que yo cobraba, pero igual, bueno, y, sí, hasta la fecha.

Sergio Hernández:

Bueno, yo creo que para ir finalizando, solo me queda, digamos, como una cuestión, que es como las mujeres, digamos, ¿usted conoció alguna diyei?

Dj Juan:

Sí, claro, me ha acordado. En el 98, aquí en el salón Jota Jota, ese salón era de Arturo, el dueño, Arturo era el dueño del salón. Él que estaba ahí.

Sergio Hernández:

¿Era Arturo Morales?

Dj Juan:

No, no, no, se llamaba don Arturo, no era Morales. Era el dueño de ese bar, que era el dueño de la concesión de buses, también, de Concepción de Alajuelita. Y cuando yo llegué, yo, mae, es que quiero, Da Vinci, le dijo, él es un diyei, muy bueno, tiene buena música. Bueno, deme los domingos, y lo único que me dijo, sí, mae, eso sí, si puede le da un chancecito a mi hija que toque. Bueno, ¿su hija? Sí, mi hija es diyei, se llama Patricia. Todavía anda por ahí, ella un día esto me llamó y que si le conseguía trabajo, para hacer lo que sea. Ella era la que ponía música bailongo ahí. Y ella ponía música con acetato, y era buena. Ella tenía ciertos reggaesillos, no tenía mucho, tenía algo, pero tenía salsa, merengue y todo, y ponía música en tornamesa. Entonces los domingos yo tocaba un rato, paraba y después le daba para que ella tocara un ratillo, y después yo otro rato. Ella fue la primer diyei así que conocí mujer.

Después de eso, a la que yo escuché, fue años, muchos años después, fue a Gioconda, la que andaba con Acón. Sí, que dicen que supuestamente, diay, él le daba la música ya mezclada y ella hacía que ponía. No sé qué tanto, yo en realidad, yo así como que verla poner música y poner atención nunca, pero sí era diyei, andaba en eventos y todo el asunto.

Sergio Hernández:

Pero, sí, ¿siempre ha sido algo más de hombre?

Dj Juan:

Sí, sí, siempre se manejado hombre. Yo hubiera sido mujer, yo estaría en otro país, yo sería millonario porque es más atractivo ver a una mujer, más que conozca y que sepa. Había una Amiga mía que es, fue novia de Dj Black, Dj Black fue amigo mío casi que toda la vida. La que era novia, tiene una chiquita de ella, por cierto, la chiquita de ella es de Black. Ella es diyei ahora, que se llama Carol Selectress, no sé, ella es la mamá de la hija de Black. Ella, pues era gorda, gorda, gorda, es que se puso flaca, flaca, pero ella era gorda, gorda, gorda, y vivía con ese mae. Siempre le gustó el asunto de la música y todo. Pero Black nunca le daba le daba pelota, y no quería. Seguro, tal vez, por un recelo. Cuando terminaron, tuvieron un problema feo y todo, y se pelearon con la ley

y todo el asunto, por la chiquita y pensión y toda la vara. Se dejaron de hablar y empezó a hacer ejercicio y la vara, se puso pecho, se juntó con un colombiano, y pa pa pa, le compró máquina, y no es la mejor diyei, no es una buena diyei, me explico. Tiene musiquilla, la tiene acomodada, como dice usted con playlist, ya sabe qué son las canciones que pegan, pa pa pa. De comprar una maquinilla. Claro, se toma fotos, se chainea, se ve bonita, se ve alegre, tiene ese carisma y pone música, y ahí anda en todos los bares poniendo, y cobra, cobra una barbaridad y todo. Llama mucho la atención ¿Por qué? Porque es mujer, tiene mucho mercado, no lo mismo un diyei, que diyeis hay un montón, a ver una mujer poniendo música.

Sergio Hernández:

> Bueno, entonces, sería eso, muchísimas gracias.

Kumary Sawyers, 22 de octubre del 2019

Sergio Hernández:

Bueno, lo primero sería como su nombre completo y su edad.

Kumary:

Mi nombre es Kumary Sawyers y, bueno, Kumary Sawyers Furtado y tengo 35 años. Y no sé qué más, o sea, yo realmente no sé por dónde empezar en estos momentos. Si me ayudas a guiarme como qué información te es útil.

Sergio Hernández:

Sí, ocupo como información, digamos, esta parte son los datos personales, digamos, ocupo, vamos a ver, la ocupación de sus padres.

Kumary:

¿Algo más? Como para decírtelo de una vez

Sergio Hernández:

La ocupación de sus padres y de sus hermanos.

Kumary:

¿Y de mis hermanos? Ok, mi familia es de seis personas, así, el núcleo familiar. Y mi mamá fue porque ya se pensionó, ella era maestra de primaria y secundaria. Y mi papá era doctor. De hecho, él era un estudiante ferviente de aquí, de la UCR, y hasta creo que estuvo en la FEUR cuando yo nací. Él era estudiante de medicina, Roberto Sawyers Copland. Y mi mamá se llamaba Patricia, bueno, se llama Patricia Furtado Hall. Y yo tengo tres hermanos. Y de esos tres hermanos, todos, solo dos, tenemos títulos. Bueno, yo no tengo título en estos momentos, yo solamente me dedico a la música empíricamente. Mi hermana, tengo dos hermanas mayores, una es chef y trabaja con una compañía que hace patís, que se llama Caribbeans Delight´s. Y mi segunda hermana es como, trabaja, trabaja como en ingeniería industrial, o sea, o maneja números en la Bimbo, verdad. Y mi hermano, que es mi hermano menor, él es deportista. Él es lanzador de martillo para Costa Rica. Entonces, somos demasiado, no sé, tenemos todos una rama muy diferente de lo que hacemos, pero venimos de una maestra y un doctor.

Entonces, mi familia, pues así es. También tengo hermanos por fuera de matrimonio y uno de ellos estudia medicina y al otro casi no lo conozco. Entonces, no sé como mucho, qué pasa con eso.

Sergio Hernández:

Y usted entonces me dijo que tiene el título de bachiller secundario.

Kumary:

Sí, ese es la mayoría, ese es el mayor certificado que tengo. Sin embargo, yo estudié unos tres años y medio en una escuela privada por una cuestión de que cuando yo decidí empezar a estudiar, yo no me tomé la tarea de sacar una buena nota en la UCR. Y cuando yo quería venir aquí a la U, pues no me dio el corte. Yo quería estudiar generales y al final como que a mi papá no le pareció. Y digo que tenía que volver a hacer el examen. Y pues por mientras empecé a estudiar en la UNED, así a distancia. Y cuando terminé como unas cuatro materias que realmente tengo todas esas certificaciones flotando, pues me metí en la hispanoamericana porque mi papá como que me puso; como que yo no quería ser doctora, pero yo de todos mis hermanos era la que tenía más actitudes científicas, verdad. Entonces era como que bueno, ¿qué vamos a estudiar? Y yo bueno, yo quiero ser o fotógrafa o quiero ser chef, o quiero ser ingeniería de sistemas. Y ninguna de esas carreras le pareció a mi papá. Mi papá decía, no Kumary, eso no te va a ayudar en la vida. Yo creo que tú de todos tus hermanos puedes ser doctora, métete a estudiar. Y yo no, no quiero hacerme responsable como de la vida de una persona de esa manera. Yo sé que hay muchas ramas, pero vieras que nunca me ha llamado la medicina de esa manera. Me llamaba mucho más la música y mi papá me decía eso. Entonces al final me convenció y yo me quedé así como bueno, voy a estudiar nutrición. Y estudié nutrición por tres años así, full. Y como que de repente fallé en una materia tres veces y mi papá se enojó conmigo. Y yo dije, ¿sabes qué? Voy a pagarme la universidad yo. Y voy a ir a mi manera porque es como que me estoy sintiendo como tu apoyo.

Y en eso el universo y Dios y todas las fuerzas esotéricas le pusieron a una persona en mi puerta. Y en ese momento este chico, Gerardo Soto, baterista de esta banda Bamaselo, en ese momento, graciosamente, antes de eso, yo empecé a cantar con un grupo que se llamaba Native Culture. Que yo creo que es como una de las primeras bandas de reggae que había y que casualmente resultaron ser primos míos. Como que yo llegué a la casa de ellos y ellos, o sea, voy a ir atrás.

Estaba en la universidad privada y yo tenía una compañera que era amiga de un guitarrista que se llamaba Sergio Camacho. Él tuvo un programa en 911, Vibes, por 911 hace muchos años. Y entonces esta chica me dijo como que este muchacho necesitaba una corista, y como yo la sentí como que no me creyó mucho que yo sabía cantar. Yo cantaba en la iglesia. Yo manejaba el grupo de jóvenes de mi iglesia, manejaba el coro, yo hasta monaguilla era. Y entonces yo llegaba y le decía que yo cantaba y la muchacha como que no me creía. Y entonces este compa, porque usted ve que como que compartimos sedes. Entonces ella estudiaba en otra sede en Tibás y ahí lo conoció. Y dijo, ay, yo tengo una amiga que sabe cantar muy bien. Y entonces yo llegué a cantar con este grupo y ellos eran gente de Tibás.

Llego a la casa y resulta que llega la mamá de ellos, de uno de los integrantes de Native Culture. Y se me queda viendo así como, usted se me parece conocida. ¿Quién es su mamá? ¿Quién es su papá? Aquí la familia, la gente afrodescendiente es un círculo, aunque no lo parezca, es un círculo muy pequeño. Y la gente se conoce, está relacionada de alguna manera. Y entonces la señora me pregunta, ¿quién es? Y le doy yo, doña Patricia, sí, don Roberto. Pero si nosotros somos familia, wow. Y yo empecé a cantar con este grupo, Native Culture, pero no era una cuestión muy seria para mí porque yo estaba muy metida en la universidad y con los papás y todo. Y como que ese grupo se desintegró por un rato. Y yo seguí mis estudios y después otra vez esta amiga llegó y me conectó con este chico, Sergio Camacho. Y empecé a cantar como con esta banda Native. Y después fui con este otro mae, Sergio Camacho, lo conectó con Gerardo, me conectó con Gerardo. Y el mae me metió en este grupo que se llama Bamaselo. Que es como la segunda banda con la que yo trabajé cuando empecé como a los 17, 18 años de edad. Ahora tengo 35, imagínense. Realmente no me he puesto a hacer la matemática si son 17 o 19 años. Pero empecé en esa época con esas dos bandas.

Sergio Hernández:

Bueno, ya que menciona lo de Native Culture, es que este muchacho, Ronny Flores…

Kumary:

Ajá, ¿hablaste con él?

Sergio Hernández:

Sí, sí. Y él me comentó eso, digamos, de esos dos, habían dos miembros de la banda que eran afrodescendientes, pero él no me supo ubicar muy bien de dónde eran ellos, cuál era la historia de ellos.

Kumary:

Vieras que vacilón porque yo todavía, imagínate que son familia mía y yo creo que ellos, porque yo creo que Ronny estaba en un grupo antes de Native Culture. Que yo podría decir que es la primera banda de reggae así, además de Trinity Roots, que se llamaban, creo que se llaman...

Sergio Hernández:

Peace Defenders.

Kumary:

Peace Defenders, sí. Y el hermano, creo que él tenía un familiar que desafortunadamente falleció y esa fue la primera banda. Y dentro de ese círculo todos todavía se movían en la vara de Tibás, haciendo música, y está ese chico, Sergio Mighty, Christian Mighty, y son, todos son hermanos y un primo. Eran Tito Roots, el Bro, Christian y Sergio, verdad. Y entonces ellos empezaron a jammear en esta casa, a la que yo llegué. Y Sergio Camacho estaba con ellos y Ronny también estaba con ellos, y yo llegué, cuando yo llegué ya ellos tenían como un núcleo y ya existía esta canción de Jungle of Walls, verdad. Que es como uno de los primeros hits de la música reggae que sonó en la radio constante: “I was born in a place”, si quieres, yo creo que yo tengo un disco de esos. Que es muy vacilón porque yo empecé, yo no grabé, pero salgo en el disco. Salió una foto mía y no realmente. Espérate, después respondo estas cosas. Perdón, voy a poner en silencio. Y entonces empezamos esta cuestión de, yo empecé a ensayar con ellos porque existía un lugar que se llamaba El Retrovisor, creo que se llamaba, o no me acuerdo cómo se llamaba este bar, pero es donde está ahora, donde está cruzando de Taco Bell. Yo recuerdo que ese fue uno de mis primeros conciertos, y ellos me llamaron ahí.

Sergio Hernández:

¿Aquí en San Pedro?

Kumary:

Sí, que yo creo que era El Retrovisor que se llamaba el lugar o tenía otro nombre, pero era en ese lugar, en El Retrovisor, donde está ahora, donde estaba la Nena y está como un restaurante venezolano de arepas, y hay un bar que era como La Nena Live o algo así. Era un bar todo chata, de verdad, que así como, es muy chiva el lugar, pero tiene como su energía. Y arriba, antes había un lugar que se llamaba El Retrovisor y hacían shows. Y yo empecé, para mí ese fue mi primer show con Native Culture. Y ellos empezaron a hacer esta música y ellos tenían una corista, pero la corista como que nunca brilló la vara y entonces empecé yo a trabajar con ellos.

Sergio Hernández:

¿Eso fue como en qué año?

Kuma:

Eso fue como en el 2004, 2005, verdad. Entonces, yo estaba así como muy jovencilla y nananá, y como que la música brillaba y tocábamos, pero no era como algo muy constante. Y pues la plata era necesaria. Y este chico, Sergio Mighty, dijo no, yo me voy a trabajar al crucero. Y se fue y dejó de trabajar el grupo. Y entonces ahí fue cuando ya yo tuve, al menos yo, mi pausa con la banda de ellos. Y como así, se lo juro, como a los tres meses llegó Gerardo. Y me tocó la puerta diciendo, ay, es que necesitamos una corista. Y este grupo, Michael Livingston, y Michael Livingston tenía su casa en Heredia, en San Pablo de Heredia. Y ahí es donde estaba esta banda. Ensayábamos en su aparta, pero cuando yo llegué a ensayar, no era como algo definido. Era como que Michael se puso en su trama diciendo como, no, esto es una competencia, vamos a ver cuál corista es mejor. Y yo, y había otra chica, Samantha Solorio. Y ella estaba ahí. Estábamos tocando. Y yo creo que había una tercera que era Carimel, Carimel Jean, que es una graduada de aquí. Creo que es de biología o algo así. Ella está, o de antropología. Ella es una estudiante de aquí, Carimel Jean. Pero yo no creo que ella se acuerde de eso. Pero estábamos las tres en la casa de Michael. Y estábamos como que ellos estaban decidiendo. Y al final tocamos, y los maes me llamaron a mí. Y Samantha ya estaba también.

Entonces eran como, éramos dos coristas. Y tocábamos en varios festivales así, en el Montserrat, en Picachos, producciones estas de Big Beto, una de las tantas producciones. Yo diría que la primera, el primer show que yo estuve con Bamaselo fue en Picachos. Y era un show que supuestamente venía Don Carlos, y llegaba Don Carlos, Fidel,

el de Lumumba, no sé si estaba diciendo que también Sizzla, yo tengo un afiche donde sale ahí, sale ahí don Carlos y sale una foto de un Rasta equis, no es don Carlos, y entonces nosotros fuimos y yo estaba tocando en ese día, Fidel tocó como por dos horas porque todo el mundo se quedó esperando a que llegara el don Carlos y nunca llegó, nunca llegó, y empezaron a hacer un despiche en ese lugar ahí, pra, como que estaba yo con el percusionista en ese momento, Arnoldo Soto, y decía, mi chiquita aquí la vara es yéndonos porque yo veo que no le pagaron al sonido, y yo, bueno, y ellos empezaron a cargar el sonido, ah, no nos van a pagar, bueno, y la gente extrañadísima, y yo, bueno, vámonos, vamos saliendo y empiezo a escuchar botellas y todo, y fue una experiencia como, wow, que me está pasando, pero fue como excitante, fue muy chiva, y yo realmente, aparte de eso, como que siempre me gustó el canto, como que mis amigos, yo siempre quise ser cantante, pero como que nunca me lo creí por esta cuestión de que hacer música en Costa Rica era como ser un juglar, como estar sentado en una ramita tocándole a la gente, y que la gente feliz, y no es como un estilo de vida real.

Y pues, después de ahí, pues nosotros estábamos tocando en Bamaselo, y yo como que seguí estudiando, y empecé a trabajar, y después dejé los estudios porque, pues, empecé a trabajar. Y entonces no me daba tiempo, tocar y trabajar y estudiar no se podía hacer al mismo tiempo, y los estudios es algo que dije, ya no quiero más. Y entonces empecé a trabajar en un call center, como por diez años estuve trabajando, y durante ese tiempo estuve tocando con Bamaselo. Bamaselo en ese momento hubo como tres ramificaciones para mí porque trabajaba con esta banda, apareció Johnny Dread, y nosotros, y yo, en ese proceso, pues, nos hicimos una banda que se llamaba Kingo Lovers, que también nos decían Kingo Covers, porque tocábamos covers y toda la cuestión del éxito porque era una banda que sí pegaba y le iba muy bien, porque teníamos un show bien montado, entonces la gente se quejaba de que por qué no hacíamos música original porque la gente se sentía más atraída, justo así, muchísimo antes que el Fire Red y que el Reggae Lovers, había muchas noches de covers, lunes y martes, que hacía este señor, Bernal Monestel, el de Mundo Loco, cabrones, ese mismo, llegaba y pues nosotros hacíamos, en Jazz Café de San Pedro, hacíamos lunes y martes, y con Johnny Dread, pues, fue una cuestión muy vacilona, porque algo tenía Gerardo Soto, que a mí me pareció muy interesante, como que el mae nos empujaba a situaciones que no queríamos, pero las teníamos que hacer porque la música tenía que crecer, verdad, y el madre tenía gente, como diay, Johnny Dread. Johnny Dread una vez le escribió, y le dijo que

necesitaba una banda, que él venía aquí a tocar, y que necesitaba una banda para moverse, y Johnny Dread tenía su disco, y él era muy conocido aquí en Costa Rica, y pues nosotros dijimos, bueno, está bien, en eso imagínate que, bueno, el desenlace de Bamaselo con nosotros como banda y Michael Livingston, pues fue eso, que llegó Johnny Dredd, y nosotros empezamos a trabajar adyacente, y pues Michael Livingston se sintió un poco frustrado, ¿por qué? Diay, porque para él, me imagino que existía cierto nivel de exclusividad, donde nosotros no podíamos ganar dinero sin él, mae, y así no fue, verdad. Entonces nosotros tuvimos como este problema, donde él era como, ¿por qué están tocando sin mí? Y no me están llamando, y tocan con este otro rasta, y lo peor, como para poner la cerecita, uno de los tantos eventos, en vez de poner el nombre de nuestra banda, pusieron Bamaselo, y no estaba Michael. Imagínate que llegue un rasta y le diga, hey Michael, aquí estoy yo en Limón, y aquí dice que Johnny Dread con Bamacelo, pero hay una negra cantando, ¿dónde está usted? Y ahí es donde empezó todo nuestro problema con Bamaselo, y eventualmente decidimos separarnos, y el mae se quedó con la plata que teníamos y nosotros quedamos con un equipo de sonido, verdad. Y nosotros ese sonido lo empezamos a utilizar para ir a tocar a bodas, para tocar en bares, para tocar en lugares, y teníamos esta banda que se llama Kingo Lovers, que realmente no significaba nada, porque realmente era como un, diay, no sé, como este vocabulario que uno tiene soez entre sus compas, y siempre tiene como a cualquier, una palabra que, diay no, como que dejé de pedirla, o cosas así, y realmente era como algo muy coloquial de nosotros, y entonces en vez de yo ponerle el nombre, le digo a Gerardo, Gerardo, ponele vos el nombre, y le puso el nombre más extraño que existía, verdad, Kingo Lovers, o sea, cuando nos preguntaban qué significaba, era un problema, entonces, diay, pues empezamos a tocar con Kingo Lovers, y eso fue como en un trayecto de unos, no sé, tres a cinco años.

Sergio Hernández:

¿Eso fue por allá del 2005, 2006?

Kumary:

No, eso ya iba como, ya iba ascendiendo un poquito más como por ahí del 2007, verdad. De eso ya había pasado, con Bamaselo yo pude haber pasado unos dos años, tres años, y ya cuando empezamos a tener toda esta constancia con Kingo Lovers, pasó bastante tiempo que nosotros tocamos, y yo puedo decir que eso nos duró hasta el 2011,

2012, ¿por qué? Porque nosotros no necesariamente éramos como una banda de reggae, que solo tocara covers, sino que este chico Gerardo se dio cuenta de que en Jamaica existía algo que era como ser la banda del artista, y cuando apareció esta situación de Johnny Dread, nosotros éramos la banda de Johnny Dread, entonces no solamente era Kingo Lovers, sino la banda de Johnny Dredd, entonces, o sea, en temporadas venía el maes, como de febrero a abril, y era tocar con él, verdad. Y entonces eso se extendió a que, en una de esas tantas oportunidades, nosotros como banda Kingo Lovers tocáramos para Luciano y para Mickey General, y nosotros también producíamos nuestros propios eventos, verdad. Nosotros tratábamos de mantener esa constancia porque, si no, no tocábamos. Entonces, yo no voy a decir que yo soy la persona más, el centro del universo, pero cuando uno se hace relevante, se hace ejemplo, verdad. Entonces, también, muchas bandas empezaron a replicar esa misma constancia de tener bandas, ¡que ta ta ta! Jahricio, Ras Manuel, empezaron a tener bandas. Hubo un momento, vea, es que yo no te puedo poner como, esto pasó en el 2009, esto pasó en el 2011, todo puede ser un lapso entre el 2007 y el 2013. ¿Por qué digo el 2013? Porque en el 2013 fue cuando ya se acabó todo este desmadre, y yo empecé a trabajar con Un Rojo, verdad. Y, entonces, como que siempre fue como una vara de tocar en bodas, de matar chivos, de tocar covers, y que ta, ta, ta, y que nunca, siempre fue con reggae, nunca fue una cuestión donde yo estaba, donde yo estaba pensando en que yo iba a hacer otra cosa. Siempre he sido, bueno, yo digo que yo como cantante, yo no lo planeé. Yo hace poco hice una charla, y yo les dije, vieras, que yo no planeé ser charla, casi no planeé ser cantante. Y yo, gente haciendo así como caricaturas porque cómo puede ser posible que usted no planeó esto. Porque fue eso, que circunstancialmente una persona llegó y me pidió ayuda y yo de cierta manera siempre me he visto como, no obligada, pero siempre dispuesta a solucionar, verdad. Entonces, como que nunca me he planteado eso de hacer yo mi proyecto hasta este año 2019, que yo estoy diciendo, mae, ya, o sea, ya es demasiado que yo siga haciendo estas cosas y que no tenga un propósito específico, verdad. Pero, entonces, este grupo Kingo Lovers, empezamos a hacer backing bands, empezamos a meter más coristas, entró Congo con Kingo Lovers, o sea, hubo como, siempre ha habido como, no sé si te das cuenta, que siempre hay como un entrelace entre las bandas en las que yo he trabajado cuando cambia una etapa, verdad, y mientras estábamos con Kingo Lovers, nosotros tuvimos como ciertos impases por esta cuestión de que yo no, tal vez no me tomaba el proyecto en serio, y tratamos de hacer cinco canciones, verdad. Dos de esas canciones están en Costa Rica Reggae Night, Costa Rica Reggae Night 2, y hasta hice

una canción con una banda que se llama R9, tratando de yo ya salirme de la zona de confort y empezar a hacer mi proyecto solista.

Sergio Hernández:

Me parece que sí, que en Costa Rica Reggae Night 2 aparece una canción suya solista.

Kumary:

Sí, mucha gente se quedó, se quejó porque, no sé si se quejaron, pero sí hicieron esos comentarios. En Costa Rica, usted siempre sabe que existen los hachazos, porque en ese disco salen tres canciones de Huba y tres canciones mías, no necesariamente son mías porque están dos con Kingo Lovers y una mía, pero son mis, son mis autorías de letra, verdad. Entonces, de alguna manera muy extraña, todo el concepto de ese disco va alrededor de lo que yo estoy haciendo, y yo creo que no solamente es por el hecho de que es atractivo, sino porque en ese momento no había cantantes femeninas en ninguna banda de reggae, ¡ninguna! Yo era la única que estaba ahí tocando así, tra, tra, tra. Yo, sí, sí, sí, y como mujer así, como esa pregunta que te estaba, que tú, que tú tenías, pues, yo no diría que, yo quisiera no verlo como difícil, pero sí tuvo sus, todavía tiene sus retos por esa cuestión de que estamos en un país muy patriarcal y no lo digo como tratando de señalar a los colegas, porque es una consecuencia de nuestro psique, o sea, está nuestra, nuestro ADN, está dentro del hombre reaccionar a ese tipo de caracteres, y cuando se les saca del orden no van a hacerlo sin pelea, me entiendes. Y no lo estoy diciendo como que sea una vara negativa porque, diay, es parte de la sociedad, en realidad.

Las personas con las que yo traté de llegar a un acuerdo, no pudimos llegar a un acuerdo porque habían hasta problemas donde, por ejemplo, yo escribía sobre mis sentimientos, y mis sentimientos eran de enojo, y me decían como no, es que, no puedes escribir canciones tanto de estar enojada, tienes que escribir sobre la naturaleza, tienes que, entonces no, no había como un respeto sobre mi identidad, si no sobre lo que yo representaba porque era un vocerón femenino, y las mujeres negras somos un cliché, de cierta manera, y de hecho, sí, para mí fue un poco difícil, o todavía lo es porque se le pusieron muchos frenos para poder expresarme, y todavía tengo cierta predisposición al hacerlo por miedo a la aceptación, verdad. Entonces, ese es uno de mis retos más grandes, ya poder soltar todo esto que tengo acumulando por años, y ya poder eventualmente sacar mi proyecto femenino, verdad. Como, yo como cantante principal, siempre

he tenido una persona a la par mía porque eso es lo más sociablemente aceptable, es muy difícil para los hombres aceptar que hay una mujer que sea líder y que les diga qué hacer, no lo van a aceptar jamás, no lo van a aceptar, y yo lo digo con mucho cariño hacia todas las personas con las que he lidiado, pero hay veces en las que yo he tenido que verme de, no sé si artimaña se les dice, pero si yo sé que yo quiero que usted tome una decisión y usted no va a hacerlo directamente, tengo que ir a hablar con una línea de personas para que al final usted se dé cuenta de que esa es la mejor decisión. Así es como yo he tenido que trabajar, así es como ya. Puedo decir personalmente porque estamos en una entrevista, así fue como empezó, porque estaba con Kingo Lovels, y tuve estos problemas para hacer mis canciones, a tal nivel de que ya tenían ciertos problemas con mi carácter porque no lo respetaban de cierta manera, y llegaron y llamaron a uno de los cantantes de Un Rojo, que es Congo, bueno, era Congo porque ya Congo no está, y Congo empezó a cantar conmigo, y yo llegué y es como, hey chicos, ¿qué está pasando aquí, mis chiquitos? Aquí está Congo, me están diciendo esto, como voy a pasar a ser corista porque también es como eso, como que el lugar de la mujer en la música es ser corista, no ser la principal hasta que demuestre lo contrario.

Sergio Hernández:

¿De la música o del reggae? O digamos, música popular, afrodescendiente, reggae incluida dentro de eso.

Kumary:

Vieras que esa es una buena pregunta, yo no sé si yo podría decir que es en la música en general. El papel de la mujer en la música afrodescendiente, casi siempre, ha sido un papel secundario, no puedo hablar por las otras chicas porque realmente yo he llegado a ver otros proyectos donde, por ejemplo, ahí predominan las mujeres y a las mujeres se les trata de otra manera totalmente diferente, quién sabe si es por el contexto o el contexto de las canciones o la percepción del hombre o la cuestión patriarcal en el reggae, que realmente nosotros no lo hablamos, no lo decimos porque también hay una doble moral muy escondida en Costa Rica, donde no se quiere aceptar que hay un machismo latente en las cosas, verdad. Muchas personas, las mujeres, estamos hoy en día súper fúricas y hay cosas que me gusta de eso, pero hay cosas que no respeto porque no necesitamos estar peleando para demostrarles lo que somos como género a las mujeres, entonces yo en esa perspectiva me he puesto a pensar de que son las acciones las que

hablan más, que yo tener que decirles no me trates así por ser mujer porque en realidad, al final, es como que genera anticuerpos, entonces, muchas mujeres me dicen, mae, pero tenés que decirlo, pero al final los hombres, como es una cuestión muy tabú, hablarlo abiertamente genera problemas, genera un ambiente conflictivo porque también ellos tiene que luchar con ellos mismos y darse cuenta de que no están tan contentos de que haya una mujer liderando.

Lentamente, eso ha cambiado, pero eso es algo que está por verse porque realmente yo conozco artistas como Steffie, conozco artistas como las chicas de las Queens of Reggae, han habido bandas como Ikebana, pero vos ves que realmente son muy transitorias, eso es algo que a mí me ha parecido siempre muy chiva, ver que Steffi cuando ella quiere saca lo que saca, pero no tiene una constancia que de verdad demuestre que la industria funciona, verdad, eso tal vez es porque, diay, tiene que tener un trabajo para poder tener su proyecto, pero debería de ser que su proyecto sostenga para poder trabajar, eso es como una etapa que ella eventualmente va a encontrar, pero yo siento que no ha habido una cantante realmente del reggae que tenga su banda y que esté moviéndose constantemente para sacar, últimamente han habido otras chicas más jóvenes que están saliendo, que eso a mí me parece súper chiva, pero al final es como, por ejemplo, he visto a esta artista como Jocelyn, que ahora no sé si está viviendo en Panamá o qué, pero empezó con una velocidad y ahora hay como, está activa, pero yo siento que todas tenemos que salir más, también siento eso como una responsabilidad, como que yo no estoy siendo el ejemplo y me estoy tomando el tiempo de hacer las varas, pero yo tengo que hacerlo para que vean que sí es posible, verdad. Hacer un proyecto competente también para mí ha sido como un súper reto de decidir si lo quiero hacer reggae y si lo quiero hacer pop o si lo quiero hacer como sea. ¿Por qué? Porque el hecho de que mi trabajo o mis acciones han hablado por sí mismas porque también el hecho de que yo tenía esta banda de Kingo Lovers era como una cuestión de covers y todo, pero cuando yo encontré estos problemas con esta banda, yo fui a buscar a los chicos de Un Rojo y les dije, mira, es que necesito ayuda, verdad, porque no sé qué estoy haciendo mal, no estoy saliendo bien en mi proyecto, siento que podemos crecer más, pero la vara se me está descontrolando. Sí, pero venga, cante con nosotros.

Y yo empecé a cantar con ellos por cuestiones de la vida, en donde una de esas fui una Semana Santa con Congo, a hacer covers con él, y fue terrible, fue una producción terrible, yo fui como con cinco rojos y volví con cuatro rojos, o sea, fue una

cuestión, para mí fue la guerra, o sea, fue como llegar y no tener dónde quedarme a dormir, no tener plata, fue una vara muy loca porque este muchacho era como muy bohemio y no estaba muy bien organizado junto con las personas con las que hizo toda esta semana de reggae. Al final del día yo llegué y dije, mae, ya yo me voy a ir de aquí, de Limón. Y me monté con Congo y le digo: Congo, yo ya me quiero ir; "yo ya me voy", el mae me iba a dejar tirada después de que yo llegué con él y me dice, no, es que tengo un concierto con Un Rojo, entonces yo voy para allá y después me voy para San José. Y yo, mae, ¿me ibas a dejar aquí tirada? ¿Cómo es posible? Y entonces yo me voy con usted, mae, o sea, me voy a ir porque yo no me voy a quedar aquí pegando hueco. Usted me trajo aquí a pegar hueco y no hice nada, no hice plata, me voy a ir. "Sí, pero yo no sé si la banda te va a dejar irte con nosotros, entonces tenés que hablarle". Entonces a ese punto ni siquiera sabía si me iba a ir en el bus con ellos o si iba a tener que irme a Caribeños y buscarme un bus o algo así. Y llego y le digo a Jaguar, mira, Jaguar, es que este mae me hizo pasar por este montón de desmadres y necesito un ride. Y el mae dice, bueno, te vamos a dar el ride pero tenés que cantar con nosotros. Y va a seguir con la necedad. Y me dijo, vea, yo no me sé ninguna canción de ustedes, yo solo me sé cómo, no sé, Comunión, y dijo, bueno, ahí es un comienzo.

Y canté con ellos Comunión así en un restaurante que está en Playa Bonita, que hacían como conciertos acústicos, ¿cómo es que se llama? Ay, es el único restaurante organizado que está en Playa Bonita y la gente llega y se compra su rice and beans o sale a la playa, se me olvidó el nombre del lugar, qué mal.

Pero, en fin, canté con ellos y así empecé yo a ensayar con Un Rojo y llegaba a la casa de los chicos, de Luisca a ensayar y empezamos. Y de una vez los chicos empezaron y me pidieron voces para grabar el disco En la calle. Y me empecé a grabar con ellos y a los tres meses llegó María Laura, la otra chica con la que íbamos, con la que hacía coros, porque desafortunadamente ella ya no está con nuestro grupo en estos momentos. Y ella y yo empezamos a hacer coros, pero ahí, imagínate, los mismos chicos de Un Rojo no me veían a mí como una cantante principal, sino que me veían como una corista. Aunque ellos supiesen que yo tenía mi banda y yo era cantante, a mí no me importó porque yo en realidad digo, bueno, o sea, a mí siempre me ha gustado hacer coros.

Para mí los coros son algo demasiado, la gente lo ve como un lujo, pero es como un detallito o hasta a veces es tan primordial como un bajo porque apoya demasiado las intenciones que se quieren sacar. Entonces ayuda mucho más, yo no sé, o sea, eso es

como una manera muy técnica para mí de describir lo que para mí significa hacer coros. Por eso tampoco ha sido muy importante para mí tener que estar en el centro y cantar porque para mí cantar es un todo. Tiene diferentes roles, pero ser cantante, corista, para mí es como, mae, también es súper divertido y es súper entretenido porque es una dinámica; a mí me gusta mucho trabajar en colectivo y yo creo que por el hecho de esa constante que tengo en la cabeza, yo no he parado de creerme algo que no soy. Bueno, algo que sí soy. Se supone que sí soy cantante principal, pero no lo veo así cuando estoy siendo corista. Siempre es una cuestión de roles, verdad. Y eso también ha ayudado a muchas chicas a sentirse empoderadas, de que sí, mae, aunque sea hacer coros. Y sí, mae, y si hago coros eventualmente voy a salir con mi proyecto, o al revés, como ellas quieran. Pero por ahí del 2012, 2013, empecé a trabajar con este grupo, Un Rojo, y fue meramente con grabaciones. Y esta chica, María Laura, llegó a los tres meses y también estábamos grabando este disco En la calle. Llevaba unos dos años en producción, que me parece, o sea, está bien que un disco dure dos años en producción, pero aquí nosotros podemos trabajar más rápido y con más organización y no necesita ese tipo de varas, pero son cosas que suceden. Entonces, pues, nosotras empezamos y a estos chicos les llamó demasiado la atención, así, tocar con chicas. Que es algo que no era como considerado desde hace mucho tiempo. La última banda que yo recuerdo que hacía eso, pues, solo era Bamaselo, mae. Entonces ellos tenían Salomón y Un Rojo. Salomón se fue para Chile, el mae los dejó tirados y empezaron a cantar con Congo. Y en ese trayecto me imagino que ellos buscaron más apoyo vocal porque Congo no era una persona muy constante a la hora de tocar. No lo quiero basurear, pero era así, circunstancias de la vida me beneficiaron a mí. Entonces, diría yo, de una manera, de una cínica, verdad. Y en ese proceso yo me di cuenta de que sacaron el disco En la calle. Pero el proceso era muy lento.

Para mí es todavía muy lento trabajar con una banda como Un Rojo porque al chile se toman el tiempo mientras arreglan sus cosas personales y en cuestión del dinero, del presupuesto, el dinero. Producir se convertía en algo muy difícil porque uno no podía sacar de su bolsillo para pagar producción. Uno tenía que producir un show, ahorrar, pagarle a los músicos y poder pagar. Entonces eso tomaba, hacía que nos tomáramos demasiado tiempo.

Sergio Hernández:

¿Pero eso es por cuestión interna del grupo o por una estructura de la producción musical de aquí en Costa Rica?

Kumary:

Es una cuestión de la estructura y también es una cuestión del grupo. Porque hay bandas como, por ejemplo, como Fuerza Dredd, que yo consideraría que también ellos no necesariamente, ellos producen muy organizado, verdad. Ellos no necesariamente son una banda muy reggae, ellos tocan mucho jazz, es una banda con mucho contenido musical. Pero ellos lo que hacen lo invierten en su arte.

Pero no necesariamente debería ser así. Deberían de existir productoras, deberían de existir presupuestos, que sí los hay, pero no están en disponibilidad de todo el mundo para que se puedan hacer esas cosas. Hasta ahora que existen Ibermúsicas, ProArte y ese tipo de programas que son como los dos más grandes que la gente que está en la música y en la industria apunta a buscar. Pero no hay productoras que digan, mae, aquí tengo 10 mil dólares para producir. Yo considero que la única banda que le ha pasado eso aquí, que yo sepa, es Patterns. Que lo contrató una productora que venía de una firma de abogados y ellos dieron un presupuesto para crear esto. Y eso es como el único machote que yo creo que existe de la industria de hoy en día que hay.

Sergio Hernández:

¿Cuál banda, perdón?

Kumary:

Patterns, que es una banda de nu disco. Es una banda de música electrónica disco pop, que realmente ellos sí tuvieron como un productor que vino, ellos tenían el material, lo produjeron, lo hicieron, lo lanzaron, y hoy por hoy es una de las bandas más famosas de Centroamérica, verdad. Ellos van a México y tienen un muy buen público. Van a diferentes lugares de aquí, y aquí vienen a Costa Rica y tienen una tendencia de unos 1.500 asistentes a sus eventos. También es porque no tocan tanto y ellos han apuntado un mercado más internacional que uno nacional por cuestiones de presupuesto, verdad. Si las bandas costarricenses tuviesen más presupuesto para movilizarse, claramente sabrían cómo apuntar su mensaje, el mercadeo; el estudiar su mercado es muy importante, pero aquí se hace de tal manera tan artesanal que a veces se cree que todo el público tico es para todas las bandas. Entonces no se planea de una manera de mercadeo

porque se cree también que no es un producto, es música. Entonces es una cuestión donde siempre hay un vaivén en la industria de la música donde para subsistir hay que pensar así porque si usted de verdad pensara en esto como de 100% un negocio, no habría muchas bandas porque no producen tanto por la cuestión de que tenemos que educar a nuestro público a consumir música nacional, verdad. Entonces es una cuestión que se convierte en algo súper duro por la falta de recursos.

Sergio Hernández:

¿Usted grabó discos con estos muchachos de Tibás, Native Culture?

Kumary:

Con Native Culture no grabé, grabé con Bamaselo. Grabamos con Kingo Lovers unos tracks, que hasta eso, nosotros los grabamos artesanalmente y lo que nosotros grabamos se lo mandamos a un mae de Lion Fox, que es como uno de estos estudios de Boston que grabó Israel Vibrations y buscábamos tener una perspectiva externa de cómo mover nuestro proyecto. Y por cuestiones emocionales la vara nunca salió, verdad, porque ustedes saben que tenían que entregar un poco de lo que tenían, de lo que es una cuestión de liderazgo, entregar un poco de lo que vos te encargás para poder seguir trabajando. Pero es una cuestión de ego, casi siempre. Estoy segura de que muchas de las personas que usted ha entrevistado te han mencionado el tema del ego. No sé, no te han presentado, o sea, para mí eso es un problema muy grande a la hora de producir, el ego. Las cuestiones de introspección y tener, claro, que tanto como entretenimiento es un negocio, tanto como emoción es parte de lo que usted tiene. La emoción es nuestro negocio, o sea, estamos en el negocio de la emoción porque también estamos dándole a la gente un mensaje sobre lo que es vivir, o hasta les estamos ayudando a sobrellevar lo que tienen que hacer en sus días. En todos los días la gente se identifica con ciertas canciones. Y yo siento que la cuestión de que no hay presupuestos, no hay terceros, o sea, no hay muchos productores, no hay muchos managers. Ahora todos los que son managers quieren solamente bookear. Entonces esas son cosas que a veces no nos permiten a nosotros crear una industria real porque solamente hay músicos, que tienen que ser contadores, productores, ingenieros de sonido, diseñadores. Tiene que ser todo. Tenemos que ser universales para poder lograr lo que queremos y por eso toma más tiempo. Hacerlo.

Ya como para volver, porque yo realmente sí trabajo en el reggae, pero también soy una persona que trabaja en diferentes géneros. Tal vez por eso es que también me pongo a hablar de otras bandas que no, tal vez muchas personas en el mismo género del reggae ni siquiera reconozcan. Porque dentro de esta cuestión de Un rojo, a ver, ¿cómo fue que yo empecé a hacer esto de los coros para otra gente? Yo canté con Debbie Nova hace como, estamos en 2019, hace como 5 años, 6 años casi, y fue como una cuestión donde tenía algo que ver con reggae porque hay una artista que se llama Cecile de dancehall de Jamaica que hizo una canción con Debbie Nova, y ella necesitaba hacer un Conquista Sessions de esta canción, y, ¿quién en Costa Rica te puede cantar así? Pues me llamaron, yo no sé si hay otras chicas, pero me llamaron a mí. Y entonces empecé a trabajar con ella y hice este video, y tal vez puso como en perspectiva el hecho de que podía hacer otras cosas, verdad; y entonces me empezaron a llamar estos chicos de Patterns; me llamaron los chicos de Gandhi; hasta la fecha yo he grabado en pop, en metal, en reggae roots, por supuesto, en disco. Y, diay, pues, claramente en canciones de reggae. Pero me han dado una perspectiva de las cositas que nos podrían ayudar más como músicos. Y el reggae, el problema para mí es como, hay también como que esta vara de que la gente necesita tener una ventaja. Entonces no hay camaradería, y en eso uno lo respeta porque uno tiene que sobrevivir y uno tiene que hacer sus mismos, tiene que hacer sus bretes, y uno tiene que ponerle. Pero a veces hay una perspectiva, hay un momento en el que uno tiene que compartir su éxito. Y la gente en Costa Rica no lo hace, porque también somos, hay personas que son muy absorbentes y lo que quieren es el éxito para brillar y no para crear, verdad. Entonces es una vara que genera una desconfianza y disociación, verdad. Entonces, al final cada quien lanza su propio disco pero no van todos a ver eso. Antes había de eso. Antes tocaba Jahricio y llegábamos todos a ver el show. Antes tocaba a King Lovers y llegábamos todos a ver. Pero de repente como que siempre empezó esta competencia no de capacidad, sino una competencia de egocentrismo que realmente ha disociado mucho el género, verdad.

Sergio Hernández:

Eso se veía también, digamos, Trinity con Michael Livingstone o que usted mencionaba a Johnny Dread, digamos, esos personalismos se veían en esa época donde estaban ellos o el mismo Mekatelyu, Johnny Mann, no sé.

Kumary:

Ah, mirá, también existe Mekatelyu. Pero es que no sé si tiene que ver con el público o nuestro carácter como ticos, que ve que todo es como una etapa. Siempre hay una persona que está en la cima. Siempre es muy piramidal la cuestión. Y si tuvo esta cuestión de Trinity Roots y estaba esta cuestión de Bamaselo y estaba esta cuestión de Un Rojo, está la época de Mekatelyu, no es una época del reggae en Costa Rica, verdad. Entonces yo puedo decir que siempre van a haber como ciertos desacuerdos porque yo siento que también hay otro estrato del reggae que estamos olvidando que es el root, dancehall y todo. Y entre ahí, usted sí sabe que ahí sí hay disociación y que el mae se tira y que el tacatá y que el ratatáp.

Ahí yo vi una, o sea, estaba viendo, ¿usted no ha visto el podcast de Toledo? Los gorditos podcast. Pues a mí me parece una iniciativa muy chiva porque los maes se están también informando de la perspectiva de cada quien y se están dando cuenta. Quién sabe hasta dónde va a llegar porque yo no he visto ni una sola mujer en esas varas, mae. Pero es que usted ya entiende que es un cantante de rap y reggae y esa cuestión de no aceptar a las mujeres o no es voluntario. Porque yo veo que ellos sí respetan a las mujeres, pero sienten que cuando hay mujeres tienen que restringirse.

Yo estoy viendo, un día esto se estaba viendo como esto, un programa de Netflix que se llamaba Rhythm and Flow que es sobre batallas de raperos y hay raperas, claramente. Y en un momento donde hay una batalla entre un chico y una chica, siempre el chico va a decir, ay, es que es una chica, entonces no siento que puede. Entonces ese sentimiento se traduce o se proyecta también, es como que tal vez su zona de confort no se siente tan bien cuando aceptan a las mujeres porque también nosotras tampoco hemos buscado una manera de unificar, verdad. Siempre está el hombre por encima de la mujer, la mujer es débil, el hombre no, y ta, ta, ta. Y son tantas cosas que realmente, diay, nosotros estamos en una generación donde estamos hablando de eso y dándonos cuenta de lo que significa el género de cada quien y la sinergia que existe. Y uno no puede decir, diay, está bien, es que tenemos que ser iguales que los hombres. Ahora, últimamente ha salido todo este tema de los reggae nights, de que son súper misóginos porque tanto las mujeres que están aceptando llegar a los lugares gratis saben que están llegando a un matadero, como todos los hombres que van ahí y pagan para llegar a verlas, verdad. Entonces la situación aquí es que no deberían de existir ese tipo de eventos o deberían de existir eventos donde los hombres también puedan entrar, o digan que, bueno, los primeros 200 maes van a entrar gratis y las chicas tienen que pagar, verdad. Entonces, son

esas cosas que, que nosotros estamos tratando de descifrar en este momento porque es una etapa de regeneración.

Cuando te hablan de ese, a mí me da risa también pensar que el desarrollo sostenible es eso, es para sostenerlo, pero en algún momento ya no se va a poder sostener. Entonces es lo mismo, cómo tenemos que desarrollar nuestro género y tal vez ver el pasado para poder ver el futuro y no cometer los mismos errores que cometíamos para que nosotros podamos crecer, verdad. Pero es que también estamos en una etapa tan capitalista que a la gente le cuesta mucho tener empatía. Y lo mismo pasa con el reggae. Yo siento que como persona, como cantante, yo diría que mi reto más grande es tener ese éxito sano, verdad. Porque hay muchas personas, hay momentos en los que uno crece y saca su disco y saca su video y que ta, ta, ta y de repente una persona dice, uy, mae, vea, ese mae, sacó ese video, yo también voy a sacar un video así. Y ese tipo de competencia es buena cuando es sana. Y usted lo comparte por compartir y tener algo, mae, mira el mío, mira el tuyo, mae, hagamos algo juntos. Pero eso en el reggae se ha ido como que disipando porque todos necesitamos, todos necesitan ser el primero.

También involucrar mucho a la radio porque también es un canal de difusión donde nosotros como músicos tal vez pensemos que hacemos un lanzamiento y la radio nos tiene que ir a tocar la puerta y decirles, hey, queremos su música, ya, ¡wah! Y eso pasa, pero pasa como, no sé, como Cardi B. Y ni siquiera Cardi B, ella tiene distribuidores que vienen y dice aquí está la puya, verdad. Entonces es una cuestión donde tenemos que nosotros en serio despojarnos de muchos conceptos erróneos de cómo es la música e ir al núcleo de lo que es lo que usted quiere sacar y que entienda que lo que usted está sacando de música va a ser el resultado, o sea, su éxito va a ser el resultado de eso, verdad. Y yo creo que eso es como también una de las perspectivas, diay, que tenemos en Un Rojo, pero a veces cuesta porque hay muchos integrantes y se rota totalmente a cada rato y pues lentamente vamos un día a la vez viendo cómo lo logramos, pero sí.

Sergio Hernández:

Usted mencionó que usted empezó a, digamos, cuando la música empezó en la iglesia, y eso, ¿en dónde fue?

Kumary:

Ah, en la iglesia. En la Iglesia Episcopal Costarricense. Tú sabes que también hasta eso, los afrodescendientes, no es como que somos católicos romanos, verdad. Es como anglicanos. O sea, hay diferentes estratos del catolicismo que existen en la cultura afrodescendiente en Costa Rica. Están los anglicanos, los adventistas, los metodistas, y realmente hasta la fecha todavía no estoy muy segura de cuál es la diferencia. Puede ser que algunas son iglesias misioneras, algunas son más, o sea, misioneras que van por diferentes lugares a hacer sedes y llevar la palabra, y hay algunas que sí se establecen en el pueblo, pero yo todavía, desafortunadamente, me da vergüenza no entender cuál es la diferencia entre metodista y anglicano porque tienen muchas cosas muy parecidas. Lo mismo que católico romano apostólico y católico ortodoxo, hay demasiados estratos en la religión. Para mí son herramientas de control mental, mae. En realidad, que no me escuchen mi madre, por favor, no lo puede poner, O sea, son cosas que nos afectan, pero es parte de la cultura y la cuestión donde yo me voy a meter así un poco más en la cuestión de la raza, y es como que a nosotros nos enseñaron a tener culpa y a tener miedo, y el hecho de que usted vaya a la iglesia es consecuencia de la culpa y el miedo de sus abuelos o de su mamá o de su papá, y no le enseñan a tener un concepto donde la fe es una herramienta para vos poder avanzar, verdad. Entonces, cuando yo entré a la iglesia y yo estaba manejando este coro, y yo decía, wow, a mí me encanta, yo me creía así de verdad, yo estaba demasiado ensalzada con cómo yo me sentía bien con la espiritualidad de Dios y cuando cantábamos y las palabras, pero en realidad al final la iglesia para mí representaba un edificio más donde muchas personas trataban de controlar tu tiempo, tu identidad, tu carácter, y tratar de abordarlo a uno en un cuadrito para eventualmente juzgarte, verdad. Porque es como que usted está en la iglesia por sentir esta culpa, a que no se queme en el infierno, y usted llega a la iglesia y estás como que tratando siempre de cumplir con la Biblia, y las personas están constantemente viendo si estás cumpliendo o no. Entonces, yo sentía que la música me ayudaba a mí a hacer como, me sentía muy bien, pero en un momento yo sentí como que me estaba,

la iglesia haciéndome sentirme más culpable que realizada, verdad. Entonces, ahí fue donde dijo el universo, mirá, te vamos a poner esta opción aquí, y entonces fue esto de la música, y me fui en el rai de cantar.

Sergio Hernández:

Y digamos, ¿esa iglesia en dónde está localizada?

Kumary:

Hay diferentes sedes en Costa Rica, pero en la que yo me bauticé está en San José, en el costado norte del Colegio Señoritas, de hecho, si no me equivoco, es una iglesia que tiene 115 años, verdad. Es como una de las iglesias o religiones más viejas de Costa Rica, además de la católica, que está aquí hace años, y bueno, la de los indígenas, por supuesto, pero esa no la toman en cuenta como una religión oficial en Costa Rica, aunque nosotros somos un país multietnico, pluricultural o pluricultural multietnico, esas cosas, ¿me entiendes?

Eso para mí es como uno de los problemas de no tener un estado laico, no existe la aceptación entre cada quien. Y entonces empieza la señaladera del dedo, y nosotros realmente no sabemos nuestra identidad, y en un momento en el que yo estaba en la iglesia y no me sentía identificada, yo decía, me siento identificada con la música y el reggae, no necesariamente porque sea rastafari porque yo no soy rasta, eso es otra cosa, claramente, tengo las piernas peladas en estos momentos, me quemarían, me tiran palos los boboshantis, no sé, pero es una cuestión donde la música y el mensaje, el positivismo del reggae, en la introspección, fue lo que más me llamó la atención del mensaje, en realidad, porque yo me mantengo agnóstica, o sea, yo creo que existen religiones, y ahí no sabemos cuál es la real, cuál es la única religión, los cristianos dicen que esa es la única religión, pero existe un mundo afuera de Costa Rica que tiene diferentes deidades, creencias ¿Por qué los vamos a juzgar y por qué no los vamos a aceptar?

Y yo siento que eso fue una de las cosas que más me molestó también, porque estaba empezando el evangelismo, y ya estaban empezando las iglesias evangélicas, y la persona que estaba en mi iglesia en ese momento tenía muchas tendencias evangélicas para ser una persona anglicana, y entonces ahí como que dije, mae, yo no soy tu servienta, me voy. Mi mamá se enojó mucho, me pidió así, como por dos años, todos los domingos me decía, vas a venir, y yo, no mami, no mami, entiende, ya un día ya yo dije: entiende que yo no voy a volver a la iglesia, yo creo en Dios, pero yo no voy a volver a la iglesia, no creo en la iglesia, la iglesia es una institución que lo utiliza uno, y mi mamá hasta que se cayó, se puso blanca y todo, entonces, eso podría decir que ya es mi historia religiosa.

Sergio Hernández:

Pero usted entonces creció aquí en San José.

Kumary:

Sí, yo soy de familia limonense, yo soy cédula 1, pero mis papás vivieron, vinieron aquí, mis papás vinieron a estudiar a esta universidad, y yo creo que la vio súper difícil el devolverse porque uno cuando empieza a estudiar, y yo creo que más medicina, uno no termina de estudiar, jamás, hasta que usted se acaba, ya, y entonces el hecho de que aquí existía esta sede, y no habían sedes que tuviesen las mismas capacidades o condiciones en Limón, en ese entonces, como que lo convencieron de que no tenía que volver, mi mamá también era como maestra de la escuela normal, y entonces la plaza se la dieron aquí, verdad. Entonces es una cuestión donde, sí, ellos vivieron en Limón como di toda su vida, hasta que llegaron a los 18 y pudieron venir aquí, pero recuerde también que hubo una época donde no se les permitía a los afrodescendientes cruzar cierta parte de Cartago o llegar a aquí al centro, y no sé si puede ser una suposición de mi parte, pero sí, puede ser una suposición de mi parte, tal vez ellos no quisieron ver como eso volviera a pasar, y cuando vieron que tuvieron oportunidad, no vieron una vuelta atrás, entonces es como, mae, hay que seguir, verdad.

Entonces nosotros nacimos aquí, nosotros mis hermanos y yo nacimos aquí en San José y somos cédula 1; que es muy vacilado, como por ser afrodescendientes todo mundo piensa que uno es de Limón, y no sé, montan un uber o un taxi y es como, ¿y usted sabe hacer rice and beans? O una amiga me dice, ¿cómo usted no sabe hacer trenzas? Y yo le digo, mae, ¿cómo usted no sabe hacer trenzas? O sea, ¿me entiende? No significa que porque yo sea negra yo tenga que hacerte las trenzas cornrow y te tenga, sí, te hago un rice and beans riquísimo, pero eso no es mi obligación por ser negra. Son como partes de los estigmas que se mantienen y que la gente no piensa que son racistas, pero sí lo son. Y es por eso que hay que hablar del racismo, así por lo que es, para que usted vea sus errores, y bueno, no sé si son errores o lo que usted sabe que tal vez no está correcto, lo mismo que el privilegio, el privilegio blanco, el privilegio del hombre, hay tantos privilegios por encima de, simplemente ya, yo creo que nosotros tenemos que despojarnos para de verdad vernos solo como una especie, como seres humanos, y de verdad ver las necesidades de cada quien y poder crecer de una manera socialmente sana, verdad, porque hay tantos estigmas generados por la religión, por el estatus social que al final no nos permite evolucionar, pero, uy, me perdí de la conversación, perdón.

Sergio Hernández:

Entonces, ¿el reggae usted empezó a escucharlo por qué medio?

Kumary:

Yo empecé a escuchar reggae cuando llegó este chico a mí casa. Yo empecé a escucharlo, o sea, lo que yo conocía era los discos de Bob Marley de mi familia, un poco de calypso, soca, pero aunque usted no lo crea yo escuchaba como Blink-182, Avril Lavigne, Beyoncé, todas esas estratos, por eso también es tan importante que existan radioemisoras que se preocupen por demostrar el arte nacional porque al final es como que si no llega alguien o llega una corriente que le diga existe algo diferente tal vez tu concepto no va a cambiar jamás y te vas a quedar toda la vida escuchando Maluma, que es lo que te están diciendo que escuches; o por ejemplo, hoy me pasó que mi sobrina me decía, yo le puse una canción de Michael Jackson, y yo le decía como, sí Michael Jackson, pero Michael Jackson ya no existe, ya murió, pero toda su música vive para siempre, y ¿el hijo de Michael Jackson?, y yo como, y yo me quedé así como un poco extrañada, con el signo de pregunta en la cabeza, así imaginario, y yo digo, será que ya estoy tan vieja, que es imposible, no estoy, o sea, 35 no es vieja, pero yo, uno se siente así como, ¡y mae!, será que yo, porque, y él sí tiene hijos, verdad, y yo, mae, será que este mae sacó música, y yo, pues, o sea, que putas, y me dice, Bruno Mars, y yo, ¡ah, pof, hasta que plopié! Porque me decía, ella dice que el hijo de Michael Jackson es Bruno Mars, y yo le decía, no, mi amor, es que a Bruno Mars le gusta mucho la música de Michael Jackson, entonces tiene un estilo, se parece mucho, verdad, pero no son hijos, él no es hijo de Bruno Mars, tal vez el hijo perdido, ah, bueno.

Pero, ves como que ella no conoció algo, o tal vez ni siquiera tiene idea de quién es Bob Marley si yo no se lo pongo, si no se lo pone, o sea, la mamá lo que le pone es música cristiana, porque ella es evangélica, no está mal, pero, me entiendes, los estratos musicales que le quedan en su cabeza a mi sobrina y a mi sobrino son los que escuchan los chiquitos de la escuela y no necesariamente es música nacional, verdad. Hasta que pueda, yo creo que hasta que tenga 12 años puede ser que aprecie un poco la música nacional, pero son esas cosas que uno dice tiene que reforzar, uno tiene que ponerle sus mismas raíces, ponerle música a sus hijos porque si no después son como yo que me di cuenta del reggae, de verdad, hasta como los 18 años, y de verdad, Steel Pulse, hasta los 18 años, 19 años, los conocí, así: I'm in the corner, with my roller skates. Y el mae me decía, Steel Pulse, este maecillo, Camacho, me decía Steel Pulse, y yo, ¿qué el pulpo qué? Y el mae se me quedaba viendo así, como que, ¡qué vergüenza! ¿Sos

afrodescendiente y no conoces el reggae? Y yo decía, bueno, pero entonces aquí estoy, me entiendes. Yo conozco soul, usted me pone a mí R&B, soul de los setenta y estoy buenísimo, pero después de ahí, no, y entonces es como, di parte de lo que, las corrientes, o sea, tuvo que llegar un mae a tocarme la puerta a decirme que el reggae existía.

Sergio Hernández:

Pero si hubo, digamos, ¿cómo una conexión identitaria, digamos, por ser afrodescendiente con el reggae o nada más algo musical?

Kumary:

Esa es una pregunta muy vacilona porque, por el hecho de mi negritud, sí me siento afín a cierto tiempo o cierto contratiempo de música o cierto ritmo me hace sentir identificada porque los ritmos negros son algo que estuvo en mí desde que estaba chiquitita, pero no necesariamente era únicamente reggae, yo no escuchaba reggae únicamente cuando yo era chiquitita, de hecho no escuchaba reggae, lo más que escuchaba era como si el Kaya de Bob Marley, que ni siquiera sabía que era el primer disco, la mayoría de mi conocimiento del reggae yo lo obtuve cuando llegué casi que al final de mi adolescencia, y yo siento que sí me sentí identificada, no por el hecho de ser negra, sino por la, es que era la música y además es un ritmo afrodescendiente, y quién sabe si por consecuencia de que yo soy negra me buscaron para poder cantar, pero para mí no sé si es como lo mejor que pudo haberme pasado por la cuestión de donde estoy hoy, verdad, porque el reggae es lo que me puso en esta posición en este momento, yo no me siento así como que yo soy wow la gran artista, pero sí me siento súper agradecida de todas las experiencias buenas y malas que me ha dado el reggae.

Sergio Hernández:

Yo le preguntaba lo anterior, porque, digamos, viniendo de una tradición más, no sé si era gospel, tal vez, ¿cómo se adapta, digamos, vocalmente a lo que es el reggae, o digamos, cómo tienen ese aprendizaje?

Kumary:

¿Cómo tiene un aprendizaje con el reggae? Y es que es, más que todo, ni siquiera es tanto góspel, yo creo que lo más cercano que tiene, pues, es la espiritualidad, verdad. Pero no necesariamente en el reggae existen como las mismas técnicas vocales. Cuando yo empecé a cantar con Kingo Loves sí adapté muchas cosas como al jazz y al

scatting, así como. Pero sí, o sea, pero era una cuestión más de sentimiento, verdad, porque hay artistas que, diay, como Elephant Man, que el mae canta y está berreando, pero vos encontrás después una cantante como Etana, que llega y te está cantando así con todo el góspel porque esa es la técnica o la manera en la que ella encontró para expresar su música. Entonces me imagino que tiene que ver, más que todo, como una huella de identidad de cada quien porque si lo mío es el soul y a mí me gusta el reggae, entonces yo voy a cantar reggae con soul.

Si, por ejemplo, a ver, un ejemplo súper adyacente que yo me quedé súper sorprendida. Este cantante con el que yo canto, que se llama, que canté este video, Vicente García, es un cantante bachata, pero él se siente súper influenciado por el reggae, entonces él va a hacer su bachata con ciertos feelings porque eso es lo que su cerebro, su creatividad le está pidiendo. Y sí, hay cierta relación, diay, porque son cadencias de ritmos negros, pero de cierta manera, yo no sé si vos has escuchado que el reggae no necesariamente nació de la nada, verdad. Es como algo que viene de mucho del soul y el R&B y la cultura jamaiquina, haciendo versiones de estas canciones con un contratiempo diferente y también que se utilizaban los sound systems, entonces se utilizaban los ritmos de las canciones de soul, para que llegue un cantante, y eso es una costumbre muy caribeña, así que se está haciendo un show y está todo el pueblo y de repente llega uno y te quita el micrófono y te está cantando, y llega el otro y te viene y te quita el micrófono, entonces dentro de esa cultura es que nace el reggae, de los sound systems y la mezcla del soul y el R&B negro de los, no sé si de los cincuenta, sesenta, pero ahí es donde empieza a dar mucha forma.

No sé si vos sabes cómo esta parte de los Wailers, cuando Bob Marley, antes de Bob Marley and the Wailers, solo existían los Wailers, y lo que cantaban los Wailers era early reggae, que era como más una vara que lo escuchaba y pianito y lo escuchaban mucho el soul y cantaban así, y ¡buh, y no, no, no, no! Verdad. Entonces es una cuestión donde le metían como un contratiempo a la música soul, donde eso sí es cierto, existe una correlación con el soul y el reggae, a como uno puede decir que todos los ritmos africanos tradicionales tienen una relación con toda la música del mundo, verdad, porque también viene de una cuestión de sentimiento y necesidad de movimiento de la gente, entonces tal vez el reggae lo podemos decir: esta corriente viene del sentimiento de movimiento de la gente que viene de Jamaica, que escuchaba y recibía toda su información de cierta parte de Estados Unidos y lo convirtieron a algo que les gustaba a

ellos, verdad. A como sale en el blues y sale todo el R&B y como músicas del sur de Estados Unidos, verdad. Habría que bucearla, hay un libro específicamente que habla de eso, que yo voy a preguntarle a este compa, para que lo investigués porque es un libro que habla directamente sobre cómo creció el reggae, el reggae reggae, verdad. No como el reggae en Costa Rica, verdad, porque también hay un libro, que creo que es en inglés, que se llama Whappin que es como decir what happened, que es un libro que anda circulando por allí, que habla básicamente de cómo creció Limón. ¿Lo has leído? Entonces, sí, yo no lo he terminado de leer, imagínate, yo tengo ese libro en mi casa hace años, y yo lo empecé a leer y no lo terminé, pero me dice a mí, así ¿Dónde es que está el primer árbol? ¿Dónde estuvo el primer árbol de fruta de pan, que taca taca tá, que los piratas? Me imagino que, de esa misma manera, el reggae empezó a aparecer en la cultura jamaiquina y se esparció por todos lados porque, diay, aquí venían muchos jamaiquinos, y mi papá tenía un montón de discos que no necesariamente eran de una prensadora de aquí de Costa Rica. No, era que se los enviaban y los traían en barco y el mae los compraba, los de cuarenta, los pequeñitos, los de cuarenta y cinco son los pequeñitos, no, los de treinta y tres son pequeñitos, y los cuarenta y cinco son los grandes, sí, entonces…

Sergio Hernández:

Pero digamos, propiamente su voz, ¿qué reflejaría en ese sentido dentro de la corriente?

Kumary:

Bueno, mi corriente, es muy vacilón, porque no solamente góspel porque yo digo que una de mis matriarcas, si se le puede decir, una de mis inspiraciones, así, era esta chica que se llama Natalie Cole, que es como la hija de Nat King Cole, ya los dos están muertos, desafortunadamente, así, mi mamá me, como que sí entendió que sí me gustaba mucho porque yo tenía esos discos, y no se aparece ese disco, y yo siento que una señora me perdió un disco que me importaba mucho, verdad, sí, toda resentida, pero es como que el soul de ella era como muy melancólico, y era como funk soul, y me gustaba demasiado la técnica en la que ella cantaba, y a mí me ponían a limpiar la casa, me ponían a limpiar los discos, y esos discos eran los que yo escuchaba y así fue como yo aprendí a tener una técnica; yo entré a la iglesia y yo ya sabía cantar, pero pulí mi técnica con ellos, verdad, porque yo también tuve como un año frustrado, o sea, yo estuve

en el coro, yo salí de la escuela, y yo entré al Castella y estuve un año porque el director en ese momento estaba muy loco. Vea cómo es el universo, que el director de ese colegio, don Arnoldo, falleció, y dos años después yo entré a ese colegio, y estaba el hijo en ese momento, que el mae pensó que, diay, pues, ser director era una cuestión de herencia para ese colegio específicamente. Entonces, el interino en ese momento era Sergio Herrera y al mae se le ocurrió la gran idea de que nadie se podía quedar, nadie se puede quedar en este colegio, aquí solo la gente que pasa, y yo soy el director, y usted, aunque usted haya pasado todas estas materias y se quedó en dos, chao. No tuve ni oportunidad de hacer como ampliación ni nada, y, entonces, como para mí fue muy loco porque ahí también tuve mucho entrenamiento vocal, que hoy por hoy es lo que a mí me mantiene mi voz, verdad, y, entonces, yo todavía voy a clases, pero ya ese entrenamiento que yo tuve en ese colegio a mí me ayudó a tener un conocimiento claro de cómo funciona mi instrumento y todavía siento que todavía me falta mucho por aprender, pero ahí fue donde yo básicamente pulí el instrumento, y después de ahí me metí a la iglesia así hardcore, y había una chica de un grupo que se llama Coro Surá, no Café Surá, no la banda de Café Surá, se llama Coro Surá, entonces ellos llegaron y llegó esta chica y nos dio muchas clases, y ella no podía estar mucho tiempo en el coro con nosotros en misa, entonces pues la que manejó el coro fui yo porque tenía como más aptitud, y sí, o sea, yo no sé si era que yo era muy afín, porque también cuando yo era chiquita a mí me daban muchas clases de música y de muchas cosas porque yo soy naturalmente hiperactiva, quién sabe si es por eso que a veces también los ansiolíticos me ayudan así, como ya tú sabes, un puro o algo así, porque yo soy una persona muy hiperactiva, entonces era tal nivel de que mi papá, en vez de darme pastillas, mi papá lo que hacía era que me ponía en clases de gimnasia, clases de piano, deportes, voleibol, atletismo, limpie la casa, entonces era, Kumary, ocúpese, ocúpese, que si es que estás aburrida, que el juego de química, que la tele, que salga patine, y sí, era, por eso yo a veces creo que también es un poco frustrante hoy en día, estoy saliéndome del tema, pero muchos niños hoy en día están sobre estimulados, pero muy reprimidos al mismo tiempo porque no pueden salir, porque no pueden ir a clases como antes, porque todo es caro, porque, me entiendes, porque los papás no están ahí para estar monitoreándolos; entonces, hay veces como una desconexión emocional, que es como que, mae, ¿por qué estoy haciendo esto?, voy a hacer lo que me dé la gana, antes no era así, era como que de cierta manera los papás siempre tenían un tiempo o una conciencia para estar ahí pendientes de sus hijos, bueno, me imagino que ahora hay muchos que sí lo hacen, hasta con cámaras de

seguridad los tienen, pero en ese entonces a mí me metía a clases de piano, que me metía, que el coro de la iglesia. Entonces, muchos de mis sentimientos o la manera en la que yo canto, vienen de eso, de los discos de mi casa, de la iglesia en la que estaba, y de la escuela en la que estuve un año, frustrado, todavía hay gente del Castella que me dice, ¿usted estuvo ahí, verdad? Soy como Castella dropout, así, entonces, yo podría decir que eso, y, diay, las experiencias con el tiempo porque también aprendí mucho de afrobeat y también aprendí mucho de música afro, cuando empecé a trabajar con María, mae, y con diferentes profesores, o sea, yo tuve que al chile, porque ella ya venía de eso porque ella estaba ahí, pero, como dentro de lo que yo vi, cuando dije, mae, nosotros tenemos que hacer esto, tenemos que ser coristas, tacatá, tenemos que hacerlo, empecé a ir a clases con ella, empecé a ir a clases con diferentes profesores, así, de música africana que venían aquí, todavía vienen, pero ya yo no tengo plata para ir a esas cosas en estos momentos, pero sí, empecé a ver como muchos, como la vara más tradicional de los ritmos afro, pero también siempre me relacioné con esto del reggae, yo tengo, puede ser, yo puedo decir, es que sí, hay que hacer la matemática, estamos 2000, digamos 2005, verdad. Empecé a cantar en 2005, y estoy, ya pasamos 2015, ya son diez años, dieciséis, diecisiete, sí, sí, catorce años, y es lo que estamos, porque yo realmente no puedo decir exactamente cuándo empecé a cantar, pero yo estoy segura que en 2005, ya estaba metida en la vara, entonces, es muy loco, ya decir catorce años, de darle, es como, verdad, hay veces que la gente no lo ve porque, diay, uno está a la par de la persona trabajando, pero tal vez no ven como eso hasta que no vean el éxito de esa persona, y, diay, no sé qué más, me perdí el hilo, sé que estoy así, como, con muchas cosas.

Sergio Hernández:

Ya para finalizar, me había quedado, se me había olvidado, cuando usted mencionaba la parte artesanal de la producción de discos, digamos, cuando ustedes graban, o, por lo menos, en 2010 que graba el Costa Rica Reggae Night 2, que es con Papaya Music, no sé, no sé si sintió también esa, o si Papaya tenía un...

Kumary:

Esa producción, porque Papaya Music era más una casa editorial que una productora, en ese momento, cuando hicieron ese disco, porque se dieron cuenta de que hacer un estudio no era tan fácil, si no me equivoco, el primer disco de Un Rojo, que era, no fue En la calle, sino fue Salomón y Un Rojo, ese disco fue cuando Papaya Music empezó,

verdad, y llegó, o sea, es que es una historia tan loca porque en ese mismo momento se estaban formando la Asociación de Compositores y Autores Musicales y la Asociación de Intérpretes y Ejecutantes Musicales de Costa Rica, y yo creo que cuando se formó esa asociación, Manuel Obregón conoció a Salomón, y entonces en esa situación de los derechos y el activismo por la música nacional, Manuel conoció a Salomón, hablaron, y entonces llegó un día, esto es historia que me contaron, aparentemente, porque Jaguar y Luisca ensayaban en Moravia, en la casa de los papás de Jaguar, y entonces un día llegó Salomón diciendo de que tenía plata para grabar el disco y que teníamos que grabar esa vara ya. Que Manuel Obregón dijo que iban a hacer el disco, verdad, y que, tome, aquí está.

Entonces me imagino que ellos, como productora, quisieron empezar a crecer su catálogo o a presentar su catálogo, pero con el tiempo se dieron cuenta de que hay pérdidas, que habían, que hubieron muchas pérdidas, y entonces Papaya, en vez de producir los discos así fraa, empezaron a producir estas compilaciones, verdad, eso no sé si te lo explicó Manuel o no, como si le preguntaste lo de Papaya Music, verdad, entonces el de Costa Rica Reggae Night no fue como que yo llegué y yo grabé en un estudio de Papaya Music, eso fue producciones que ellos tuvieron que remasterizar. ¿Qué significa? Que, por ejemplo, cuando uno saca un disco, uno pasa la mezcla y es como para ordenar todo y que se escuche la batería más, que se escuchen más las voces y que ta, ta, ta, y masterizar es como pasarle la lija para que todo quede pulido, verdad. Entonces cuando uno recibe esta compilación de Costa Rica Reggae Night, claramente, todas las canciones van a sonar diferentes, entonces ellos invierten en remasterizar y en repulirlo para que todo se escuche súper bien y quepan ese disco con el mismo sonido, que todas suenen con la misma, verdad, que suenen parecido, y esa remasterización le da derechos a Papaya para poder distribuirlo donde sea que lo distribuyan, verdad. Entonces, a lo que yo quiero llegar es que ha sido sostenible la producción, no ha sido regenerativa, no produce para seguir produciendo, es producir hasta que aguante, entonces eso fue lo que pasó con Papaya, iba con este presupuesto gigantesco, produjo el disco de Un Rojo y después vieron que la cuestión era más editorial para ellos poder mantenerse con sus libros, con sus audiolibros, con las producciones que ellos venden en los aeropuertos, etcétera, etcétera, entonces, ¿cuál era la pregunta suya, la manera artesanal?

Sergio Hernández:

Si se rompió un poco con Papaya, digamos.

Kumary:

O sea, no con Papaya, en general, porque Papaya es como un ejemplo de un grupo de gente que de verdad quiso mejorar la industria de una manera u otra, porque ellos hasta un festival hicieron de música nacional, pero ven que no es sostenible porque los costos son muy altos, porque la gente es muy inconstante, porque tal vez no hay casas editoriales que mantengan esto de estar circulando la música, verdad. Y yo me imagino que ellos trataron de hacerlo de una manera internacional, pero al final del camino se vieron así, desfragmentados por lo abrumador de la industria.

Entonces, en mi producción con Un Rojo, que creo que es como las producciones más profesionales en las que he trabajado así, para mí, verdad. Bueno, en realidad. Yo he hecho coros para artistas en Alemania, hasta para este maestro, Uwe Banton, y le he hecho a, bueno, hicimos la canción con Néstor y todo, pero en realidad siempre ha sido desde una perspectiva de queremos hacer esta producción y no desde una productora que te diga tengo este presupuesto para que lo hagas, verdad.

Que así es como que, por ejemplo, una disquera como Sony o Columbia o Universal o Warner, ellos te dan un presupuesto a partir de que ellos ya saben que vas a hacer música buena, verdad. No te lo dicen porque sí, es como, bueno, ya revisamos toda tu cartelera y vamos a producirte estas cinco canciones, te vamos a buscar esta persona y te va a hacer la música; pero nosotros somos esa productora, para los artistas en Costa Rica, son así, que tenemos que ver de dónde sacamos, que si truequeamos, que si pagamos de adelantado, que si pagamos. Entonces, también como es una situación tan artesanal y tan corta, los precios tienden a ser súper altos, verdad. ¿Por qué? Porque vos no podés, lo mismo que cuando uno cotiza un show, los precios tienden a ser súper altos porque no hay constancia, verdad.

No hay un consumo regular de música, la gente no está acostumbrada a consumir y como debe de ser, porque también muchos artistas, bien, por tocar, cobran mil colones por una entrada que a mí me parece que sí es justo, las personas que vayan a pagar van a decir, sí, claro, justo, y me gasto los otros seis mil en birras, pero nosotros necesitamos que esos seis mil colones sean para los músicos porque después salimos por dentro, no podemos salir ni con los costos de luces, de sonidista, muchas veces hay veces producciones donde llega el sonidista y se gana más que los músicos, y uno llega a ver el show y es súper chiva, pero no es sostenible, porque la gente no tiene la plata o no

valora la música para pagar cinco rojos en un bar con un artista. Sí, hay gente que lo hace, pero es un 10% de la cantidad de gente que puedas tener en tu fanbase, verdad, o un 15%, verdad.

Entonces, ¿cómo hace uno para que la gente sienta esa afinidad a pagarlo? Puede llegar Maluma, puede llegar fucking Miley Cyrus, y la gente paga, bueno, o no sé, Paul McCartney, Roger Waters, ¿cuánto fue la entrada más cara para ir a ver a Roger Waters? Como 200 dólares o más, pero hasta yo pagaría eso por lo que él representa, y eso también tiene mucho que ver con esto de que no hay periodistas, no hay productores, no hay gente de la radio que le dé valor a lo que estamos produciendo. Entonces, el músico nacional tiene que verse obligado a internacionalizarse, que es súper difícil porque hay una competencia y tanta masividad o tener que ir pasito por pasito viendo a ver cómo hacen, cómo presentamos mejor el producto, cómo aplicamos estos festivales para que nos busquen otras, verdad. Entonces, también nosotros tenemos que hacer el trabajo.

Y en el reggae no ha pasado por esta cuestión de no profesionalizar la música, no lo que usted está haciendo, sino su negocio, su marca, por eso son pocas las personas. Huba es de las pocas personas y todavía al mae le falta, todavía. Toledo. Toledo, no, Toledo es el único que de verdad es como que a mí me vale picha todo mundo y yo voy a hacer las cosas como a mí me dan la gana, y, bien que mal, él ha valorado su brete y es porque también el mae ha hecho hits y el mae, bien que mal, por más chotero que haga la música, mae, él lo hace porque él escoge hacer la música así. Yo me imagino que él preferiría, no sé, hacer música como Notorious o yo he visto que al mae le gusta mucho el hip hop y al hermano Dj P, Dj P era compa mío del cole, o sea, nosotros, yo lo conozco a Dj P del cole.

El mae, si usted habla con el mae en algún momento, si usted le pregunta, ¿Kumary, mae? Kumary era una sapa, mae. Yo jamás pensé que ella iba a terminar cantando. O sea, si usted termina hablando con él, no le diga, no le mencione nada de que habló conmigo, simplemente menciónele a ver qué le dice, porque de verdad este país es tan pequeño que usted termina siempre conectado y uno se conoce en las circunstancias más irregulares.

Y mis respetos para Toledo porque de verdad el mae, para él, para Jeren, porque son artistas, Dj Acon, por más que sean diyeis, mae, y sean choteros, ellos están

logrando hacer lo que ellos quieren. Y bien que mal, Toledo lo ha visto como un negocio y nosotros solo vemos la punta del iceberg que es su música. El mae yo creo que tiene productora de audio, produce artistas, creo que tiene una tienda de ropa, o sea, entonces es una persona de negocios porque él sabe que el producto que él está produciendo es para venderlo. Muchos músicos producen y no producen diciendo, estoy vendiendo algo, porque ser vendido es, ¡ay, qué vergüenza! Pero no, es que no, significa que usted no se está vendiendo tal vez porque usted ni siquiera sabe cómo hacerlo, verdad. ¿Quién sabe?

También eso es un reto mío porque a mí me da demasiado miedo el rechazo, porque yo he estado haciendo estas cosas y hago mis canciones, pero ya lanzarme yo sola y escuchar algo que no me guste o una opinión que no me guste para mí es como, ¡mae, qué voy a hacer! ¡mae! Me imagino que es un miedo de todo mundo, pero es la vara de creérsela, verdad, y creérsela para su vecino, mae. Saber que, si usted crece apenas usted pueda tiene que ayudar al otro porque entre más somos, más podemos. Y eso es como lo que pasa con el reggae, mae. Que es como, entre menos somos, mejor para mí. Entonces es muy raro porque es un mensaje de comunión y al final todo el mundo tiene una doble moral que no está colaborando con la industria. Y eso me imagino que pasa igual cualquier género costarricense. La gente se hace una mente de charco y piensa que porque ya tiene un video en YouTube, ya le hicieron, mae. Y yo soy mejor o, me entiendes. No hace nada, ahora bien, mae, o sea, yo soy una criticona, pero yo tengo que hablar del ejemplo. Entonces, quién sabe si dentro de cinco meses esta entrevista haya sido la prueba de que de verdad yo tengo una voluntad por lograr. Por de verdad ya creérmela mae y no decir que sea la primera mujer en el reggae en Costa Rica o que soy la dama o la reina o lo que sea. Pero estoy haciendo esto que me apareció, esta oportunidad que me apareció en el universo. Porque yo no necesariamente lo escogí, no lo pedí, pero está aquí y lo estoy disfrutando y estoy súper agradecida de tener a todos estos colegas a mi alrededor. Lo único que me duele es como que tal vez nuestra actitud de ticos es la que no nos está permitiendo crecer, esa mentalidad de que lo primero que nos enseñaron cuando estábamos en la escuela es como que somos un país tercermundista. Y lo irónico es que somos un país tercermundista con abundancia de países primermundistas, con calidad de gente de países primermundistas. Al final lo que nos convertimos es como, diay, saquito de arroz de los maes que están ahí chupándole la vida a todo el mundo, me entiendes. Eso, nosotros, Costa Rica, somos más que eso. Quisiera que la

gente de verdad entendiese eso, que yo lo entienda de una mejor manera para poder ser mejor persona para la gente alrededor mío. No estoy diciendo que voy a ser el centro del universo, pero yo soy lo que quiero ser para el mundo, o lo que estoy diciendo. Yo quiero representar para el mundo mi sentimiento. No sé cómo decirlo, estoy haciendo un enredo. O sea, eso que yo quiero ser para el mundo, no lo puedo ser si no lo proyecto. O sea, yo puedo tener deseos, pero si no los hago, no los llevo a la vida, a la acción, al frente de la gente, nunca va a pasar.

Lo mismo que es cuando hay problemas. Y eso lo digo para todo lo que nos pase, fuera de la música. Si no hablas las cosas que tenés por dentro y te las embotellas, por seguro tener una ventaja cognitiva. O un miedo a ser vulnerable, no se va a avanzar jamás. No puedes solucionar si no sabemos el problema. Y yo digo como que sí, el problema es la falta de camaradería y percepción de lo que es el negocio de la música. Lo que nos tiene a nosotros como muy mal posicionados y súper desbalanceados. Y yo siento que tenemos que educar un poquito más a nuestro público para que de verdad, y si eso significa que yo me tengo que ir del país por un año, y que todo el mundo sepa de mí, y que yo no esté en Costa Rica por mucho tiempo, y que la gente me diga quién se cree ella yéndose del país y no dándome. Cuando estuve aquí no quisieron atenderme. Entonces, ahora que vuelva, ojalá, si valgo más caro, ahí vas a tener que hacerlo. Tienes que empezar a apreciar lo tuyo, verdad. Espero que no suene muy arrogante lo que acabo de decir. Pero es que de verdad, pasa con los profesionales de todas las ramas, que vienen al final, tenemos que pagarles tres veces más porque no quisieron recibirlos por ser ticos. Hasta que ya otros los recibieron. En realidad, así fue como pasó con mi papá. Mi papá trabajaba aquí en Salud Ocupacional muchos años. Y hasta que el mae se fue a Estados Unidos como por tres años en Salud Ocupacional, no le dieron la posición que él se merecía. Y tuvo que pelear por ella, porque por argolla de ticos, como siempre, el mae viene súper capaz, pero se la dan a la persona que les va a asegurar que no le va a quitar el puesto a nadie, de que la mediocridad siga. Eso es lo que tenemos que cortar. Cortar con ese ciclo, ya, de mediocridad. Ya, de verdad, lo necesitamos todo, todo. No sé qué más puedo decir. Si de verdad tienes alguna otra pregunta, con mucho gusto. No sé si me desahogué así emocionalmente. Si te mareaste. ¿Me puedes decir ya la verdad?

Sergio Hernández:

No, no. Con esto ya estaríamos.

Kumary:

Sí, está bien. No te hable de más ni nada.

Sergio Hernández:

No, no, todo bien.

Kumary:

No, no todo bien, me suena que sí. Es increíble. Me suena que totalmente hable de más.

Sergio Hernández:

Muchísimas gracias.

Juan Carlos Navarrete, 28 de octubre del 2019

Sergio Hernández:

¿Su nombre completo sería?

Navas:

Juan Carlos Navarrete Vargas. Mucha gente me llama por el apellido, Navarrete, de la escuela, de hecho, el profesor de música me empezó a llamar así, todo el mundo después, y de cariño todo el mundo me empezó a llamar a la mitad del apellido, Nava , y por ahí ya después se le combinó el Nava- sax, por el instrumento.

Sergio Hernández:

¿Su edad?

Navas:

Bueno, nací el 27 de octubre del 79, ayer cumplí 40.

Sergio Hernández:

¿Ayer?

Navas:

Sí, sí.

Sergio Hernández:

Felicidades.

Navas:

Gracias, gracias.

Sergio Hernández:

¿Su nivel educativo?

Navas:

Bachillerato de colegio.

Sergio Hernández:

¿La ocupación de sus padres?

Navas:

Bueno, tengo dos parejas de padres, mae. Entonces, bueno, las dos madres mías son amas de casa. Otro trabajó en ascensor del hospital Blanco Cervantes, y el otro, diay, como topógrafo.

Sergio Hernández:

¿Tiene hermanos?

Navas:

Sí, ocho biológicos y cuatro con la familia que crecí, bueno, tres.

Sergio Hernández:

¿Y la ocupación de ellos? Tal vez los más cercanos.

Navas:

Unos son negociantes, otros son administradores, otros, este, uno que es ingeniero agrícola, otras son amas de casa, otras trabajan ahí como, más ahí jugándosela, verdad, con el business, y así, bueno.

Sergio Hernández:

¿Usted creció a quién en Heredia?

Navas:

Santa Rosa, Santo Domingo.

Sergio Hernández:

¿Cómo fue su acercamiento a la música?

Navas:

Bueno, desde chamaco empecé a sentir la vara, mae, siempre me vi en un escenario. Luego me vi haciendo otra cosa, de vez en cuando se me ocurría otra cosa. De

hecho, quería ser astronauta, mae, y en ese momento también ya me había entrado a la escuela con trompeta y decía que iba a ser el primer astronauta de tocar trompeta en el espacio. Sí, sí, sí, entonces, Siempre me vi relacionado a la música, desde muy corto, ocho años ya estaba, nueve, sí, ocho años en la escuela, ya me vi incluido en la banda y cosas así.

Sergio Hernández:

Digamos, ¿usted, su familia no era, no hubo ningún músico nunca?

Navas:

Sí, un tío, y mi tío, que es como mi papá.

Sergio Hernández:

Ok, pero, o sea, ¿él sí influyó en su elección?

Navas:

No, no, no, nadie influyó. O sea, sí porque, pues, siempre lo guardaba en mi lección. Nunca, pues, lo vi, digamos, sin acción porque ya lo había dejado, a mi tío sí lo vi ensayar y toda la cosa y lo escuchaba porque era guitarrista, sí, pero era por esas miraciones, verdad. No fue porque me dijeron, este, métase a estudiar y todo. De hecho, eso fue cosa mía.

Sergio Hernández:

¿Y usted empezó en la escuela, en el colegio?

Navas:

En la escuela, y después, este, cosa mía, mae, Me metí en el preuniversitario de música en la Universidad Nacional, en el 94, mae, pero, este, siempre, bueno, he sido ahí un poco, este, poco disciplinado. Ahora, aparte de eso, siento que me faltaba un poco de madurez, mae, también como para, bueno, todo lo había hecho yo solo prácticamente porque a mí, mis tatas, de hecho, el instrumento me lo compré yo, mae, o sea, la ayuda de mis tatas era otro tipo, mae, entonces, sí. Sí, por ahí va el asunto.

Sergio Hernández:

Y, ¿después de esa etapa preuniversitaria?

Navas:

Duró muy poco, mae, este, porque, de hecho, duró una parte de mía, mae, tuve el trastorno obsesivo-convulsivo, mae, entonces, era en esa parte, mae, entonces, tras de que era un poco indisciplinado, mae, también tenía que estar lidiando con eso. Pero igual, siempre he sentido que Dios va delante mío, mae, entonces siempre topé, mae, siempre me han mandado ángeles y todavía admiro muchos profesores que han estado ahí, mae, que me tenían paciencia, mae, esa vara ocupa mucha paciencia.

Sergio Hernández:

¿Y cómo escogió el instrumento, al final?

Navas:

Es un vacilón porque yo siempre quería saxofón. Mae, hubo como que un director, que, por cierto, hace unos meses murió, de la escuela, mae, junto con otros vecinos consiguieron comprar instrumentos de viento, mae, antes casi que las bandas, ninguna, mae, se compraba una trompeta, algo así.

Sergio Hernández:

¿Las bandas de?

Navas:

De escuela. Lograron comprar, mae, y todo el mundo ilusionado. ¡Yo quería saxofón! Pero eso fue como en el 89, para ese momento, mae, hubo, no sé si hubo, era un paro de maestros o una asesoría del ANDE, algo así, mae, no sé, y resulta que el día que habían escogido para hacer las pruebas, caía uno de esos días, entonces yo dije, no, seguramente un no, mae, y claro, nombres, sí, sí hubo, el profesor de música sí llegó, mae, y, entonces, lo que quedaron fue en trompeta, pero por el tipo de labios que yo tengo y toda la cosa, me cansaba muy rápido, entonces el profesor de trompeta que tenía en la Universidad Nacional, como que me hizo ahí a un estudio y sí, era por el tipo de labios, por eso me cansaba, porque la boquilla de trompeta, supuestamente, debía de ser tal, entonces yo le dije, yo hubiera escogido otro instrumento como el trombón o, y ya yo había traveseado un saxofón que me habían prestado, y el saxofón, entonces de ahí me empezó, todavía no, todavía seguía ahí como travesando instrumentos, pero ya después me decidí por el saxofón.

Sergio Hernández:

El saxofón, y eso lo llevó hasta, digamos…

Navas:

A conocer, diay, uno, ok, de hecho, aquí, en el barrio mío, mae, en Santa Rosa, si no me equivoco, fue el primer lugar de Costa Rica donde se inició una cimarrona de gente joven, mae, porque antes era pura gente mayor, músicos pensionados, mae, integrantes de bandas de provincia, pero muchos pensionados, o sea, era gente muy mayor, y unos compas aquí empezaron una cimarrona, mae. De hecho, el bombo era un tarro de panadería, esos de cartón, mae, la trompeta, el mae que toca trompeta de Leo, tenía, y era, tenía una, o sea, era una trompeta, pero estaba en mal estado, entonces le ponían una manguera, ahí como para que amarrara al otro tubo, mae, la boquilla, y vieras que, esos maes empezaron con eso, pero yo estaba más chamaco, yo, esos madres me llevaban como cuatro años, una vara así, tres años, entonces, a esas edades, estamos hablando que yo tenía, mae, diez años, y ya los bichos tenían trece años, y estaban en el cole, o catorce y así, entonces, esos maes tenían esa cimarrona, entonces, ya hubo como, como los maes también jugaban de vivos, mae.

Entonces, otro grupo que veníamos atrás, era como la generación que veníamos atrás, nos hicimos otra cimarrona. Entonces, de hecho, para 1991, que yo estaba en sexto, decidimos participar en los carnavales de San José, en alusiones típicas, y daban premios, mae, y nos ganamos el premio, y no recuerdo si fue el primero, el segundo o el tercero, pero con esa plata, pues, compramos instrumentos, mae, propios, porque esos eran de la escuela, los que usábamos, sí. Entonces, qué era la cosa que, prácticamente, crecí, mae, empíricamente, musicalmente, en la calle, me acuerdo que un señor que nos dijo, pero, ¿por qué no se meten en clases de música? Y nos dice, vayan ahí a, pero no sabíamos ni dónde, mae, porque ahorita hay una ventaja que en todos los barrios hay escuelas de música, mae, antes no, mae, entonces, queríamos aprender, pero al mismo tiempo no había, entonces, me acuerdo, vayan ahí, donde ensaya la banda de Heredia, esa gente les da clases, y llegamos, todo el mundo asustado, más bien, unos chamacos ahí de doce años, preguntando, y los maes nos dicen, no, si quieren vayan a la Universidad Nacional.

Mae, diay, llegamos, y, imagínense, eso era como la Pandilla, mae, de Spanky, Perlita, mae, era una vara así, unos chamacos ahí, primero, viera para hacer la

inscripción en los carnavales, mae, fuimos nosotros solos, mae, vacilando por medio de San José, mae, haciendo travesuras, mae, este, ya nos dicen que tiene que haber un mayor de edad, mae, para; entonces, nos dieron los papeles, mae, es una experiencia muy bonita, mae, porque sí, vea usted la vara de la Pandilla, mae, era esa vara, mae, y así nos contrataban, mae. Y, mae, era un desmadre, mae, pero muy bonito, mae.

Este, y ahí fue allá, mae, yo me metí a, mae, diay, llegamos a la Universidad Nacional, yo pensaba que era como la escuela, mae, y vaya ahí un aula, una vara inmensa para nosotros, mae, entonces, este, fue una vara muy tuanis. De ahí, como le digo, este, entre eso y lidiando con otras condiciones, mae, ya, pues, abrimos un toque de la mente, ahí, toda la vara, yo siempre, pues, me veía tocando en un grupo, mae. Siempre me gustaba la música negra. Después, por ahí del 99, que estudiaba en la iglesia Oasis de Esperanza, ahí ya me metí a estudiar saxofón.

Sergio Hernández:

¿Dentro de la iglesia?

Navas:

Dentro de la iglesia, había un instituto de música, muy bueno, mae, buenísimo, mae, músicos increíbles, mae, ya, este, empecé ahí, ya empecé a abrirme un toquecito, mae, la mente, cada vez que he dado un paso de esos, se me abría un poco más la mente; y, bueno, ya ahí conocí a otros locos, mae, que andaban, que querían hacer cosas. Entonces, había, conocí a Chato, mae, no sé si ya lo entrevistaste, ahora le paso el contacto porque ese mae tiene mucho qué decir de eso, mae, y sabe mucho, mae, entonces, conocí a Chato, Esteban González, a Fofo, que Fofo, que es un vecino de Chato, que él era el que es saxofonista, también, y Chato, pues, tenía ahí otros contactos, otros músicos, conocía, mae, y era noventa y nueve.

Sergio Hernández:

¿Pero a él lo conoció en el barrio, o en la iglesia?

Navas:

No, en la iglesia, ahí, en el instituto de la iglesia, pues, no asistíamos a la iglesia, sino al instituto. Y, este, esos más eran de aquí de San Luis, mae, yo no los conocía, es aparte, muy aparte de Santa Rosa. Y, este, ok, de ahí, diay, mae, estamos hablando que

el noventa y nueve era como que estaban empezando bandas de ska, mae, de punk; ya había, mae, desde muchísimo antes, mae, pero, ya ahí fue como cuando empezó a explotar un poco más, digamos, lo que, de los conciertos en La Finca, mae, y todo ese tipo de cosas, mucho ska. Entonces, pues, Chato había formado una banda ahí, estaba en varias bandas, y, por último, ya cuando nos conoció, diay, mae, yo soy un toque ahí medio cacique, mae, también, entonces, entramos y empezamos a dar más aporte porque él ocupaba más vientos y ya yo conocía a otros compas de la cimarrona y, bueno, empezamos ahí con los ensayos, el grupo, ah, bueno.

Sergio Hernández:

¿Eso era con Frecuencia Libre?

Navas:

Con Frecuencia Libre, sí. No, no, no sabíamos cómo, duramos meses o un año o más tiempo sin, ensayando, eh, sin siquiera saber cómo se llamaba el grupo, eh, me acuerdo que hacíamos, ensayábamos donde Esteban y llegaba gente, los otros músicos que eran de Desamparados como Andrés Cordero, no sé si lo conocés, también. Este, Andrés, eh, Andrés tenía un par de primos y el hermano y, mae, era una pelota grande, mae, era un ensayo, digamos, llegábamos a las diez de la mañana y salíamos a las cinco de la tarde porque era ensayo, mejenga, el papá de Esteban, pues, es músico y entonces me mandaba a traer pizza o carne, mae, era una demencia, mae, y, este, y mae, una vara muy bonita, mae, también. Era mucho de componer, mae, y yo todas las músicas, la mayoría de las canciones me gustaban, mae, de hecho, sí. Después, este, eh…

Sergio Hernández:

Pero en ese momento era como más ska, ¿no?

Navas:

Era más ska, mae, y también mucho experimental, mae, porque no era el ska punk, que fue como uno de los primeros ska que se escucharon aquí, mae. Creo que después de eso se empezó a escuchar el ska jamaiquino, ¡que era el ska, gwebon! verdad. Una vara más a lo Fabulosos Cadillacs que, es más fusión, verdad, no es tan puro ese ska, lo llamaban ska porque hay que ponerle un nombre, mae, pero si ya usted empieza a poner atención, mae, es lo, es otra vara, mae, entonces tocábamos de todo, mae, de todo. Los cantantes, sí, habían varios ahí, mae, todo Tuanis.

Yo me acuerdo que había, bueno, uno de los compas míos de aquí, Manuelito, que había entrado y el mae tenía más experiencia con ciertas varas y veíamos ahí como un hueco, mae, y la batería, mae. Y, ya mae, ahí todo el mundo, yo creo que no se pensaba ni siquiera en plata, mae, sino que se pensaba en sonar, mae, verdad, porque éramos como 500, mae, en el grupo, mae, éramos un montón, mae. Y había, no sé como que no, a lo que yo me acuerdo, como que había ahí como otro compa aquí en el barrio que era baterista y Manuel lo llevó un día, mae, y este otro compa es muy musical y era más mañoso porque el papá y los hermanos habían tenido un grupo musical, entonces, tenía más maña, aunque éramos casi todos de la misma edad, había más maña. Entonces, ahí empezamos a decir que cambiáramos de baterista, y el otro compa era muy tuanis y todo, y el mae no era malo, yo no sé qué fue la loquera, mae, varas que uno hace sin pensar. Bueno, total, hubo una disconformidad en eso, y este, la, ¿cómo se llama? El recurso que nosotros nos presentábamos era que queríamos hacer algo serio, mae, entonces, que tenemos que hacerlo serio, y entonces, fuera emociones, verdad.

Entonces, diay, casi que nos quedamos con la mitad del grupo, seguimos ensayando, y en eso, Chato, trajo a otro guitarrista que ya había tocado, John, John Chan, que, mae, no sé, también, si lo has entrevistado. Bueno, también, es de esa generación, estamos hablando del final de los noventa, de los 2000, pero, mucha influencia de las varas de La Finca, y toda esa vara.

Sergio Hernández:

La de la finca era, digamos, conciertos de ska.

Navas:

Por eso, sí, pero ahí casi que todo el mundo que llegaba a escuchar los grupos, muchas de las personas también soñaban con verse subidos ahí.

Sergio Hernández:

¿Y a dónde quedaba eso?

Navas:

En Cartago, mae.

Sergio Hernández:

¿Era por Picachos, o no?

Navas:

Madre, vieras que, no, por Picachos, no. Yo nunca fui, mae, yo nunca fui a esos conciertos, mae. Yo era, este, lo mío era como enfocarme primero en la música, mae. Sí, no, no, la verdad, no, yo quería estar tocando, mae, quería ser protagonista, ser la vara, entonces, y andaba en otro viaje, mae, entonces, pero sí. Bueno, la cuestión es que ya llegó el show, empezamos a hacerle pruebas a cantantes, ninguno nos gustaba, mae, seguíamos ensayando, este, y resulta que habíamos perdido a Andrés, que era el bajista, porque él era los que querían conservar al otro baterista, y resulta que hubo un concierto, hubo un concurso, una emisora de radio, no sé si aún existe, que era puro inglés, mae. Estaba ahí por Escazú. No sé, era un concurso, entonces, a mí me pareció bonito porque era otra emisora que no fuera Radio U, mae, verdad, yo decía que era, como Radio U era más under, mae, aunque obviamente uno, era donde le daban pelota y uno agradecía esa vara y la idea era como expandir un poco más la vara. Bueno, resulta que después de eso, mae, concursamos, mae, hicimos una canción que se llamaba Oasis, Oasis, mae, y como no teníamos bajista Esteban habló con Andrés, Andrés, bueno, llegó a grabar y se terminó quedando en el grupo, mae, no teníamos, el cantante no nos cuadraba y resulta que el nuevo baterista, que era Jordi, era hermano de Christian, del estudio de grabación. Y Christian, diay, ¿por qué no la canta Jordi? Lo echó al agua. El mae era cantante, no le gustaba mucho. Y el mae la cantó y se quedó como el cantante del grupo.

Sergio Hernández:

¿En qué año fue?

Navas:

Eso fue en el 2000.

Sergio Hernández:

¿Y la grabaron en la radio?

Navas:

No, en el estudio de Christian Solís, que es el hermano de Jordi, en Coronado, queda ese estudio. Y resulta que, mae, empezamos a trabajar solo con esa pieza. Y no

ganamos el concurso porque la emisora lo que quería era música en inglés. Y bueno, luego de eso, mae, yo a principios del 2001, un profesor de saxofón que tenía me consiguió un brete para que fuera a tocar a Tambor, al hotel. Y yo, mae, no teníamos, solo ensayábamos y no teníamos cantante. Estaba la banda incompleta. Y resulta que, en esos meses, entraron un nuevo baterista, Esteban Sauma, Mario López en los teclados, y por fin ya estaba la banda completa. Y empezaron a tocar así esos meses. Entonces éramos Esteban Sauma en la batería, Andrés Cordero en el bajo, Manuel Palola Céspedes en la percusión, Jairo Ocampo en el trombón, Chato en la trompeta, Esteban González. Este, a ver, Jordi Solís en la voz y John Chan en, ¿cómo se llama? En la guitarra. […] mae, pues sí, mae, después en el mismo 2001, diay, cogimos más fuerza, mae, definimos, la gente cuando nos empezó a escuchar ya no era…

Sergio Hernández:

Y, ¿los escuchaban por radio o…?

Navas:

En chivos, mae, nos empezó a relacionar más de ska que reggae mae, o sea más reggae que otra cosa.

Sergio Hernández:

¿Por qué ese traslado, digamos, del ska al…?

Navas:

Porque la gente nos empezó a relacionar más con reggae que con ska, mae, aunque tocábamos en muchas piecillas así, ska, el primer repertorio fue, y empezamos a tratar de hacer la música más reggae que otra cosa. Entonces, nos definimos como un grupo de roots rocking porque era un poco más roquero, mae, de hecho los artistas de afuera que nos escuchaban decían, bueno, eso no es tanto reggae, es más como más rock, verdad, pero con influencia de reggae, entonces era, así nos definimos.

Sergio Hernández:

¿Era algo propiamente de ustedes o era algo que también se escuchaba en otras bandas del momento?

Navas:

De nosotros, pero no, de hecho, los tuanis de las bandas del momento eran como que cada quien, o mejor dicho, muchas tenían un estilo propio, verdad. Entonces, por ejemplo, el reggae de Native Culture era un poco más criollo, al mismo tiempo un poco más pop, o sea pop de popular, mae, verdad.

Sergio Hernández:

¿Y criollo en qué sentido?

Navas:

Como con más raíz, más raíz, verdad.

Sergio Hernández:

¿Raíz de roots o raíz…?

Navas:

Negra, sí, porque muchos de los integrantes eran, había un par de hermanillos, eran tres hermanos, tres negros, y tenían ese sabor, mae, verdad. O sea, como que lo tenían muy natural, esa vara, y ahí era donde estaba Ronny, en los teclados. Y, este, después, digamos, Mekatelyu, Mekatelyu, digamos, empezó con ese reggae, mae, pero, siento que, mae, empezaron con un hit, verdad, empezaron con un hit y lo hicieron muy bien, a diferencia de bandas como Garbanzos y otras de ska. Esos maes empezaron de una vez con un video, mae, un video muy bonito, mae.

Sergio Hernández:

¿Cuál? El de Amarily love.

Navas:

Ajá. Sí, mae, ese fue, entonces, Mekatelyu, digamos, tenía un reggae fusión, así lo denomino yo como un reggae fusión. De hecho, cuando se hizo el primer festival de reggae en 2001, 2002, creo, 2002, internacional de reggae latino, que vino Gondwana, Cafres y Cultura, resulta que, mae, yo estaba muy orgulloso, aunque yo quería estar tocando, estaba muy orgulloso porque Mekatelyu tenía su estilo, mae, Godwana tenía un estilo, mae, Cafres era muy parecido al de Godwana, pero igual sí se logran identificar. El estilo de Cultura era como un reggae jazz, era un reggae ahí progresivo, y el de Meka yo lo consideraba un reggae fusión. […] Muchos de los grupos, mae, tenían un estilo

propio, por lo menos los que yo consideraba un toque más pesado, con más peso, verdad, cada grupo y Meka empezó a sobresalir justamente por eso, yo creo que ahí es donde tenía la fortaleza, verdad, que tenía su propio estilo, ver que el cantante tocaba clarinete, mae, y que siento que Gabo que fue el fundador del grupo, Gabo, mae, se preparó mucho para estudió la jugada antes, verdad.

Sí, mae, siento que yo como espectador o como músico interesado dentro de la escena, por ponérselo así, mae, me da mucho orgullo eso, mae, que eran, mae, yo los veía como cuatro grupos grandes, mae, Gondwana de Chile, Cafres de Argentina, Cultura Profética de Puerto Rico, que casi nadie conocía, mae, yo me acuerdo que John, el guitarrista que te conté, ese mae, este, se fue a bretear un tiempo a Puerto Rico, mae, y dentro de la galeta que se trajo, se trajo Cultura Profética, yo no lo escuché primero en Radio U a Cultura, ni en ningún lado, lo escuché porque John, de hecho, mucha de la música que se escuchaba así era porque, por lo mismo, mae, porque gente que viajaba se traía música, mae, y estoy hablando ya en los 2000, verdad, anterior a eso todavía era otra vara, verdad.

Sergio Hernández:

¿Usted nunca escuchó en la radio, digamos, a Martín Scott, a Baby Rasta?

Navas:

Sí, claro; yo estoy hablando de mi generación, mae, verdad. Pero más bien eso es lo que te iba, mae, te iba a contar, ahorita te voy a poner una pieza, mae, que para mí fue la primera, mae, la primer pieza de reggae, de hecho, tengo la duda, mae, verdad, pero creo que sí, mae, este, y es muy chuza, mae, para la época, mae, vos vas a escuchar, mae, lo que estuvimos hablando anteriormente fue, digamos, como toda la generación mía, que yo la veía muy under, mae, era muy underground, en cambio, músicos como Baby Rasta, como Ragga by Roots, inclusive como Tapón, verdad, ellos hicieron, no estuvieron tanto como la onda under, mae, fueron más a lo comercial, más a lo global, digamos, y a mí me gustaba mucho, de hecho, me gusta mucho esa parte, mae, siento que la música es para todo el mundo, mae, no solamente es para unos pocos, mae, verdad, pero, y ellos como eran, digamos, no tanto Ragga by Roots ni Tapón, sino, digamos, como, como Baby Rasta.

Baby Chollette es de la generación de Chiquichiqui, digamos, Julieta Ta ta el que la canta es Baby Cholette, mae, verdad, entonces los maes vienen, venían afilados, mae, colmilludos a la hora que, mae, yo supe alquilar un equipo, pero por la onda under, mae, por esa onda, en cambio, esos maes tenían sus propios equipos, tenían camiones, mae, tenían una empresa, mae, Manantial, La Pandilla, La Banda, eran, o sea, es más, los dueños, eh, los dueños, ellos, los grupos tenían dueños, mae, eran empresarios, hace poquito estuve hablando con uno, con Chino Moreno, mae, y eran personas que realmente sabían manejar la industria musical o la manejaron muy bien durante mucho tiempo, mae, y cosa que los, las otras generaciones, mae, nos gustaba hacer música original. Pero, pero no sabíamos, no éramos empresarios, mae, ¿me explico?

Pero, digamos, dentro de todos esos, un grupo como Mekatelyu, esos, mae, empezaron a vivir de la música, mae, y de la música original, verdad. Entonces, fueron como emprendedores, mae, Meka, digamos, Meka no fueron los primeros en tocar reggae, mae, ni ska. Pero sí fueron los primeros en hacer muchas cosas, mae, en abrir muchas puertas, en hacer realidad muchos sueños, mae, claro, porque estamos hablando de cuando hubo el festival de reggae latino, eran cuatro grupos, mae, representando al reggae latino, mae. Y si no me equivoco, sí, yo creo que, según había escuchado a Teo, Teodoro Symes, que, había sido el primer festival donde habían tocado esos tres grupos juntos, mae, verdad, ya habían grabado una canción, que era Waiting in Vain, Waiting in Vano. Sí. ¿Verdad? Ya la habían grabado, pero nunca habían, y esa vez tocaron los cuatro grupos juntos esa pieza, aunque Mekatelyu no había participado en la producción, este, pues la tocaron, estuvieron los músicos, y una cosa que tenía Gabo, es, Gabo, la parte de productor de eventos y productor musical la tiene como muy, muy en natural, mae.

Sergio Hernández:

Sí, bueno, él es publicista, digamos.

Navas:

Sí, sí, sí, me extraña, pero es que, pero también es músico, mae, es más músico que otra cosa, mae. Entonces, este, pero eso, bueno, esa parte, le ayudaba increíblemente, mae. ¿Por qué? Porque si no me equivoco, es que él fue de los que tuvo que ver mucho de que se llevara a cabo ese festival y a raíz de ese, es que, mae, en ese momento, el reggae que se escuchaba aquí era Bob Marley, era Alfa Blondi, era UB 40, era

Big Mountain, que eran grupos que como de reggae pop, verdad. Bueno, más que todo UB 40 y Big Mountain, verdad. Ok, lo que hacía Ragga by Roots, que por cierto un día eso se está escuchando y le está prestando atención, más que antes, mae, los arreglos musicales que tenían esas producciones de Ragga by Roots eran buenisísimos, pero si no me equivoco, no me acuerdo, una vez estuve hablando con Huba y creo que los hizo un productor de afuera, sí, entonces, por eso, mae, sonaba súper chuzo, pero se veía más como dancehall, mae, que roots, verdad, aunque era roots esa pieza eso era un roots, pero se veía más dancehall porque en el momento que los mares empezaron a sonar está pegadísimo el dancehall, mae, de hecho usted iba a las discoteques y todo era eran puros negros, me acuerdo que había una barra que se llamaba Los Champions que tenía aterrorizado a todo el mundo porque los maes llegaban a las discos y hacían loco, y bueno, mae, pero era más dancehall, igual con Tapón, y yo a Tapón lo veía como una especie de Snow a lo tico, sí, mae, yo realmente lo veía como una especie de Snow, pero siempre le guardaba mucha admiración y este también Banton y Ghetto, este, pero el roots así después, roots en español casi no, casi no se conocía; fue a raíz de Radio U que Gondwana, Cafres, y los Cadillacs que se mandaban ahí algunas piezas, eso fue el roots en español, reggae en español, pero antes de eso yo, era otra cosa, entonces ya uno empezaba a investigar un poquitico más, que Aswad, que Black Uhuru porque esos grupos aquí no sonaron tanto, mae, y eso es lo que iba, esta pieza que te voy a poner es de Checko Dávila […] él lo grabó con el grupo Marfil, mae, pero no sé si usted conoce a Checko.

Sergio Hernández:

No personalmente, pero sí.

Navas:

El saxofonista, sí. Ese, mae, digamos, para mí es un musicazo, mae. Y tras de eso, un, mae, una vara natural, mae. Muy talentoso, mae, demasiado, mae. Y él había, se había ido para Estados, mae, bueno, es una historia muy bonita, por aquello, si algún día lo quisiera documentar, mae. Este, y el mae venía con ideas nuevas, güevón, que no era la de Cultura Profética, por cierto, esa vara. Entonces, mae, es esta canción, mae, tiene otro nombre, la gente lo llama el Reggae de la cabeza, pero tiene otro nombre, mae. ¿Qué pasó aquí, güevón?

¿Y usted cómo agarró ese sonido, digamos, en el saxofón, cómo lo adaptó al reggae, digamos? Porque, o sea, como usted decía, en ese momento, escuchaba mucho dancehall, y más bien los vientos son más bien…

Navas:

Por lo mismo, mae, porque, digamos, a mí me gustaba mucho Bob Marley, mae, UB 40, mae, entonces, esa gente, o sea, y como lo mío era instrumentos de viento, mae, yo decía, mae, es que yo quiero tocar en un grupo que sea como de música juvenil, mae, verdad. Por cierto, Chato un día, el amigo mío, decía, mae, Esteban González, un día dijo algo, es mae es filósofo, mae, y el mae, o sea, estudió filosofía, mae, y el mae dice que Bob Marley murió joven y por esa razón el reggae siempre se mantiene joven, o sea, como para gente joven.

Sergio Hernández:

Bueno, hay un Don Carlos…

Navas:

Sí, sí, no, pero por eso, mae, diay, estamos igual, yo a veces me pongo a ver ahí conciertos de Yellow Man, mae, es un anciano, güevón, pero, está dando conciertos para gente súper joven, mae, y brincando y la vara, mae. Entonces, ve, mae, entonces, yo decía, mae, yo quiero tocar en un grupo, mae, pero como lo mío era viento, y yo decía, diay sí, reggae, lleva pitos, de hecho, como de por ahí del 92, mae, creo que se salió un disco de Bob Marley, mae, Legend, creo, no me acuerdo, donde sonaba mucho Buffalo Soldier, mae, entonces, esa pieza fue súper mega popular, mae, este, y entonces yo me veía ahí tocando esa pieza, mae, verdad. Entonces, yo, por eso fue que yo fui, aparte de eso, mae, a mí siempre me gustó, Manu Dibango, mae, que es un saxofonista, mae, africano, que tenía una pieza que, tiene una pieza que se llama de Iron Man, mae, Iron Man, mae, eh, la pieza se llama Reggae Makossa o Soul Makossa, son dos versiones, una en soul, que está muy, y en reggae, mae, entonces, yo siempre, mae, fue una muy buena influencia mía, de hecho, ahorita con el grupo que ando, mae, es mucho de esas influencias que yo tengo en mi cabeza, mae, entonces, mae, resulta que, entonces, por eso fue que yo asocié ese ritmo, mae, mi instrumento al reggae, sin conocer un Skatalites, mae, sin conocer ese estilo de grupo, mae, verdad, porque en el ska se utilizaban mucho los instrumentos de viento, mae, verdad, que eran esos jamaiquinos que querían copiar el

sonido del jazz de New Orleans, sí, entonces, de hecho, mae, aquí había una vara antes, que era como una cimarrona, mae, de Limón, eran músicos limonenses, si no me equivoco, hay un amigo que hizo un estudio de esa vara, pero, tampoco era un brass band, era algo parecido, mae, se llamaba cuadrilla, sí, sí ha escuchado hablar de esa vara, entonces, sí, mae, pero yo desconocía todo eso, mae, o sea, yo quería ser de los que salían en la tele, mae, por eso fui relacionando mi instrumento con el reggae, mae, y con otros ritmos negros, mae; vea, mae, esa es la pieza de Chekco, ahí va, escuché el sonido, mae, siento que para la época, sabía muy bien lo que estaba haciendo, y ese sonido es totalmente nuevo […] yo pensaba que era de Marfil, ya después Checko me hizo la explicación y toda la vara. Checko cuando jaló fue a tocar jazz y tuvo que enfrentar la vara del racismo y todo, mae, si no me equivoco en la historia dice que una vez que entró en un club de jazz se desmayó, güevón por la intimidación porque era una vara fuerte el racismo, y este blanquito aquí, güevon, viene a robarnos la música, también, y la vara, pero el mae se trajo toda esa vara y un montón de amigos, que eso es lo importante […]

Hacían concursos, empezaron a haber concursos en las discotecas, de gente como rapeando y cantando, y ahí salieron varios cantantes, mae, creo que Tapón, fue uno de esos, igual la gente de Ragga by Roots,este mae, Pray, varia gente mae, pero era otro tipo de reggae, mae, era más el dancehall, y de Martín, yo me acuerdo de Martín, mae, de la versión que habían sacado, La chica de los ojos café, mae, de hecho, Yaya, Coco y su pandilla, sacó una versión del huracán Hilbert, ¿Has escuchado el huracán Hilbert? Sacó una versión donde decía: niños, niños, y los otros muñequillos decían, sí mamá, ¿a dónde van? ¡A jugar!

Sergio Hernández:

Digamos, para finalizar, tal vez, ¿cómo fue que terminó ese proyecto de Frecuencia Libre?

Navas:

Mae, terminó porque, bueno, cuando hubo un cambio ahí de alineación, pues se habían, yo estaba como encargado de hacer publicidad y esas varas, mae, como que varios teníamos roles, mae, todos teníamos roles, mae, o sea, estábamos aprendiendo, en realidad, entonces, todos teníamos roles, mae, verdad, pero, la parte administrativa, mae, estaba hecha un caos, mae, no se tomaban buenas decisiones, mae, yo siento que por falta de tomar buenas decisiones, mae, se vino, porque creíamos, mae, mucho en el

grupo, mae, yo he escuchado varios grupos, mae, o intérpretes, en donde me han dado ganas de bailar o he sentido algo, escucharlos por primera vez, mae, ni siquiera por radio, así, en vivo, mae, por primera vez, uno, Humberto Vargas, otro, Amarillo, cian y magenta, en los inicios, verdad, este, dos grupos colombianos, en Medellín, mae, y Frecuencia Libre, mae, porque, digamos, íbamos a lugares a tocar, mae, donde nunca nadie nos había escuchado, mae, no había Facebook, no había y la gente empezaba a bailar, mae, se empezaba a contagiar, hay una vara, mae, yo podía decir que las composiciones eran lindísimas, mae, la mayoría, todavía, de hecho, yo pienso grabar, mae, un par de piezas de Frecuencia Libre que nunca fueron grabadas para mi propia música, pero es una cuestión que ahorita estoy trabajando, mi banda es una banda que se ha enfocado o diseñado para darme apoyo a mí como solista, de música original, pero ahorita el repertorio es como para bodas, para fiestas corporativas, mae, pero con cierta onda, una onda pop, soul, reggae, una onda negra, mae, pero todo relacionado, música popular pero todo relacionado con música negra.

Esteban Carmona, 10 de noviembre del 2019

Sergio Hernández:

¿Su nombre completo sería?

Esteban Carmona:

José Esteban Carmona Muñoz.

Sergio Hernández:

¿Su edad?

Esteban Carmona:

Tengo 36 años

Sergio Hernández:

¿La ocupación de sus papás, sus padres?

Esteban Carmona:

Mi papá es ingeniero agrónomo y mi mamá es ama de casa.

Sergio Hernández:

¿Tiene hermanos?

Esteban Carmona:

Tengo tres hermanos menores.

Sergio Hernández:

¿Y cuál es la ocupación de ellos?

Esteban Carmona:

Uno es ingeniero de materiales, otro es ingeniero industrial y el otro es músico de academia.

Sergio Hernández:

¿Su nivel educativo?

Esteban Carmona:

Universitario incompleto.

Sergio Hernández:

¿La música? ¿Usted menciona ahora que tiene un hermano que es músico académico? ¿Vino por algo familiar? ¿Alguna influencia?

Esteban Carmona:

Mi hermano empezó cuando tenía 16 años, propiamente en la Escuela de Música. Cuando yo salí del colegio, del colegio seminario, 2001, generación, yo entré a la U en el 2002, pero entré a ingeniería agrícola, apenas, apenas entré a ingeniería agrícola, pero como que el año anterior, yo vivía en Venezuela del 99 al 2001, verdad, 2000, perdón, despuesito del 2000, porque vine a hacer aquí el colegio en el 2001. Ya había tenido como un cierto, no sé, un redespertar porque yo ya muy joven, había querido una guitarrilla, pero como que nunca realmente, o sea, como que el deporte ocupó más esa parte de mi tiempo, y eran esas situaciones, verdad, en las que yo vivía cuando estuve, digamos, en mi adolescencia, verdad. Muy alrededor de campo y de, entonces, del fútbol y nadar, y eso era como lo único que había que hacer, bueno, y estudiar, verdad.

Yo vivía en unas zonas americanas, entonces los colegios quedaban, vamos a decir aquí, tres cuadras en bicicleta, entonces era como otro ride. Yo más bien el colegio, solo hice séptimo año, así como en colegio, colegio, aquí en el Salesiano Don Bosco y el quinto año en el Seminario, católicos los colegios, los dos, yo no soy muy practicante, pero eso de cierta manera influyó mucho en esa cosa, o sea, como que yo de repente me di cuenta que había tenido el llamado, o sea, sentí el llamado de nuevo. Entonces yo dije, voy, entré en ingeniería, voy a llevar unos cursitos ahí como para, pero voy a ver cómo es la vara en música; entonces fui y pregunté que, yo todavía tenía chance como de, ¿cómo era el proceso? ¿Qué eran los requisitos? ¿Qué se pedía?

Sergio Hernández:

Ahí en la UCR.

Esteban Carmona:

Entonces de ahí empecé con una guitarrilla acústica, seis meses, en la cátedra, digamos de bajo, propiamente, de contrabajo. Ahí el cubículo 314. En ese tiempo ya he retirado Juan José Gamboa Guerrero, verdad. Que ha sido el único profesor que ha tenido la Escuela de Música, diagmos, tiene una maestría, la sacó en Estados, y de ahí graduó algunas personas que ahora uno, el primer estudiante que graduó es el profe de la cátedra, Luis Álvaro, ahorita se me va el apellido. Entonces, desde ya en el cole, uno estaba rodeado como de músicos así, mucho nivel en ese, de nivel de interpretación, usted sabe que la U, el enfoque es mucho de antes, era como muy hacia la música de cámara y nada más, verdad. Ahora que ha cambiado un poco el enfoque, obviamente hay que abrir los ojos al mundo y lo que está pasando, verdad, porque hay que preparar músicos costarricenses que vayan más preparados en todos los aspectos de la industria. En la formación legal, de cómo manejar sus derechos, todas esas cosas, diay, yo lo veo, yo cuando estaba estudiando música, muy diferente a como están los chamacos ahora ahí en la U, no hay comparación.

Entonces eso de alguna manera yo creo que a mi hermano tal vez lo pudo haber influido, yo sí siempre con él me encargué de que él al principio, no sé, como que odiara el bajo o la guitarra o eso para que el mae se diera cuenta si realmente él tenía vocación porque cuando él estaba en guitarra, en el cole y todo, yo llegaba y le preguntaba, mae, ¿ cuál es la tercera de do? O dígame el acorde tal menor, los fáciles, de sol, para ver si al mae realmente eso le gustaba. Entonces yo me encargué de que él viera todo lo que yo hice bien y hice mal, cuando yo me dediqué a la música a tiempo completo porque ahora no es así, que además se diera cuenta y, diay, no, y él creo que se dio cuenta qué es lo que quería hacer de su vida y el mae, 25 años, y le faltan unos 3 años para salir ya de licenciatura, 4 años de contrabajo. Ayer estábamos hablando de eso precisamente, que después de eso que seguía. Entonces eso creo que él se pudo haber influenciado de mí, Y yo, todos mis equipos, los bajos, todo ahí está a disposición, y es como lo que yo le voy a heredar a él, a no ser que a mi hija le guste esto, Pero si no yo, todos los equipos, bajos, todo ahí, mi intención es que sean de él.

Sergio Hernández:

¿Y usted cuántos años estuvo ahí en la cátedra?

Esteban Carmona:

¿De bajo? Tal vez como unos 4 años, sí, 4 años.

Sergio Hernández:

¿Eso en la etapa básica?

Esteban Carmona:

En la etapa básica nada más. Yo llevaba ingeniería también, entonces, diay, no sé qué estaba pensando en ese momento. Lo que tenía que hacer era dedicarme al 100% a estudiar música o seguir con la carrera universitaria porque yo no terminé ninguna de las dos, ni ingeniería ni música, porque, diay, yo, no sé, tal vez por las situaciones de, entre lo que había de shows en ese momento, yo girando y los estudios y toda la vara, diay, nunca pude como organizarme bien y eso me llevó a convertirme o querer convertirme en empresario del entretenimiento porque ya en esos años, diay, llegué a obtener un nivel musical, que yo rápidamente vi mi crecimiento, y el reggae no es que sea, el reggae no es muy complicado, digamos, de tocar en el sentido de que las notas son círculos sencillos y todo, pero el Groove, o sea, hacerlo sonar como tiene que sonar, más si no es música original lo que uno tiene que tocar en algún momento, porque así es como empiezan todas las bandas, verdad, tocando la música de otra gente hasta que, hay que tocarlo de uno, o sea, eso es lo que va a hacer que el país crezca musicalmente.

Por eso estamos en una escena de covers, por eso es que el país está en pañales, no hay gremios, no hay, o sea, está muy débil. La gente está empezando ya a gremiarse, pero son las nuevas generaciones. Nosotros, bueno, yo puedo decir nosotros porque de cierta manera cuando yo estuve ahí involucrado, yo hice el esfuerzo de tratar de pasar el mensaje de la importancia de reconocer el derecho conexo y el derecho de autor, en AIE, yo me asocié en AIE. Yo estuve en junta directiva, aunque realmente tal vez no aporté mucho, pero para mí fue un aprendizaje y de cierta manera también otros músicos del reggae se agremiaran y vieran la importancia de que tal vez en ese momento no ganaban nada, pero yo, diay, gracias a Dios, me caen ahí unas moneditas, unos mangos de esos derechos, de las varas que yo grabé y lo que suena, lo que suena en radio, que no es mucho, pero bueno.

Sergio Hernández:

¿Cómo es eso del derecho conexo? ¿Igual qué es AIE, digamos?

Esteban Carmona:

Bueno, AIE, como con ACAM son organizaciones de gestión colectiva, que tienen funciones muy específicas. Aunque ellos han enriquecido su operación y a veces hay fondos que destinan para los mismos artistas, como diferentes cosas, verdad, pero su mayor misión es colectar los derechos de autor, que es, digamos, la utilización de, y derecho conexo es el derecho que tiene el músico que ejecuta y graba un disco. No es lo mismo yo soy, escribí la pieza y todo, pero no puedo tocar piano, o sea, no me sé, pero yo hice la pieza, yo la canté, yo hice el coro, o sea, la pieza es mía, la letra es mía. Entonces, en el derecho de autor de la música se divide en dos: la parte musical y la parte de letra, para la cuestión de repartir regalías. Esto es un modelo, o sea, lo que la industria en el mundo dicta, que el 50% es música y el 50% es letra, de la materia prima, pero cuando ellos están en un disco el 50% es un derecho de máster y el 50% es el derecho de autor, o sea, es variable porque yo tal vez puedo decirle a usted, eso es lo que la industria dicta, pero yo resulta que hago una pieza con usted y yo estuve ahí, yo solo hice un bajo y usted se montó, y eso, o sea, usted me dice, mae, diay, ¿qué le parece si vamos 60-40? o 30-20.

Es mucho el profesionalismo con el que ahora la gente asuma las cosas, más en composición, que es un tema tan delicado. Ese no es mi fuerte, yo nunca fui bueno en composición porque yo fui más intérprete, siempre. El reggae es mucho también de, si usted ve, hay mucho, la actualidad, hay mucha música de las bandas que tocan riddims de otros productores, de Francia, Alemania, España, Argentina, de México, bueno, México no sé, pero de todos lados, de Costa Rica. Entonces, diay, uno, yo tuve un crecimiento en la parte de interpretación y porque a mí el mismo trajín de mi vida me llevó a darme cuenta que a mí lo que me gusta es negocios, que la parte de producción, que la parte logística, que conseguir lo de la plata, que manejar los dineros, que pagar, que regañar, que toda esa vara es lo que a mí me gustaba, mae, y me gusta. O sea, de hecho, yo salí de la U y todo, diay, pero yo seguí sacando doctorado en la U de la vida, calle, calle. A mí lo que me gusta es eso. Y, bueno, eso me ha llevado a otros negocios que estoy tratando de emprender ahora, que no es la música precisamente, yo como que sí le di la oportunidad a la música, y como de yo a ver si podía vivir de eso 100 por ciento. Y, en su momento no, los proyectos que teníamos y todo, diay, no llegaron a donde uno pensaba tal vez, y tal vez faltó un poco más de paciencia.

Sergio Hernández:

Y regresando a eso del AIE, digamos, ¿sabe cuándo empezó a funcionar?

Esteban Carmona:

AIE lleva más de, no sé si son más de 15 años o por ahí. Eso sí tendría que revisarlo usted, propiamente, con ellos, pero son organizaciones de gestión colectiva, sorry que me desvío, pierdo mucho el hilo, que lo que hacen es colectar de las emisoras de radio, de futuro (sic) de la televisión, de los bares de hoteles, la gente que utiliza música para poder, o sea, que saca un lucro de la música; entonces está el derecho de autor, la gente que crea la pieza y está el derecho conexo que es el que tiene el músico que grabó esa obra.

Sergio Hernández:

¿Y en qué se diferencia ahí de ACAM?

Esteban Carmona:

En eso en eso, que ACAM se enfoca en atender todo lo que es los registros de autores, de autorías y AIE se ocupa de registrar y mantener digamos, el monitoreo de las interpretaciones. Yo como músico voy y digo, yo grabé esta pieza para tal, entonces, ah mira esa pieza sonó 100 veces, entonces bonifica a esta persona, o sea, lo que suena más, la idea es que cuando, el modelo tiene que ir hacia un reparto donde se sepa qué es lo que más suena y pagarle más a esas personas, mientras esa música que gente tiene que tal vez no suena porque bueno, ahorita no, no manejo cómo será el sistema de reparto nuevo, pero eso ha ido modificándose para que sea conforme la tecnología ha ido creciendo más equitativo.

Sergio Hernández:

Claro. Y con el reggae, digamos, ¿usted empezó a escuchar reggae en la adolescencia, algo así?

Esteban Carmona:

Yo recuerdo, reggae, lo primero que escuché fue como en el año, tal vez 88, 89, así que tengo memoria, recuerdo de, yo tenía seis años tal vez, casetes de Legend, por ejemplo, en mi casa. Un Legend, pero nada más, solo el Bob. Nada más. El único acceso que había era el Bob, usted sabe, con esa pieza el Concrete Jungle, él abrió la puerta del reggae al mundo, aunque yo no fue lo que escuché primero, diay, Marley fue lo que llegó primero, por un casete

Sergio Hernández:

¿Y ese casete no sabe dónde?

Esteban Carmona:

Diay, mi papá lo compró, probablemente, él lo tenía; estaba ahí en la choza, los casetes. Sabe que antes habíamos hecho mucho esa costumbre de tener un equipo para escuchar música en la casa, acetatos y casetes, que era lo que había en la época. Entonces, diay, Buffalo Soldier y Three Little Birds, esas fueron las primeras piezas que tal vez ahí quedaron en el subconsciente y después de eso yo escuché metal, después me metí muy duro en la parte de hip hop; coleccioné, compré mucho material de la costa del este de los Estados Unidos; Wutang y todos los maes por separado: RZA, GZA. Obviamente también de la costa del oeste, Dr. Dre y todo, yo me metí mucho en eso y porque a mí me gusta mucho la composición mínimal, o sea, como el hip hop que usted ha visto que a veces son cosas muy sencillas, si usted ve lo del este, pero si usted lo compara con el oeste ya son varas más elaboradas como California Love, Tupac, ya como que ellos melódicamente suministran más recursos a la pista, mientras que el rap neoyorquino es como muy, es pesado, como más crudo, el otro es como un poco más comercial, diría yo. Obvio, está muy bien elaborado, muy buenas pistas, pero yo siempre como le digo en una composición muy mínimal.

Y después yo entré al reggae porque en el 2001, 2000, 2001 cuando yo fue que estaba dando mis inicios, ya como mae voy a estudiar, quiero meterme a estudiar esta vara, en el colegio un compa de Higuito me dice mae ahí en mi choza hay un maje que es pichudísimo de una banda que se llama Trinity, se llamaba Trinity Roots; yo voy a decirle a Luisca, el mae no tiene alumnos; le preguntaron al parce y el mae dijo que él no tenía tiempo para tener alumnos, que no podía dar clases y yo no sé qué fue la vara, diay, seguro el mae ocupaba la plata y ya después el mae sí accedió y entonces yo de mi casa en Desampa iba en bus a Higuito con un bajillo ahí, el primer bajillo que tuve que me había costado una teja con todo y estuche, a donde ese mae, y yo le pedí al mae clases sin haber escuchado a la banda en la que él tocaba, yo ya después fui a conciertos de Trinity y yo dije, mae, jue puta, cómo hacen para sonar estos maes así, son solo 3 jupas.

Sergio Hernández:

En ese momento tienen a Trinity, Luisca y…

Esteban Carmona:

Trinity, Luisca y Nando, ya después entró Mondul, pero, mae, tenía un fuerzón, es que, mae, Trinity, mae, yo si alguien tengo que agradecer yo creo que al principio cuando entre y todo es a Trinity y a Michael Livingston porque yo fui bajista de Bamaselo también; entonces, despuesito de las clases con Luisca, yo fui como solo 3 o 4 clases porque yo ya estaba estudiando en la U, entonces él llegó a un punto donde dice vea yo ya casi que no le puedo enseñar mucho más, ya vimos estos libros, este libro, este es el método mío. Obviamente, hay muchas cosas más que podía enseñarme, lo que pasa es que, en ese momento, tal vez el mae no, no sé estaba como en otro rai.

Entonces, diay, sí, yo en los primeros días de la U me eche muy buenos shows de Trinity, diay, Mekatelyu, los Wailers, que me ayudaron a meterme en eso de lleno; y así fue como yo empecé, con unas clases; después Luisca dijo maje usted ocupa ya tocar con alguien, entonces él me recomendó. Ah no, la primera banda con la que yo toque fue 13 millas de libertad, toque 3 shows, pero no sé, fueron malas experiencias porque al principio estaba muy pollillo y sentía que fallaba mucho en los shows, entonces, diay, no sé dije que no, que ya no podía continuar como después de un tiempo y porque tal vez no sé no era lo que buscaba o algo así y ya después Luisca me recomendó con Arnoldo Soto que era el percusionista de Kingo Lovers y Bamaselo y el mae me contactó ahí en el parque de Desampa, me dio un disco, ahí, mae, diay, tranquilo sin compromiso, como con 15 piezas y ahí tenemos un ensayo la otra semana, y yo llegué a mi choza y monté eso como en una tarde, todas las piezas, como en dos días.

Sergio Hernández:

La idea era que usted escuchara las canciones…

Esteban Carmona:

Sí, para ir a ensayar y porque ellos ocupaban bajista.

Sergio Hernández:

¿Con King of Lovers?

Esteban Carmona:

No, con Bamaselo porque habían cambiado de bajista, entonces, ocupaban; entonces, yo fui a Moravia, en su momento, a la casa de Reinaldo Venegas que era

saxofonista, en ese momento, y muy amigo mío, la verdad, junto con Gerardo Soto que fundamos Costa Rica Reggae, una paginilla, costarricareggae.com. Entonces, ahí fue donde yo empecé con el reggae, con Bamaselo, en el 2004, 2005, por ahí.

Sergio Hernández:

¿Usted nunca había escuchado a Michael antes?

Esteban Carmona:

No, para nada, este, escuche las piezas, y te voy a ser sincero, al principio no me gustaba, no, no, de hecho, cuando yo iba a los shows nunca invitaba a nadie, o sea, no me sentía satisfecho con el sonido, lo agarré más como una escuela, al principio, y ya después, diay, entonces, trabajé muy duro para mejorar el sonido de la banda, pues la voz, a mí todo el mundo me decía que es que ya Michael se estaba quedando sin voz o que ya no cantaba nada de los chivos, pero la verdad es que como le digo, tengo que agradecerle a Mike que a pesar de que tuvimos nuestras diferencias y momentos tensos, al final, yo creo que logramos, tal vez, no logramos hablar porque él se murió y no pudimos realmente como que liberar muchos fantasmas, pero eso a mí me llevo a perdonar muchas cosas y tal vez yo con la mente más madura saber que en muchas varas el mae tal vez, diay, el tenía razón, entonces más que todo eso me ayudó.

Sergio Hernández:

Y, ¿eso ya por la dirección que él daba al grupo?

Esteban Carmona:

Porque Michael era una persona un poco difícil con su ego. Él al final, tal vez creo yo, puta, mae, estos audios, verdad, es mi percepción y lo que mi corazón me dice, es que él al final seguro cuando se enteró que estaba enfermo porque yo creo que él no sabía que tenía una enfermedad y murió muy rápido, o sea, fue fulminante; él quiso como que encontrar paz con esas varas que él tal vez había quedado como mal, como abejón en el buche, por platas y varas materiales. Pero, diay, si él trabajaba más que los demás en algunas cosas y todo, era lógico, conforme es el sapo de la pedrada, diay, trabaja más, tiene que ganar más era cantante, era el que de cierta manera hacía representación, PR, iba a las entrevistas; entonces uno joven tiene una mentalidad, diay, distinta, inmadura, diay, todo el mundo tiene que ganar igual, diay, no, hay que ganar conforme uno trabaja, así es como se mueven las cosas.

Sergio Hernández:

Y, ¿eso que usted decía que no le gustaba mucho al principio era que por el sonido?

Esteban Carmona:

No me gustaba mucho al principio porque yo era muy nuevo en el género, entonces, por ejemplo, yo cuestionaba el pull up; yo decía para qué hacen esa vara, para qué el pull up, esa vara suena como una pelada, vamos de nuevo, claro, uno en la academia, y en los discos, digamos, de estudio que es lo que uno tenía acceso aquí antes; bueno, ya en el internet y el mp3, ya en el año 2000, ya era una vara, ya era evidente. Yo recuerdo que yo sí experimenté la entrada al mp3, cuando los reproductores solamente tenían 64 megabytes de capacidad, y ni siquiera existía iPad, era una vara que se llamaba Río (sic), y lo fabricaba la misma empresa que hacía las tarjetas de video Buru, que en ese momento tener buru en video era poder jugar Starcraft y Worldcraft y Doom y todas esas varas, ahora como seguro tarjetas de 1 giga de video, mae, verdad. Estamos hablando de que han pasado menos de 20 años. Entonces, diay, yo también, en su momento, tuve oportunidad de acceso a mucha música para alquilar y poder encode o sea hacerla mp3, entonces, bueno tengo una galeta ahí de 250 discos de mp3 de 700 megas. Entonces, diay, como que yo ya la música ahí del 2000 fue una vara como que, de un día para otro me levanté y le dije, abuela, préstame una tejilla y yo se lo voy pagando, CrediGoyo, pa pa pa, y con eso fui a varias tiendas y compré el bajo en Alegro, cuando existía, bueno, Alegro ahí por San Francis, un bajo ahí japonés, que se llamaba Ria (sic) o una cosa así, que lo perdí o me lo robaron y después tuve que comprarme el que tengo actualmente que es el fender jazz bass, ahí barato de 600, 700 dólares, no es la flecha es el indio, entonces, diay, con eso yo empecé con eso yo empecé

Sergio Hernández:

Bueno, ahora que menciona en Venezuela, ¿ahí no escuchó reggae?

Esteban Carmona:

Claro, más que ahí estaba más metido punk y música para patinar, para tirarse de techos, hand reels, pero no en patinetas, sino en patines. Entonces, en ese momento, yo ahí fue cuando ya tuve, tener un poco más exposición a la calle, a la madrugada, como en 16, 17 años, de las birras y la fiesta y todo eso. Entonces, diay, yo en realidad, en

Venezuela, siempre he sido un mae muy sobrio, muy tranquilo y muy enfocado en el trabajo, para mí eso es mi, cómo se dice, a veces peco de workaholic, pero, diay, esa es mi pasión, mi pasión es producir lo que sea, carne, pasto, aceite, música, esos son los negocios en los que yo estoy, yo tengo corderos, tenemos una finca con palma, tenemos vacas, yo vendo carne de cordero, ahora mato otro tipo de chivos; antes era otra cosa, ahora es un poco de todo, la versatilidad me mantiene como, no me aburro, pero, bueno, uno va ahí poco a poco.

Sergio Hernández:

Y, digamos, esa experiencia del punk, usted dijo que escuchaba metal, tocó con 13 millas de libertad y eso, digamos, ¿no chocó, la misma música de cámara, no chocó con la práctica del reggae?

Esteban Carmona:

No porque los músicos son, diay, son músicos, a la música hay que darle su respeto, y las cosas bien hechas, sea lo que sea, hasta el mismo reggaetón si le quitamos la letra, yo puedo rescatar la producción musical de Tego Calderón y del producto musical de él; los maes que llevaron en su momento, bueno, no sé si usted ha estudiado la evolución de cómo nació el reggaetón en América Latina. Sabe que antes de eso existía el Chombo y todo eso, estaba Dinovis (sic) ese era como la base, o sea, Panamá juega un papel fundamental en la música de Centroamérica y de América Latina porque las primeras influencias de, por ejemplo, Pericos y todo eso, son panameñas y, de hecho, yo creo, yo creo que el reggae nuestro tal vez pudo haber entrado, diay, por ese lado panameño, Bocas del Toro era de Costa Rica y todo ese lado, Cahuita, toda esa vara, por ahí fue donde entró.

Tal vez si no hubiera existido ese bloqueo de que los negros no pudieran pasar ahí de Turrialba o que no pudieran pasar, eso tal vez pudo haber frenado el desarrollo de los músicos costarricenses de la influencia afrocaribeña, definitivamente; imagínese si eso no hubiese sido, tal vez, hubiese existido, sería una escena más madura y tal vez esa generación pudo haber hecho un puente de música original para que de ahí hubiese un consumo más orientado hacia ese origen. Lo que pasa es que yo tampoco puedo ser ingenuo y pedirle a la gente que oiga algo que no está bien hecho, que no tiene calidad o no tiene nivel. Entonces, ¿por qué los músicos europeos tienen más consistencia que tal vez nosotros? Porque tienen mil años y muchos años atrás de callo. Diay, entonces, tal

vez eso pudo haber frenado un poco ese crecimiento. Esa es mi hipótesis nula, de que pudo haber pasado eso.

Sergio Hernández:

Y, digamos, ahora que usted mencionaba que estaba Trinity, estaba Bamaselo; esa influencia, digamos, panameña, pero también, digamos, sudamericana, chilena, argentina que sí tuvo como cierto impacto en ciertas agrupaciones como Frecuencia Libre o todo ese tipo ¿afectaron a Livingston y a Trinity?

Esteban Carmona:

No, no porque realmente el aporte sudamericano al reggae es el brass, la línea de pitos.

Sergio Hernández:

¿No viene del ska?

Esteban Carmona:

Sí, bueno. Lo que pasa es que tiene que darse cuenta de que los músicos de la escena de reggae de Costa Rica aprendieron o vieron influencias primero del reggae suramericano que Skatalites, propiamente, porque si a usted le gusta usted empieza a investigar, pero se va a encontrar primero, Skatalites está en un nivel de la pirámide que hay que, diay, tener a alguien que le pasó algo, o sea, llegar a eso es como escarbar hacia la fundación, y no es tan comercial como Pericos o Cafres o Gondwana, que vienen a cada rato. Entonces, hay más tendencia a tirar ahí, a agarrar esa influencia de esa generación de ahí.

En mi caso, como yo viví el boom del reggae en el 2000, que fue cuando empezaron a venir las primeras bandas, que Steel Pulse, que Israel Vibrations, los conciertos de Montserrat, que venía Sizzla, que Alfa Blondy, y que, en esa década que hubo demasiada inversión y, ya a posteriori, cuando ya habían productoras que para mi gusto, diay, sobre ofertaron el mercado y tuvieron pérdidas cuantiosas, y, diay, ahí quedaron. No hay producciones de reggae ahora como antes, antes era, diay, cada mes. Entonces, un país como este no aguanta ese ritmo, entonces, diay, por ahí falló.

Yo en su momento estuve muy metido en el reggae y quise ser como muy influyente y tener cierto liderazgo, por eso le digo, me metí al AIE y todo, como para ver si

lograba yo ser un factor de cambio en el reggae costarricense. Hicimos la página web y el Facebook de costarricareggae.com para ir a hacer contenido de las bandas. Fuimos, puedo decir esto, rajando, pioneros de live streaming, en el 2011, cuando, diay, prácticamente nadie hacía eso porque la tecnología no era tan fácil como ahora; hacíamos programitas semanales y llevábamos compitas, la idea era promoverlos, para ver si eso de alguna manera incentivaba; ya después uno toma otros caminos, por eso estos maes, Alonso Solís y Gradería Popular estaban, nosotros ya veníamos de vuelta. Lo que pasa es que no le dimos continuidad a ese concepto, a ese tipo de programa que era como más un talk show o un programa libre, no había mucho. Claro, porque no teníamos ningún filtro ni censura, era 5 4 3 2 1, dos max, unas luces, un backdrop, unos cuadros del Bob y musiquita y vibra, para adelante. Por eso creo que, diay, nos fue bien porque teníamos buena vibra.

Ya yo después de que Bamaselo fue terminando, en el 2008.

Sergio Hernández:

¿Justo después de grabar, casi?

Esteban Carmona:

Sí, diay, se grabó. Realmente, ese álbum, hay muchas piezas que son riddims; Livingstone lo que hizo fue adecuarlos y regrabarlos. Y él, bueno, no sé cómo se habrá manejado los derechos de autor de eso porque como uno va a registrar una pieza, la música de un riddim, pero, bueno, usted sabe que la música jamaiquina y urbana permite eso, como que también es parte de que eso va a llegar a alguien y eso va a hacer crecer. Esa era la mentalidad de los jamaiquinos en los setenta. Todo el mundo tocaba lo de todo el mundo porque salió un jamaiquino y luego ya después atrás iban todos, verdad, que eso fue lo que pasó.

Aquí primero se sacó el disco como Bamaselo Natural, que era una portada donde salía Michael vestido de blanco con un montón de frutas en un mercado, un fotomontaje ,se llamaba Natural, pero ya después él sacó Michael Livingstone Natural, que eran los mismos tracks, solo que ya Michael Livingstone. Siempre hubo como esa esa vara de que cómo debería llamarse la banda si Michael Livingstone y Bamaselo o solo Bamaselo, al final solo Bamaselo porque él lo quiso así, pero, diay, mae, se sabía que esa debió haber sido la forma correcta de manejarlo el negocio, para la transparencia y

que todo el mundo estuviese claro. Es Michael, el artista, son las letras de él, y Bamaselo somos nosotros, eso era lo que se debió haber hecho.

Sergio Hernández:

Eso se manejaba, bueno, porque me comentaba Kumary que Kingo Lover, digamos, era como muy, tuvo esa línea de backing band, digamos, ¿Bamaselo era igual?

Esteban Carmona:

No, Bamaselo no tenía eso de backing band porque […] Bamaselo no era backing band porque solo tocaba con Michael, de hecho, esa fue la gota que derramó el vaso, cuando Johnny Dredd vino al país, y, ¡puta! Era un mae muy conocido y muy popular. Le hicimos backing band a él, entonces Michael se molestó mucho; entonces, eso fue como lo que dio hincapié a que saliera realmente personalidades y tomáramos decisiones, y se separó la banda. Eso fue como lo que hizo que desencadenara una serie de cosas, ya después cuando Bamaselo terminó y, bueno, Michael, no repartimos nada, sino que, diay, él agarro lo del disco y, ósea, yo tampoco quiero como ahorita decir que, puta, estoy matando a Michael. Como le digo yo empecé la entrevista con que yo estoy muy agradecido con él porque fueron unos años en los que yo aprendí o tuve la oportunidad de aprender del género. Claro, yo ya después, por mi cuenta, tal vez traspasé un poco lo que podía esperar de la otra banda, o sea, crecí. Pero en su momento, diay, es que era, yo me imagino que yo siendo él hubiera buscado hacer lo mismo porque era lo justo, o sea, no fue la forma de hacerlo, pero había que sentarse, iba a ser duro negociar y complicado y probablemente uno iba, seguro bomba de mocos y bravo y pegar gritos y todo, pero es parte del aprendizaje, es parte de darse cuenta que tan importante es hacer las cosas antes de que pasen, en el papel, con los derechos, con cómo voy ahí, cuánta plata invertimos, cuánto me van a pagar, eso es parte de la profesionalización que ha tenido todo el mundo, antes era muy, sigue a la libre, pero ya no tanto como antes, y ahora yo trato la música como si fuese y la venta de carne, trato de dar el respeto que se merece y el tiempo y los ensayos y trato de llegar temprano y hacer la diferencia en ese sentido, y que la gente que trabaje conmigo o que yo trabaje con ellos sepa que no voy a bretear con cualquier pelele, que la música tiene que ser buena, que tiene que haber, me entiende, tiene que haber sustancia porque si no yo no me siento motivado, para mí la música ahora tomo otro color, yo estoy disponible para el que me necesite y yo ahí me entrego al 100 por ciento, por ese show específicamente o esos dos shows y

ya termina y se cerró la ola. Hay que esperar la otra ola en otro lado, entonces, a mí me gusta compartir con varias gente, no siempre lo mismo, la monotonía.

Sergio Hernández:

¿Ese sistema de backing band porque yo creo que king of lovers es un poco único?

Esteban Carmona

Ah, bueno, sí para volver ahí. Kingo Lovers era diferente porque nosotros sí queríamos tener la posibilidad de ser pioneros en backing band en Costa Rica, igual que esta banda de Calle Fallas que le hicieron backing band a Kafú Banton en un festival en Guana, en Guana Fest. Ellos fueron, ahorita se me va el nombre, Randall Castro, Boyer, José Ortega, Costar Rebel, ellos fueron como los primeros en esa vara de que, es diay, véalo de esta manera, ¿cuál ha sido la escasez costarricense, en cualquiera? Como los vocalistas, y aquí en reggae, especialmente, y rap, no hay casi. Entonces, diay, qué era lo más lógico: traer jamaiquinos; traer maes de afuera que tienen piezas pegadas, que el tico es más papinero, vamos a pagar por algo que viene de afuera, y nosotros demostramos que sí tenemos el nivel para poder backing up a cualquiera. Diay, creo que lo logramos. Trajimos a Luciano, Mickey General, Uwe Banton, Johnny Dread, yo he tocado con Gappy Ranks, con Million Styles, me explico, o sea, en ese aspecto pusimos, vimos, le mostramos a la gente que podíamos hacerlo y ahora es lo más normal backing bands y ya está esa posibilidad. Había que abrir esa trocha.

Y como le digo yo siempre estaba más tirado hacia la producción, entonces, yo decía, claro, traigamos a fulano, que sea accesible, que no sea unos requerimientos tan altos, y lo empezamos a hacer. Hacemos una buena gira de medios, grabamos con la pinta, generamos contenido para postgira, entonces era un poco como el concepto que yo tenía, tal vez yo como Carlos Esteban, como Místico, pero los demás no sé, estaban como en otro rai, verdad. Yo siempre era como el que hacía los bookings, el que manejaba la microbús con el equipo en el techo, trataba como de estar siempre ahí, en todo, cuando estaba en lo más y mejor yo de la carrera musical.

Sergio Hernández:

Y, ¿en ese momento el trabajo como músico si era rentable?

Esteban Carmona:

Sí porque logramos generar un circuito, en el 2009, con Kingo Lovers, donde tocábamos jueves a domingos y teníamos pagos de 600 dólares por aquí, 2000 por aquí, 1500, 400 por aquí, como teníamos el equipo y todo porque eso fue parte de lo de cuando terminó Bamaselo. Él se dejó la parte de lo que era él, las piezas y el disco, y todo lo que era el equipo de sonido que habíamos comprado entre todos nos lo dejamos nosotros, 6 personas, fuimos vendiendo cosas, repartiendo la plata, pero hasta ya después cuando Kingo Lovers terminó. Porque esa fue nuestra mayor fortaleza habernos dejado el equipo porque con mi carro y todo íbamos a todos lados, cuánta plata tienen para ese evento, y ya incluía todo transporte, sonido, entonces, yo era el que ganaba más, pero yo ya había hablado con ellos, vean, maes, yo soy el que estoy llamando, son contactos de Bamaselo, yo no voy a ganar comisiones sobre eso, yo lo que quiero ganar es por llevar el carro y por manejar la vara del management, nada más, todo el mundo gana igual, sus 100 dolarcitos por show, mínimo, si salen más, más plata, entonces logramos redondear algo, y la banda congregaba, llenaba Jazz Café, llenaba los shows de Monestel, o sea, nos iba bien, íbamos bien, Cervecería nos tenía ahí, teníamos buenos músicos, Harry Lotringer, Carlos García, Pedro León, Congo, Kuma, ya después que Kingo decidimos terminar el proyecto fue cuando realmente Un Rojo se nutrió, entró Pedro, entró Kuma, entró Congo, y En la calle, diay, En la calle. Ya después de eso al tiempo yo entré a Un Rojo como administrativo por el brete de Kingo Lovers referido por Kuma, y ahí me mantengo, fui manager 100 por ciento un tiempo y ahora estoy más como la parte de contabilidad, finanzas, pago la parte técnica y ahí vamos.

Sergio Hernández:

Y en la producción de eso, digamos, ¿ustedes como Kingo Lovers grabaron para Papaya Records, si no me equivoco?

Esteban Carmona:

No, nosotros lo que hicimos fue que les cedimos licencias de las piezas, ellos nos dieron un contrato, ya papaya music creo que desapareció, y ahí quedaron esas piezas, dos piezas.

Sergio Hernández:

Digamos, ustedes no fue que fueron al estudio con Papaya.

Esteban Carmona:

No, no, nosotros les dimos las piezas ya grabadas, ellos las normalizaron con las otras piezas para que tuvieran todo el mismo volumen y se fue, Costa Rica Reggae Night uno y dos porque yo aparecí en ambas; unas con Bamaselo y otros con Kingo, es más, yo creo que podría ser de los músicos que más apariciones ha tenido en esa compilación de interpretación y Luis Carlos, que, diay, Luisca es institución de reggae, un mae de los más viejos, entonces, diay, yo trate de diferenciarme en la parte del backing band, yo trate en su momento de ser de los bajistas más prolíficos del género, aquí en Costa Rica, trabajé muy duro por eso y me parece que en su momento creo que pude haberlo logrado, ahí en un podio, yo he tocado con mucha gente y todas las bandas de aquí les he matado chivos: Trinity, este, Mekatelyu, Shell, Un Rojo, yo he tocado chivos internacionales con Un Uojo, eh, bueno, mi banda que era Kingo Lovers, este, con Earth Strong, Costa Rica Jam Sessions he matado dos, he tocado dos veces, yo me he mantenido ahí, aunque no he estado al 100 por ciento en la escena, por lo menos ahí activo porque es tonto no monetizar algo, es un trabajo que yo he hecho desde hace imagínese, 2006, yo ahora no estoy mucho en la parte de activista del género porque, diay, ya tengo mi familia y tengo mis otros proyectos, pero si hay oportunidad créame que yo voy a tratar de convertirla.

Sergio Hernández:

Y, digamos, cómo visualiza usted ese proyecto de Papaya Records, en general, porque me parece que fue importante.

Esteban Carmona:

Diay, fue una buena iniciativa, creo que se logró posicionar mil y pico de discos, en un mercado meta extranjero, no sé si alguno de la gente que aparece ahí le habrá aparecido alguna gira internacional, lo dudo, pero, diay, mae, es mejor el 1 por ciento de algo que no el 100 de nada, y más bien agradecerle a la señora Ross, que en paz descanse, y a Luciano Capelli, que eran los dueños del record label, que quisieron apostar, apostaron por un proyecto así, y yo creo que a ellos les fue bien, y ganaron su plata, nosotros hicimos la de nosotros, acorde a lo que un contrato que habíamos firmado, estuvimos de acuerdo, accedimos a esas condiciones que nos dieron, y, diay, no eso de cierta manera fue una platilla que entró, diay, pura vida.

Sergio Hernández:

Ok, yo creo que con esto concluimos.

Esteban Carmona:

¿Estamos bien?

Sergio Hernández:

Muchísimas gracias, más bien.

Esteban González, 22 de noviembre del 2019

Sergio Hernández:

Bueno, lo primero, ocuparía su nombre completo y su edad.

Chato:

Ok, mi nombre es Esteban José González Azofeifa. Tengo 37 años.

Sergio Hernández:

¿La ocupación de sus padres?

Chato:

Mi papá es programador y analista de sistemas de informática y mi mamá es contadora privada.

Sergio Hernández:

¿Tiene hermanos?

Chato:

Sí, bueno, tengo o tenía dos hermanos, uno falleció hace poquito, hace como 5 meses, y tengo un hermano menor de 36 años.

Sergio Hernández:

¿Y cuál es la ocupación de ellos?

Chato:

Mi hermano es, bueno, el segundo hermano, yo soy el mayor de la familia. Mi hermano es técnico en reparación de fotocopiadoras e impresoras y mi otro hermano que falleció hace poco era filósofo, también.

Sergio Hernández:

¿Y su nivel educativo? Universitario completo.

Chato:

Sí, soy licenciado, sí.

Sergio Hernández:

¿En filosofía?

Chato:

En enseñanza de la filosofía, sí.

Sergio Hernández:

Ok, y ¿cómo empezó lo de la música?

Chato:

Lo de la música básicamente empezó, creo que desde niño, o sea, uno empieza la música no solamente cuando empieza tocando un instrumento, uno empieza la música desde que se vuelve fan. Mi recuerdo musical más lejano es en el kínder cuando contábamos aquella canción la de Cricri, ahí viene la A, ahí viene la E, verdad, todas las vocales y toda esa cuestión, digamos que mi relación con la música empezó como por ahí. Estuve en el coro de la escuela, también, que fue la primera vez que participé en algo ya más formal. Me gustaba bailar también.

Y empecé ya formalmente a tocar un instrumento como a los 15 años. Todo empezó porque también tenía unos primos que tenían un grupo de hardcore, se llamaban, en aquel entonces, Malamadre, luego se llamó Código Penal, y entonces, iban a los conciertos de la UCR, Semana U, entonces, empecé a ir a los conciertos de Semana U de la UCR, y empecé a descubrir un montón de bandas que habían acá de música no tradicional, lo que eran los movimientos underground; conocí a Mentados Paupérrimos, ahí, Modska, Garbanzos, un grupo que se llamaba Pollo Frito que luego mutó a otro grupo que ahorita no recuerdo bien el nombre. Y al conocer esos grupos me empezó a gustar muchísimo el ska, y principalmente el sonido que tenían las secciones de vientos. Ahí fue cuando yo decidí que quería ser músico y empecé a tocar trompeta.

De ahí empecé a estudiar en la Escuela Municipal de Música Santo Domingo flauta dulce y solfeo, y luego como dos años después dejé la Escuela Municipal de

Música y en quinto año empecé a buscar miembros o empecé a meterme en grupos, verdad, participé en un grupo que se llamaba Los Caídos de ska de Guadalupe, con Mario Vega que es el trompetista o que fue el trompetista de Mekatelyu, también de Cocofunka, que por cierto hace poquito lamentablemente murió el hermano de Mario, por ahí, Miguel. Y a partir de ahí empecé ya a participar en bandas y luego ya como a finales de los 99, como a principios de este siglo formé la primera banda que fue Frecuencia Libre, que fue una banda en la cual conocí a mucha gente y traje a muchos músicos que había conocido en el camino, y empezamos a trabajar en muchos géneros, pero luego del primer concierto que fue en el Yos, aquí en Los Yoses, decidimos que el camino que íbamos a llevar era el del reggae, al del reggae roots. Hubieron algunos cambios en la banda y posteriormente ya quedamos con una alineación más firme, más constante, y empezamos a hacer reggae más o menos como para el año 2000, ahí trabajamos como hasta el 2003, en la cual la banda se deshizo luego de algunos cambios. Y empecé a trabajar ya mi carrera solista, al principio con el nombre de Chato Gon, grabé algunos discos, grabé un disco que yo lo produje completamente, grabé todos los instrumentos, como en el 2004. Luego participé en el grupo experimental de la UCR, en el 2006, 2007, luego participé con Dogandul, que también fue una banda, es una banda de ska, alternativa, de acá, como dos años, y luego en el 2011 volví a retomar la carrera solista como Chato Gon, y hice otros géneros, hice rock, hice otras cuestiones. Y decidí dejar por ahí ese nombre y para el 2000, más o menos, para el 2017, es que lanzo el primer tema de Dileón, el nombre con el que trabajo actualmente

Sergio Hernández:

¿Cuál es el nombre?

Chato:

Dileón. Grabé un tema con Capone, que es una banda de ska, de Daniel Blumberg, también con una cantante de Guatemala que se llama Fabiola Rhouda, muy importante en Guatemala y México, talentosísima, una voz increíble, o sea, músico increíble. Grabamos ese primer video, un tema que se llamó Las Cositas, luego reeditamos el video de Tú corazón, verdad, como Dileon, y ahora estamos trabajando en un disco triple, por decirlo de alguna forma así, en tres discos, que van de la mano con tres libros. Y pues ese es el proyecto al cual estamos ahorita apostando, con músicos de muchas bandas súper talentosos, estamos con Andrés Cordero de Mentados que nos

ayudó en el bajo, Felo de Fuerza Dread grabó baterías, Freddy Ramírez, que está en Estados Unidos, que tocó con Bet Shalom también grabó baterías, Chus de Bet Shalom también grabó baterías, grabó James Doga de Café Sural, guitarrista de Café Sura, grabó Vernny Arguello de Fuerza Dread también, grabó I Keys, que es Ronny Flores, también de Moonlight, también grabó por ahí teclados, Pérez el tecladista, ex tecladista de Ojo de buey, también grabó, grabó John Chang, que fue el guitarrista de Frecuencia Libre, ahora toca, tocó con Mekatelyu un tiempo y ahora toca con Toledo. Grabó también, en los pitos, grabó Marcelo Rodríguez, Elías Rodríguez de Fuerza Dread, Sebastián Jiménez, también de Fuerza Dread, Kevin Córdoba que también era trompetista de la Esquina, ahorita está en Francia estudiando trompeta, y Jorge Guri que es el ingeniero de grabación, también me ayudó con muchos juguetitos que él tiene en el estudio. Charo Granera de Fuerza Draed también grabó coros, Mariel Cordero también, que estuvo en Café Surá, hermana de Andrés, también grabó coros. Estoy trabajando con algunos invitados como Huba Watson, que grabó un tema, también Hugo Villa de Mentados, también grabó un tema, y Fabiola Rouda, que son los invitados del primer disco.

Para el segundo disco vamos a contar con artistas ya internacionales, de otras bandas de reggae o de ska. Pero eso lo vamos a dejar como sorpresa, verdad. Pero sí estamos trabajando para tener invitados de peso en el siguiente disco. Yo pues toco diferentes instrumentos; en Frecuencia Libre empecé tocando trompeta y componiendo canciones; luego empecé a tocar guitarra; luego a través de la guitarra toqué el bajo; luego empecé con la batería. Entonces ahora, pues, domino, creo que instrumentos como vitales a la hora de componer, verdad, que es el de la parte armónica como la guitarra, el de la parte melódica que es la trompeta, el del bajo, que es vital en el reggae, y la batería que tiene que ver con la parte rítmica. Entonces, creo que domino los instrumentos adecuados para poder componer de forma completamente independiente, verdad. Y básicamente pues eso es lo que he hecho en la música. Y pues, obviamente, todo lo que estoy produciendo en este momento, que ya apenas lo estoy empezando a mostrar, verdad, que creo que, diay, para la escena va a ser muy refrescante lo que voy a presentar, máxime que ya tengo 20 años de estar en el reggae, 20 años de estar en la música, y precisamente, pues, el disco se va a presentar en el año 2020, para que sea como 20 años de música presentados en el año 2020, verdad, que sería el 20-20, por decirlo de alguna forma. Entonces, en eso es lo que estamos ahorita; pues, ocupados, junto con mi trabajo como profesor de filosofía en la zona de San Carlos. Entonces, esa

más o menos es la reseña, mi reseña musical. He hecho música para otros músicos, hice un tema para la Marimba Orquesta Real Domingueña, que les fue bastante bien, estuvieron nominados, de hechos, con ese tema a los premios Tiquicia. También a la Orquesta Leo le di un tema, que también sonó bastante y ha sido de los éxitos de la banda, y también me gusta ocasionalmente si alguien tiene chance o quiere que le componga una canción, pues también puedo componerle canciones que no voy a tocar yo en mi repertorio porque como que son de otra línea, pero también me gusta la idea de experimentar y componerle a otras personas, entonces, en eso es lo que yo más o menos he dedicado mi vida en el ámbito musical hasta ahora.

Sergio Hernández:

Digamos en eso que usted menciona, que pasa de la flauta dulce, al bajo, sí, pasando por trompeta, digamos, cómo visualiza el reggae en ese sentido musicalmente.

Chato:

Más o menos la pregunta, o sea, la pregunta es cómo, digamos, lo que he aprendido yo, los instrumentos que yo toco qué tienen que ver con el reggae en cuanto a la producción y a la grabación.

Sergio Hernández:

Y en el sonido en si, digamos, rítmicamente, cómo aprendió también a componer y a tocar reggae.

Chato:

Bueno, creo que obviamente no es algo que uno planeara, verdad, uno en la vida no dice: voy a tocar bajo para hacer reggae dentro de 20 años. Digamos, obviamente, simplemente ocurre, pero yo sé la razón por la cual ocurrió fue porque, obviamente, tenía una banda, y al tener una banda veía a Andrés Cordero, que es bajista de Mentados, de Infibeat, de Amarillo, Cian y Magenta, que es un bajista increíble de tocar, y yo por ahí agarraba el bajo cuando él estaba en otra cosa, y empezaba ahí a tantear, verdad. Luego ya, mi papá también es bajista, entonces, también ya pude empezar a tocar con el bajo de él, ya con la guitarra ya pude darme cuenta cuál era la relación entre un bajo y una guitarra, ya pude hacer las líneas de bajo solamente con los acordes de la guitarra, ya sabía por dónde iba la parte melódica y la parte armónica;

entonces, creo que, intuitivamente, fui traveseando, como decimos en Costa Rica, los instrumentos ahí, de los bateristas, verdad, del tecladista, del bajista, y fui comprendiendo cuál era la relación que había entre los instrumentos a la hora de componer.

Obviamente el primer disco que grabé, en el 2004, 2005, que se llama Don't Tell Me, de Chato Gon, obviamente fue el que me permitió aprender más porque yo lo produje completamente. Yo grabé todas las cosas, o sea, ahí no hay nadie más sonando aparte de mí. Que tal vez no fue un disco tan bueno porque, obviamente, fue un estudio casero, de un amigo que se llamaba Alejandro Chacón; tiene muchas deficiencias técnicas. Pero la experiencia que tuve fue increíble para poder aprender que sonaba bien, que sonaba mal. Escucharme yo cómo podía sonar, y componer canciones que eran buenas, que de hecho algunas las estoy retomando en este nuevo proyecto, pero no fueron grabadas de la mejor manera; fue una escuela increíble, verdad.

Entonces, creo que tiene mucho que ver, como dice el cantante de Sig Raga, con la intuición, y con la prueba y el error, verdad. Yo creo que un músico que no graba no crece. Por eso hay que grabar los ensayos, por eso hay que grabar lo que vos haces porque es la única forma de escucharte y poder mejorar, verdad.

Es como un escritor que no revisa sus escritos. Diay, vos tenés que revisar lo que escribís para poder mejorarlo. Si vos nada más tocás y no escuchás lo que tocaste, entonces, cómo vas a poder volverte más fino a la hora de ejecutar, a la hora de componer. Ocupás dejar un rastro o un registro de lo que vos haces para poder mejorar en la siguiente oportunidad que tengas chance de poder grabar o de componer, verdad. Para componer es muy importante escuchar: mirá, esto no suena bien, esta figura melódica se puede cambiar.

Pero, básicamente, ¿por qué esos instrumentos y por qué dentro del reggae son tan importantes? Creo que fue una cuestión azarosa; pero hoy en día está demostrado: el reggae es bajo, el reggae es batería, armonía, melodía. Y por ahí los instrumentos necesarios para eso, por dicha, los domino, verdad. Entonces, creo que fue una cuestión más que azarosa. No fue algo premeditado, y estuvo bien, creo que simplemente era una cuestión del destino que tenía preparada para mí y así fue, y qué bueno, verdad, en hora buena.

Sergio Hernández:

Usted me dice que empezó escuchando ska, de la escena nacional, y de ahí migra al reggae. A qué se debe, también, ese cambio, siendo la escena del ska un poco más dinámica, en ese momento.

Chato

Eso es gracioso porque obviamente uno se ve muy influenciado por lo que uno puede conocer. Yo era un adolescente de 15 años en el 97. En el 97, todavía el internet apenas estaba empezando a expanderse. Conseguir música era una cuestión de titanes. Básicamente de emprendedores. Conseguir música era: mae, páseme ese disco, páseme ese casete, grábeme esto. Yo tuve la suerte que también, yo en mi libro lo cuento, tuve la suerte de tener primos músicos, más metidos en la música que yo. Entonces, ellos fueron de alguna forma como una buena guía para poder conocer bandas, como Rage Against the Machine, Deftones, que es mi banda de rock todavía favorita, Korn cuando empezó el rap o el nu metal a salir. Me gustaba mucho el hardcore, cristiano, ellos eran cristianos o son cristianos. Entonces, más bien fue un poco como más de arriba, no fue tanto desde el ska para el reggae o desde el ska hacia el reggae; fue más bien como desde el hardcore, que ahí conocí el hardcore, luego conocí el ska punk. Ahí conocí a Mighty Mighty Bostons, ahí conocí a Voodoo Glow skulls, ahí conocí a varias, Persiana Jones, etcétera. Y empecé a bajar un poco la nota del hardcore, verdad, del metal, del nu metal al ska, verdad, al ska un poco más rápido, al ska punk, y luego me empecé a decantar ya más por el por el reggae, después de haber conocido la escena aquí del ska, me empezó a gustar más el reggae. Mi hermano ya escuchaba mucho reggae, mi hermano menor ya tenía más, estaba más metido en la escena del reggae. Y entonces empecé a escuchar ya más grupos y mis amigos, no sé, simplemente, también, cosas del destino, mis amigos del barrio, todos empezaron como a escuchar más roots, más reggae.

Recuerdo que mi papá una vez fue a Golfito y trajo un equipo de sonido que tuvimos cuando estábamos cuando éramos adolescentes, y venía con el Legend de Bob Marley, obviamente, perdón, el Natural Mystic de Bob Marley. Claramente, como eso sonaba y todo eso lo empezó a volver a uno, y ya fue cuando conocimos más discos, no solamente los discos comerciales porque en ese entonces se vendía el Legend y el Natural Mystic, pero no habíamos conocido el Catchafire, no habíamos conocido el

Burning and Looting, no habíamos conocido el Kaya. Y mis amigos fueron haciendo una galeta, por decirlo así, de música, y conocimos a Steel Pulse, a Israel Vibrations y conocimos a Aswad, y, entonces, ya después estábamos muy metidos todos los amigos del barrio en la escena del del reggae, y entonces pues obviamente ya sí me quedé ahí, y yo dije no, eso es lo que yo quiero hacer. Lo que pasó con mi banda Frecuencia Libre fue lo que pasó también en mi vida, que como que dejé de escuchar otros géneros y me quedé solamente en el reggae. Aunque siempre estoy muy abierto a otros géneros, pero sí la evolución fue del hardcore al punk ska, al ska y luego, finalmente, al reggae roots, pero fue como bajando la intensidad de las cosas.

Sergio Hernández:

Y, ¿digamos, en el barrio que usted menciona, no se escuchaba, digamos, que en ese momento ya empezaba a sonar un poco más Tapón, Ragga by Roots, Banton y Ghetto?

Chato:

Obviamente, por eso te decía yo ahora que, para mí, digamos, el primer video que yo recuerdo de reggae, bueno, yo era muy fiebre de un programa que se llamaba Hola Juventud. Hola Juventud es un programa que fue pionero, básicamente, en la escena nacional y también en el crecimiento musical de las personas. Y ahí los primeros videos que yo vi de reggae fueron In the Summer Time de Baby Chollette, de Baby Rasta, y también un tema de Pimienta Negra que se llamaba Reggae Nights. Por ahí fue lo primero que yo escuché de reggae, fue ahí, no era el reggae roots, era un reggae un poco más bailable. Pero recordemos que en los noventa, cuando yo estaba en la escuela, el reggae panameño, Nando Boom, verdad, el General, Renato, todo eso estaba en su apogeo, verdad, producto del dancehall, también, jamaiquino, que ellos transformaron a su estilo. Y obviamente lo que sonaba en las fiestas, en los turnos era el reggae jamaiquino, verdad, y el reggae panameño. Entonces, uno tenía ya una idea del reggae, pero era un reggae más bailable.

El reggae roots yo lo llego a escuchar, así, realmente, el reggae roots yo lo llego a escuchar con Mekatelyu, o sea, Mekatelyu fue uno de los primeros grupos de aquí que hizo reggae roots, de aquí, verdad, porque ya para esa época. Yo también creo que era un poco más precoz, en cuanto a la búsqueda de música, que muchas otras gentes

porque era muy fiebre, era muy fiebre la música. Yo Cafres lo escuché en el noventa y siete, o sea, de hecho, ese disco el Frecuencia Cafre, que eso nadie lo tenía, yo creo, eso se lo regale a una muchacha que me gustaba, del colegio; lo fui a comprar a Music Box, que era esta gente que lo traía de Argentina, verdad. Entonces, digamos, básicamente ahí fue donde yo conocí el reggae también argentino. Por medio de los programas que había en Radio U yo conocí lo que fue el Mystic Love de Pericos, conocí también lo que fue el Frecuencia Cafre de Cafres, y conocí muchas bandas.

Pero aquí en Costa Rica la primera banda, de las primeras que hicieron reggae roots fue pues Mekatelyu como tal. Aunque ya Modska, ya Mentados, estaban ya tanteando un poco con el reggae, dentro de las variaciones de las canciones que tenían de ska, verdad. Un grupo que se llamaba Runanarrua también tocaba un poquitito de reggae en ese entonces, en Alianza China y en los bares donde se hacía música en vivo. Entonces, Había matices pero no había una banda que fuese 100 por ciento reggae, digamos, como con esa identidad de roots no. Mekatelyu creo que fue una de las primeras bandas que hizo eso.

Frecuencia Libre creo que fue una, también, de las primeras bandas de reggae roots de Costa Rica, de hecho, creo que tuvimos un aporte interesante a la escena, creo que teníamos mucho futuro también, creo que teníamos buenas canciones, teníamos músicos muy buenos. Pero, sin embargo, tal vez la escena no estaba todavía preparada o no era adecuada para que nos desarrolláramos y lamentablemente pues la banda terminó. Pero Frecuencia Libre sí fue una de las primeras bandas que hizo reggae roots acá en Costa Rica. Nosotros estuvimos antes que Native Culture. Cuando nosotros empezamos a hacer reggae Mentados también empezó a hacer más reggae. Entonces creo que tal vez eso influyó un poco que ellos decidieran también tirarse más por el lado del reggae roots.

Nosotros vimos llegar a bandas como Piedra Mesa, vimos llegar a Maitam, vimos llegar a Soweto, vimos llegar a Kingo Lovers, que fue todavía un poco después de lo que nosotros estábamos haciendo. Michael Livingston ya estaba en la escena, que también creo que es digno de rescatar. Livingston también es uno de los pioneros del reggae en Costa Rica, en español.

Entonces creo que estuvimos en una época en la que el reggae explotó, el reggae explotó y aparecieron un montón de bandas, y bandas que, digamos, muchas

desaparecieron, y muchos integrantes fueron reciclados, por decirlo de alguna forma, en otros proyectos que aparecieron, como una segunda ola, yo diría que fue como dos olas de reggae. La primera donde había Mekatelyu, Frecuencia Libre, iba Native Culture, iba Maitam, Soweto, Dulce Tribu, Piedra Mesa, Santa Raíces, verdad. Esas bandas muchas, lamentablemente, se quedaron en el camino. Y vino una segunda oleada que fue donde ya vino Un Rojo y Salomón, ya ahí venía Fuerza Dread, ya ahí vino Ojo de Buey, ya ahí vino Café Surá, poco después. O sea, como que la primera oleada fue como la más, vamos a ver cómo podemos llamarlo, como la más limitada técnicamente. La posibilidad de grabar, no había ingenieros todavía que conocieran muy bien el género, no había tampoco como una capacidad de difusión digital tan buena. Y, obviamente, los músicos de esa escena no habían madurado tanto musicalmente, verdad. Eran más chamaquillos que les cuadraba el reggae, de barrio. Hasta que ya empezaron a aparecer en la escena músicos profesionales que les gustaba ese género. Que son la gente que viene de la UCR, etcétera. Que ya estudiaron música, tocaban ska, tocaban punk, tocaban reggae, pero no eran músicos como tales, pero ya después evolucionaron como músicos. Se convirtieron en músicos profesionales. Y ya obviamente le pudieron dar a la escena un sonido más profesional porque eran más virtuosos. Entonces, yo creo que hay como dos oleadas, verdad, la de los músicos un poco limitados técnicamente, y la segunda oleada donde ya vienen músicos más buenos, ya vienen mejores condiciones para grabar, etcétera, porque la primera oleada permitió que ellos conocieran esa escena, se enamoraran de esa música y siguieran creciendo como músicos, para poder darle a la escena algo más profesional. Entonces, yo lo enfocaría como de esa forma, como que hubieron dos olas de reggae, verdad. La primera más limitada, más corta, en cuanto a capacidad musical, y la segunda que ya viene con músicos jóvenes que se criaron dentro de esa escena, y ya son músicos que están a nivel de músicos de otras escenas como la salsa. De hecho, ya iban tocando con diferentes bandas, de otros géneros más tradicionales.

Sergio Hernández:

Pero parece interesante eso que usted menciona, yo creo que, digamos, se percibe por lo menos más claramente en el ska que, por lo menos yo sé, que lo que les dicen pitos venían muchos de la sinfónica o venían de otros tipos de escuelas musicales, un poco más profesionales. Y también me llama la atención eso que usted menciona, que pasa de una situación un poco más barrial, y evoluciona hacia músicos más

profesionales y también lo que usted mencionaba al principio de que hay ahorita, no sé si antes, digamos esa es como la pregunta, si en ese momento los músicos también compartían, que yo voy a grabar con él o voy a hacerle el arreglo a él. Era más como las bandas por separado.

Chato:

Sí, sí, lamentablemente el tico, el músico tico. Diay, no es culpa del músico tico, Si no es culpa de la escena, que la escena también todavía están pañales si usted la compara con la escena argentina, están a años luz, con la escena mexicana, con la escena colombiana, con la escena chilena, o sea, nos llevan mucho adelante, y tienen artistas de peso en el mundo, por eso ha permitido que evolucionen. En esos tiempos todo el mundo, lamentablemente, hacía todo con las uñas, había una limitación musical clara, verdad, muchos de esos que estaban ahí estaban empezando en la música. No tenían tanto conocimiento.

Y, entonces, cada banda trabajaba por su lado; imaginar una colaboración en ese tiempo era una vara increíble. O sea, no se iba a dar porque también era un poco el recelo. Yo creo que éramos músicos más inmaduros, entonces era más como hacerlo nosotros y que suene que tuanis nosotros, y que suene chiva la banda. Entonces como que había ese recelo, uno lo sentía con otras bandas que tal vez no daban espacio, que se ponían al mejor sonido, se ponían al final. Que en realidad eran inmadureces, pero que siempre han pasado, verdad. A un músico no le gusta escuchar un grupo que suene mejor que el de él, y eso es una falta de digamos de madurez. Yo creo, vos no vas a poder crecer en un entorno en el cual vos estás viendo a ver como jodés al otro para sonar mejor vos. O sea, eso no puede ser. Vos tenés que alegrarte que una banda suene increíble porque eso quiere decir que la escena está mejorando, y que esos músicos inclusive podrían llegar a colaborarte y a tocar. Y vos sabes que vas a tener calidad. Yo me alegro que bandas como Fuerza Dread suenen así, que Café Surá suene increíble, que Un Rojo suene increíble, que Ojo de Buey suene bien. ¿Por qué? Porque sé que la escena ha mejorado. Y yo sé que, digamos, a mediano, largo plazo yo puedo contar con esa calidad, todavía más para mi música, para grabar y para tocar. Pero si vos competís nada más con las demás bandas y no crees que avancen estamos jodidos.

Obviamente en ese momento, en Costa Rica, lo que ha pasado es que hay géneros que han evolucionado, y hay géneros que no, digamos, por ejemplo, el ska, el

ska ha evolucionado, pero todavía no ha llegado a un punto comercial, digamos, muy alto. Hay bandas como, por ejemplo, Social Club, que son increíbles en el ska, pero no tienen vocalista. Entonces, digamos su nivel de alcance comercial es más limitado porque es para un público que le gusta el jazz O que le gusta el ska, pero instrumental. Bandas como que yo siento que no tenían que haber desaparecido, verdad, como muchas, como Modska y como Calle Dolores, que creo que iban adelantadas, lamentablemente, también dejaron un hueco en el ska. La banda más exitosa del ska aquí puede ser Garbanzos y Mentados, verdad, pero Mentados también tuvo su, digamos, se fue Hugo, quedaron un montón de tiempo sin Hugo, no sacaron material y como que se estancaron. Pero ese disco que sacaron hace poco es un disco más bien retrasado en el tiempo, tenía que haber salido hace mucho tiempo. Garbanzos siento que se quedó más como en la oleada un poco más nostálgica, verdad, la cumbia, y una nota que también no engancha mucho con la generación actual, que creo que Mentados ahí tiene un poco más de ventaja, que creo que es un poco más moderna, la música que hacen.

Pero creo que sí, obviamente, los músicos de vientos que venían ya de formación de Sinfónica creo que fueron los que le dieron como ese adelanto musical a las bandas porque usualmente los bajistas y los guitarristas son como más de barrio, son más callejeros, verdad, no se ocupa tampoco ser un virtuoso para hacer ska o reggae, tocando guitarra, tocar guitarra o bajo, pero para tocar vientos, ya frases complejas sí se ocupa ser un poco mejor, musicalmente hablando.

El ska ha mejorado aquí, el reggae creo que es uno de los géneros que más ha evolucionado, a nivel que yo puedo decir que las bandas de aquí son bandas que suenan mucho mejor que muchas bandas de otros países. O sea, para mí, como te digo, Fuerza Dread, Un Rojo, Café Surá, Ojo de Buey son bandas que deberían de estar en los playlists de Spotify de reggae latino, suenan mejor que un montón de bandas de México y Argentina. Pero no están ahí, pero, bueno, ya habrá que cambiar ese asunto, pero creo que el nivel del reggae ha mejorado y es internacional. Creo que es una de las mejores escenas a nivel latinoamericano que tenemos. El rock también ha mejorado mucho acá, pero hay otros géneros que se han quedado un poquitito atrás, pero sí, definitivamente, la calidad musical de los músicos ha hecho claramente que la calidad musical de las bandas haya subido, pues increíblemente a tal nivel que estamos como una segunda oleada de reggae roots, ya con bandas más profesionales y con un sonido mucho más

poderoso. Más poderoso que muchas bandas consolidadas; puedo decir, así, muy sinceramente, el último concierto que yo fui de Gondwana, Gondwana lo que tocó fueron covers de Gondwana y Fuerza Dread, no puedo comparar la potencia del nivel musical de Gondwana con Fuerza Dread porque fueron apaleados, digamos, Fuerza Dread es una banda brutal, musicalmente es increíble, o sea, y le pasa por encima, a esa banda le pasó por encima.

Ahora el asunto vamos a otro tema, que es que lo comercial de una banda no tiene que ver muchas veces con el virtuosismo de una banda. Y ahí es donde hay que buscar un equilibrio porque a mucha gente no le va a importar mucho el virtuosismo de Sig Raga o Fuerza Dread. Le va a importar que tenga un corito con gancho y enganche con las chiquillas, verdad. A veces el éxito no tiene que ver con la excelencia, y el músico tiene que tener cuidado en la línea por la cual transita, una cosa es buscar la fama de una forma muy vulgar y la otra forma es buscar la fama de una forma muy virtuosa, que mucha gente no va a poder comprender, verdad. Yo creo que los músicos deberían buscar un justo medio por ahí, para poder seguir haciendo música. Pero respondiendo a tu pregunta, básicamente, sí hubo una evolución y es notoria en la escena del reggae a través de todo lo que ha pasado con la evolución musical de los músicos, por su formación profesional. Claramente, es eso.

Sergio Hernández:

Eso, digamos, se corresponde también a nivel de producción porque, digamos, yo tengo entendido que ustedes con Frecuencia Libre no pudieron concretar un disco. Ya luego usted menciona que hizo una producción un poco más pequeña y personal. Pero, digamos ¿Cómo ha evolucionado ese aspecto? Que ya no es tanto de escenario, si no de producir música, a nivel de grabación.

Chato:

Sí, yo creo que igual, todo va de la mano. Conforme han crecido musicalmente los artistas, los músicos, obviamente, algunos se van decantando también por la parte de producción musical. Entonces, obviamente, han ido mejorando, han ido profesionalizándose, y ahorita en este momento hay estudios increíbles en Costa Rica. O sea, ahorita, no hay un límite técnico, digamos, en los estudios; donde yo estoy grabando, que es Lúcuma, tiene un hardware y un conocimiento increíble; Jorge Guri,

que es el tecladista de Florian Droids, que también fue una banda muy exitosa, y una banda súper loca, muy buena, tenía muchos instrumentos y saben cómo utilizarlos. Conquista Records es un lugar increíble, hay otro estudio, bueno, que lo que era Solo Hits de Checo, que ahorita está como en receso, pero también era un estudio bastante consolidado.

Hay muchos estudios que están abiertos como a todos los géneros, pero hay algunos estudios que se han decantado más por la escena reggae, te puedo mencionar como los dos más importantes, bueno los dos más importantes y uno que también es una productora importante, que fue lo de Zion Productions, que ha producido artistas de reggae, pero también ahí sería bueno hacer una división. En Costa Rica como que hay dos mundos. Bueno, no sé si vos ya lo has notado, pero que en Costa Rica la escena de reggae está como dividida en dos mundos, hay una que es de bandas, verdad, y artistas que son más a la antigua, que hacemos música en vivo, que grabamos con músicos, como tal, que queremos tocar, que queremos llevar toda una puesta en escena con ocho o diez músicos y que hacemos roots, como al estilo de Cultura, Gondwana, Cafres, como esa primera escuela. Y hay otra escena que es de cantantes, donde está Ras Manuel, donde está Toledo, donde está Jahricio, donde está Aborijah, donde está China B. Entonces, digamos, ellos han manejado más su carrera con pistas, con tracks, con riddims, que también digamos a nivel comercial es, pues, válido. Y que han grabado principalmente donde Zion Productions, que también ahorita está metido conmigo en la producción mía porque también tengo una segunda oreja ahí. Soy yo, pero también quiero alguien que esté también ahí conmigo en la producción porque creo que es el camino correcto. Y Costa Rebel, con José Ortega, que también ha producido, pues, muchos artistas. Ellos producen riddims, producen pistas, y luego traen a los cantantes para que graben encima de lo que ellos hacen, con un proceso un tanto más sintético, más digital, y también la gente de R9, que también era una productora. Entonces, R9, Costa Rebel y Zion Productions son como productores de reggae. Pero como de la escuela de los cantantes. En cambio, los demás músicos hemos producido con otro tipo de estudios que son más grandes y donde graban músicos ya en vivo. Entonces es una lógica diferente, aunque ya estos productores se han dado cuenta que también tienen que evolucionar a la grabación de banda como tal porque el sonido es completamente diferente. O sea, no es un emulador de bajo. Nunca va a ser igual que un bajo de verdad o un teclado, digamos, emulado, no va a ser igual que un pianito para grabar corte, o

igual, también, los instrumentos, verdad, unos pitos, obviamente, no van a sonar igual en un sintetizador que con tres maes tocando en una sala, verdad.

Entonces hay como dos mundos. Sí han crecido y usted lo puede ver. Puedes escuchar la calidad de las grabaciones más recientes de esas bandas que te estoy mencionando, que a mi criterio, son las favoritas mías, verdad, hay muchas, pero son las que me gustan más a mi porque se parecen más como a lo que yo hago, verdad, que tienen vientos y tienen percusión y son diez músicos. Entonces, usted puede ver a Alberto Ortiz, es un gran productor, ahí se produjo el de Fuerza Dread, el Fluye, Solo Hits también produjo la música de Café Surá, Un Rojo creo que está grabando, bueno, no sé exactamente dónde está grabando, ahorita el de Fuerza Dread está grabando en Red Stack, con Mario Miranda. Entonces, digamos, obviamente, los estudios se han ido profesionalizando y claramente la calidad de estos trabajos y de estas bandas, sonoramente hablando, ya es brutal.

Antes donde se grababa era el estudio de Radio U, con Leo León, verdad. Que ese grabó el de Calle Dolores, que es súper bueno. Pero era porque casi no había estudios y los productores no apostaban a ese tipo de música porque era música de carajillos, música de mucho escándalo, verdad. Es como el prejuicio del rock, es un escándalo. Eso pasaba antes con el ska, con el punk, lo que pasa es que ya hay productores más jóvenes que han crecido con la escena y les gusta la escena, entonces, obviamente, al gustarles el género pueden mejorar muchísimo lo que es la calidad de la grabación. Pero sí, claramente, la calidad de los músicos junto con la calidad de los ingenieros y los estudios han hecho que la escena sea profesional, la de reggae, la de reggae sea profesional, sea muy competitiva porque hay bandas muy buenas, y te puedo mencionar otras que están ahí también, ahí está Bet Shalom, ahí está Talawa, ahí está Positivos, que también andaba por ahí. Ahí están bandas, vamos a ver, de las que recientemente he escuchado por acá. Bueno, esas son las que recuerdo en este momento. Pero hay muchas bandas, que están ahora, Zimbabwe, también, que por ahí están grabando. O sea, hay muchas bandas, yo calculo que en Costa Rica podríamos estar hablando, tal vez, de unas veinte bandas de roots, por lo menos.

Sergio Hernández:

Y, digamos, también hablando con músicos, me comentaban que, que aquí la lógica, ciertamente, digamos, Zion, tiene una visión más de producir, pero, digamos,

muchas veces los estudios de grabación lo que hacen es como nada más el aspecto editorial. No es que le produzcan o que le paguen a una banda para que saque un disco ni la promocionan, todo eso queda a manos del mismo músico. Entonces, digamos, yo también sé que Banton y Ghetto, en su momento, sí los habían firmado con Sony BMG, también. Pero esa dislocación, digamos, de grabación por interés propio de las bandas, no existe tal vez como un dinamismo más de producir bandas y potenciarlas.

Chato:

Bueno, ese espacio o esa industria sí existió en los ochenta, que fue el, yo no lo vi porque yo era un niño, pero yo sí sé que en los ochenta, digamos, todo el movimiento chiqui chiqui sí tenía, Dideca, y tenía otras de Fonotica. Ahora que se encargaran de contratar y firmar contratos, Luis Jákamo te puede contar, ahí vi unas fotos de ellos firmando su contrato, y eran contratos para difundir su música y grabarla. O sea, tenían que grabar un disco por año y era una época de oro de la música, donde los músicos realmente eran tratados como parte del negocio. Vital y les pagaban los discos, y los promocionaban etcétera. Lo que pasa es que la escena aquí no creció más, bueno, no creció más porque, y esa es mi crítica, yo todo lo que digo, obviamente, es mi perspectiva, muy personal. Puede ser que esté equivocado, puede ser que tal vez no.

Yo lo que creo aquí es que los canales de televisión y los medios de comunicación estuvieron siempre en manos de empresarios que no, que tuvieron una visión muy corta del entretenimiento. Entonces, vos podés ver que, yo recuerdo, los espacios como Fantástico, que llevaban músicos. Eso cada vez empezó a ser menos, y cada vez o nunca se dio el hecho de que la música se vio como un negocio. Ahora usted ve los anuncios de Puerto Rico; hace poco estaba viendo en una entrevista, que me dio mucha gracia por lo que estaba pasando. Era una entrevista de Héctor El Father y Tito el Bambino, como de los noventa, en un programa puertorriqueño, como un talk show, y cuando iban anuncios lo que anunciaban eran los nuevos discos de los artistas: salió el nuevo disco de Yossi Esteban Y la patrulla 15, cómpralo ya. Y yo decía ¡wow! Si eso hubiera sido así aquí habrían artistas internacionales y la gente vería a los músicos como ¡mae! Entonces uno se da cuenta que ahí había una industria de la música, o sea, el disco era un producto que la gente quería comprar y que los medios de comunicación se lo mostraban: mirá ya sale el nuevo disco de Dileón, ya sale el nuevo disco de Un Rojo, próximamente el nuevo disco de Fuerza Dread, adquiérelo ya, ordénalo.

O sea, entonces la gente va quedándose con la cultura de que la música vale, y, obviamente, los dueños de las televisoras, me refiero a los Picados directamente, bueno, a Repretel después, el capital mexicano. Hubieran potenciado eso y hubieran ganado dinero, pero ellos nunca vieron en la música un negocio, entonces, obviamente, lo que querían era un payaso de circo que fuera a los programas, hiciera su numerito y se fuera para la casa. Y, lamentablemente, el ideal de la gente suele ser que el músico es un vagabundo. No entienden todo lo que hay detrás de la vida de un artista, diay, porque no lo han visto.

No tenemos un artista internacional que llene estadios allá, que llene, no sé, el Madison Square Garden o llene el Auditorio Nacional en México. Entonces, obviamente nosotros no tenemos una superestrella, que también habría que preguntarnos, Costa Rica tiene mejor educación que otros países centroamericanos, tiene más posibilidades, un nivel de desarrollo humano más alto, pero no tenemos artistas de peso en el mundo. Bueno, tal vez, lamentablemente, nos mutilaron la parte del entretenimiento, y no nos enseñaron que la música valía mucho y era muy importante. Por eso no tenemos un Ricardo Arjona, aunque a mucha gente le duela o diga pestes de Arjona, Arjona es un músico internacional de peso. No tenemos a un General, nunca hemos tenido un General, como Panamá, o Rubén Blades. No hemos tenido un Álvaro Torres, no hemos tenido. Inclusive, un cantante de reggaetón, que se llama Dálmata, que es hondureño, pegó también, hizo sus millones, aquí ninguno ha hecho millones en la música. Tráiganme aquí el músico tico más exitoso para ver los Mercedes o los Ferraris en los que anda. No hay.

Yo sé que se ganó un Grammy con Rubén Blades, Editus. Pero eso es una industria que realmente no es popular. Es de música para un cierto nivel de personas, y que no creo que haya hecho millonarios a Edín Solís y a esa gente. Les doy reconocimiento, pero la escena nacional no le aportó nada.

Entonces, ¿por qué es que no le pagan los músicos? Porque no ven la posibilidad de poder recoger su inversión. Si yo tuviera un canal yo estaría todos los días promocionando los nuevos lanzamientos, y tendría firmados contratos con las bandas que a mí me gustan, y haría giras. Pero como ellos no hicieron eso, como se dedicaron a hacer plata, entonces, obviamente, el tico no tiene esa mentalidad o esa cultura. Yo siempre lo reprocho, Canal 7 le ha hecho muchísimo daño a la escena nacional porque

nunca la ha tratado con respeto. Igual que Canal 6, igual que Canal 4, igual que las radios. Cómo es posible que no haya una cuota mínima de música nacional. O sea, la escena está así porque también los que estamos dentro de la escena no nos damos valor, igual los diyeis.

Es increíble que un diyei cobre 700 mil pesos por poner música y los músicos haya que pulsear para que le paguen 200 mil, 300 mil pesos. En que planeta puede realmente la escena surgir cuando es más importante y más conocido un diyei que los músicos. Estamos jodidos. Estamos jodidos, y no es que tenga nada en contra de los diyeis. Pero así no debería ser porque ellos lucran. ¿A partir de qué? No sé cuánto le pagarán los diyeis de reggae a Bob Marley y le pagarán a Alfa Blondy, y le pagarán a Alborosie y le pagarán a Steel Pulse, cuando van y los ponen en sus chivos y cobran plata por la música que no hicieron ellos. No sé Acam si les está cobrando por eso. Es una forma muy personal de verla. Ellos deberían de pagar porque están lucrando con el talento de otro.

Sergio Hernández:

Eso le quería preguntar, digamos, ¿cuál ha sido el papel de Acam o el mismo Sindicato de Trabajadores de la Música?

Chato:

Para serte muy sincero se burocratizó se politizó como todo lo que ocurre aquí en Costa Rica. Al principio con unos ideales muy puros y transparentes, pero luego se convirtió simplemente en un mecanismo de obtención de fondos para distribuirlo entre los participantes, que son ellos miembros, como parte de la junta directiva y empleados. O sea, les cobramos a la gente de los bares por la música que tocan de otro músico y vamos y repartimos esa plata entre los que están ahí de 7 a 5 de la tarde trabajando como empleados de planta. Eso se llama burocracia, eso se llama ineficiencia ¿Qué hace Acam realmente por la música de acá? ¿Cuántos discos al año graba Acam de músicos de acá? Una votación anual, una vez al año le den 2 millones de pesos para hacer un disco eso no es nada. Acam recoge un montón de plata. Acam habría que desaparecerla y esa plata agarrarla y crear un estudio de grabación y un departamento para hacer videos, y promocionar eso, y tener programas en el radio. Acam Presenta, o sea, hay un montón de cosas que se pueden hacer. Acam presenta una hora en las emisiones más

populares y solo música nacional, y promociona la música nacional. El problema es que eso no pasa.

Usted ve VM Latino, ve esos canales, puro reggaetón es lo que ponen, y usted ve una publicación, yo lo analizo: usted ve una publicación de Maluma en Facebook y tenía 100 comentarios, y yo digo, ¿es en serio? Cómo Maluma va a tener solamente 100 comentarios con la cantidad de plata que gastó un video, qué es que la gente realmente no le llama a Maluma. Maluma no lo ven como músico, no lo ven como arte. Pero qué pasa, que se lo empiezan a meter en las fiestas, en los bares, en las discotecas, y la gente casi que como robots, como autómatas ya lo ponen. No es porque les guste, es porque tanta repetición hace que se acostumbren a eso y lo suenen y lo suenen. Pero no es que a la gente le guste. No es que la gente en el tiempo libre busque escuchar Maluma más que Queen o más que Bob Marley o más que Michael Jackson, porque no se puede comparar a nivel musical y artístico, verdad.

Aquí el problema ha sido que los canales no han visto en la música una fuente de ingresos de dinero. No lo ven como una industria, que potencialmente puede dar réditos. Entonces, básicamente, es entretenimiento de sábado, de 5 minutos en Sábado Feliz. Elena Umaña bailando 3 minutos de una cumbia, y ya eso fue todo y la gente lo ve así, y aplaudieron, y no es así. La música es algo mucho más complejo, más profundo y más potente. Pero si no hay dinero o inversión cuesta mucho.

Yo creo que los músicos también estamos todavía muy separados, verdad. Como que hay mucho celo profesional como para hacer un sello discográfico y promocionarnos, verdad. Vamos a promocionar este sencillo, vamos a ponerlo aquí, y nadie lo ha hecho, nadie ha llegado, por decir, aquí hay un capital de cincuenta millones y vamos a echar la música nacional a caminar. Vamos a sellar los contratos con estas bandas y vamos a grabarles el disco, vamos a promocionarlos, vamos a ganar tanto de los conciertos. Pero eso sí, yo tengo que hacer todos los conciertos con mi departamento legal, o sea, que haya un management que realmente financie a las bandas, que gane su parte, pero que también obviamente les dé la posibilidad de llegar a mucho más público. Eso no ha pasado, aquí nadie lo ha hecho, todo el mundo va por su cuenta, hasta que eso no pase, que aparezca una productora grande. Que lo veo muy difícil porque en Costa Rica nadie le invierte a eso. Aquí la plata de producción se va a hacer conciertos internacionales y traer las bandas y cobrarle a la gente. Usted ve los programas de radio

y que hay de reggae, etcétera, los programas de televisión, ellos no tienen una función de expansión de la música nacional, a nadie le importa porque para ellos no es negocio. Cuando sea negocio tal vez van a cambiar las cosas, pero mientras que no sea negocio van a seguir poniendo a los artistas internacionales y a minimizar el trabajo de los artistas costarricenses, verdad. Entonces es una serie, es toda una historia de, vamos a ver cómo lo podemos llamar, una historia en la cual cada vez le damos con el hacha al árbol para que se caiga, en lugar de ponerle alguna base más firme al árbol para que se mantenga.

Con la época digital, obviamente, Spotify es peor que una casa disquera. Vos le das la música Spotify, le pagás a otro abrigador como CD Baby, vos pagas la fiesta, pones tu música, Spotify le cobra a la gente para que escuche tu música y a vos te da una porquería. Estamos jodidos. Es peor Spotify que Sony Music o Universal Music. Es una explotación de los músicos. Yo creo que eso tiene que cambiar, verdad. Tengo mis ideas de cómo hacerlo y yo lo voy a intentar con mi producto. Pero sí la escena musical en Costa Rica es compleja, y a nivel mundial también puedes ver que está muy compleja, muy difícil. El músico cada vez recibe menos de la tajadita que le debería corresponder como por ser el centro del entretenimiento, verdad. Le pagan al bartender, le pagan al que barre, al guardia de seguridad, le pagan al diyei, le pagan al del sonido, le pagan al de las luces, le pagan al del alquiler del local, y para el músico no queda nada, mae.

Sergio Hernández:

Y lo cual es contradictorio porque, digamos, si usted bien menciona que hay una profesionalización de los músicos hay cada vez más bien un espacio más limitado para que ellos se desenvuelvan como profesionales porque muchos tienen otros trabajos que no son de músicos, que también eso limita, digamos, la misma calidad de la música. No sé si eso ha sido el caso suyo.

Chato:

Bueno en mi caso pues yo requiero mi trabajo para poder sobrevivir. Yo más bien invierto de mi dinero a la música, o sea, yo en este momento, bueno, no voy a ser tampoco tan malagradecido. En esta producción mía conté con patrocinadores y con madrinas y padrinos, que yo no sé cuántos músicos de aquí lo han hecho. Yo percibí de

los patrocinadores de bares, de dos bares, que fueron Bahamas y Raíces, que hay que decirlo. Y de madrinas y padrinos, más o menos como un millón de colones, que me dieron mes a mes para poder yo gestionar la grabación de mi disco. Yo me siento afortunado por eso.

Sergio Hernández:

¿El disco, cuál?

Chato

El que estoy grabando.

Sergio Hernández:

¿El anterior?

Chato:

No, este proyecto. Este disco que voy a sacar con siete canciones y el libro, igual todas las demás canciones, todo eso fue patrocinado y apadrinado por estas personas que yo te digo. Entonces yo me siento feliz de que mi disco de entrada ya contó con un millón de colones de apoyo de las personas, por creer en mí, verdad. Eso me alegra y me motiva mucho. Obviamente el disco no vale eso o todas las canciones grabadas no valen eso. Pero a mí me motiva saber que la gente cree, cuando vos llegás y les decís sinceramente qué se va a hacer te dan el dinero. Entonces, no es que no hay plata, es que también hace falta involucrar a las personas directamente con la banda y con el proyecto.

Eso es lo que te digo de Spotify, tal vez ir a poner la música a Spotify de entrada gratis no sea el mejor camino para poder autogestionar tu carrera musical. Tal vez hay que hacerte una base sólida de gente que te apoye, que valore tu música y que sí te vea como un artista y que valore tu trabajo. Por eso yo siento que cada vez esas plataformas de intermediarios tienen que desaparecer y la gente tiene que apoyar las bandas que les gusta.

Te doy un ejemplo, ya casi nadie entra a los sitios web de las bandas. Si vos querés escuchar música de Cultura Profética no te metes en culturaprofetica.com. Vos vas directamente a Spotify o a Apple Music o vas a Youtube, exactamente. Pero,

lamentablemente, esas bandas son explotadas por esos piratas, por decirlo de alguna forma, por esos intermediarios, y al final de cuentas no les aportan mucho. Tienen que tener millones de views y millones de descargas o de streamings en Spotify para poder ganar plata.

Ahora bien, si vos me decís, la única forma de escuchar Cultura Profética es en culturaprofetica.com y tienes que pagar para que apoye a la banda yo lo hago porque a mí la banda me gusta. Entonces, yo lo que siento es que la nueva, los músicos tenemos que atraer a la gente más hacia nuestro propio espacio para que paguen, yo les doy la música, es una interacción más directa entre usted y el fan, aunque la palabra fan no me gusta, pero usted y el oyente. Para que realmente se pueda mantener seriamente con su carrera porque si no, igual, si no hay plata no se puede hacer nada. Yo me estoy autogestionando mi disco, pero es porque yo trabajo, y por dicha tengo la posibilidad económica de hacerlo. La gente va a decir ese mae está loco, agarrar cinco millones de pesos y gastarlos en un disco, ese mae está jodido de la jupa, pero es porque yo creo en mi música, estoy seguro que tarde o temprano voy a llegar a donde yo tengo que llegar con la música, y cada vez aprendo más, y no me voy a detener porque para mí no hay otra posibilidad más que seguir haciendo música. Eso soy yo. Pero muchos músicos, lamentablemente, al primer revés van a dejar la música botada y ya no van a volver a grabar canciones. ¿Para qué? Gastar plata y que a la gente ni le importe, se van a agüevar y se van a quedar proyectos muy buenos botados, verdad, como fue Frecuencia Libre, como fue Modska, como fue Calle Dolores, como han sido proyectos que lamentablemente quedaron en absolutamente nada, verdad.

Entonces, es una escena complicada, pero definitivamente hay que ponerle ganas. Aunque hayan mejorado aspectos técnicos y aspectos musicales, todavía creo que la industria no ha sido manejada por una persona o por un ente o por un grupo de personas que entiendan que la industria nacional genera dinero. O sea, es como que haya un negocio, te lo pongo así, es como que haya un negocio, ahí hay un negocio, todo el mundo vende por su lado. Te lo pongo así, es como que haya un montón de pulperías, todo el mundo tiene una pulpería, hay una pulpería aquí y las pulperías son los grupos. Todo el mundo tiene pulperías en sus barrios, pero no ha llegado un Walmart, o sea, no ha llegado un chino. Alguien que le compre a esas pulperías y ponga un supermercado más grande. No ha llegado nadie que pueda unificar, obviamente, es un monopolio. Pero no ha llegado nadie que pueda unificar eso en un sello disquero o

en un apoyo real a los músicos y que pueda unificar el esfuerzo de todos. Todo el mundo está por su parte, vendiendo en cada pulpería. Al final de cuentas si vendiéramos en un solo supermercado tal vez podríamos vender todos más, pero no ha llegado nadie con la visión o con la plata o no ha habido anuencia de las bandas para crear un sello discográfico en conjunto, digamos, como decir tres bandas, ok, vamos a hacer un sello discográfico para poder lanzar nuestro material, para poder financiar nuestros discos, para poder financiar nuestros videos, para poder tener featurings con artistas más grandes y traerlos, verdad, como un tipo de colectivo donde podamos sacar la escena adelante.

Porque te soy muy sincero, el reggaetón y el trap tienen mucha plata invertida, o sea, son millones de millones que están invertidos en videos y en música y en pagar a los canales porque Canal 29 no creo que ponga esos videos porque le gusta a Paul André. Ellos lo ponen porque les está pagando Universal para que ponga esa vara y póngalo, póngalo, póngalo. Y nosotros no tenemos la plata para competir con eso. Un diyei te va a decir mae yo te pongo la canción si me pagas o si me caes muy bien, o si la canción es super buena. Pero después de ahí los diyeis no están como locos: mirá ya salió el nuevo tema. Porque ellos no tienen esa cultura, ellos no son fiebres de la música nacional como uno. Un fiebre es el que está metido en eso desde hace años. Nosotros somos los que deberíamos estar en los programas de radio, nosotros somos los que deberíamos estar en los canales poniendo una música. Que también es algo que yo me reprocho a mí mismo, por qué lo hacen otros y ganan un montón de plata. ¿Por qué un diyei va a ganar 700 mil pesos en una noche? Y este mae qué le aporta el reggae. No lo digo por mala vibra, lo digo porque en realidad me preocupa que se llenen la bolsa los diyeis famosos, ¿y esos maes qué le devuelven a la escena? ¿Qué hacen esa plata que ganaron del reggae? Por lo que hemos hecho también otros muchos años antes. ¿Qué le devuelven a las bandas, qué le devuelven, no voy a decir nombres, qué le devuelven a esos diyeis a Bet Shalom, qué le devuelven a esos diyeis a Talawa, qué le devuelven esos diyeis a Dileón, a Ojo de Buey, a Fuerza Dread, qué le devuelven? En qué aportan. A veces ponen pilares del reggae aquí un productor y un mae en la radio. Mae, qué han hecho por la escena ustedes, aparte de traer grupos de afuera y cobrar plata y no pagarles nada a las bandas de aquí, güevon. O sea, no han hecho nada. Y eso ha sido parte del problema, que aquí nadie ha hecho nada por la escena. Realmente, los únicos que han hecho algo aquí por la escena han sido los músicos, mae.

Sergio Hernández:

Y, digamos, eso, en los dosmiles, las bandas sobrevivían porque chiveaban, como se dice popularmente,

Chato:

O porque se metían la mano en la bolsa.

Sergio Hernández:

Y ¿eso ha sido el motivo por el cual muchas desaparecieron?

Chato:

Ese es uno, pero obviamente por peleas entre los miembros, y porque como no avanza el asunto, la gente… Cuando yo tenía 19 años, cuando yo salí del colegio en 1999, tenía 18 años. Diay, yo apenas iba a entrar a la universidad. Muchos de los compañeros míos de banda también estaban súper jóvenes. Estaban empezando a estudiar o terminando el cole. No tenían hijos, no estaban casados. Éramos libres. Conforme pasan los años y ya aquel conoció en un chivo a una muchacha, ya empezaron a salir, ya quedó embarazada, ya va a ser papá, el otro se quiere juntar, tiene que ir a trabajar. Entonces, la vida seria te va alejando de la música porque si la música no te produce dinero lo que te va a producir es un gasto, verdad. Como nos ha pasado. "Yo tengo que poner una panadería, tengo que seguir estudiando, para trabajar en HP, tengo que irme a trabajar allá a Jacó en otra vara". Todos toman rumbos diferentes y ahí se empieza a enfriar el asunto porque no pudimos iniciar una carrera musical. O sea, hay bandas que, igual como te digo yo, uno envidia, en el buen sentido de la palabra, la suerte que tuvieron los maes de Cafres o de Gondwana o Cultura, que hicieron estandarte del reggae latino, que pudieron formar una carrera a punta de chivos y viajes, y se volvieron músicos. Y a partir de eso han hecho toda su vida. Que dichosos, pero todos los demás hemos tenido que seguir con nuestra vida, en dos partes, en la música y en nuestra vida normal, para poder, digamos, ya sea seguir adelante con la música o definitivamente seguir adelante con nuestros planes, como planes personales.

Pero, bueno, la experiencia de Frecuencia, muchos siguieron en la música, aunque una gran parte sí tuvo que, tomó una dirección diferente, verdad. Entonces, eso fue lo que provocó que muchas bandas no continuaran. El hecho de que la misma

escena no te motivó económicamente o no te permitió que siguieras creciendo y que vieras en la música un método de vida, un modus vivendi, verdad. Sino que siguieran viendo como un hobby, Y no, hagamos eso porque nos cuadra, hay que tomar guaro y chiviar y conocer chamacas. Lo que pasa es que vas madurando y ya se te fueron 5 años en eso. Y luego cumplís 30 y ya o estudiaste o haces una carrera o no tenés nada. Haciendo música es muy difícil que tengas un seguro médico, tengas una pensión.

Entonces, se ha complicado porque no nos hemos podido montar en la caravana de artistas. O sea, siempre lo he dicho también. En Costa Rica, la mayor parte somos músicos, no somos artistasn ser artista es diferente. Es una connotación más alta, en la cual vos vivís del arte. Y lo que haces a tu alrededor siempre es arte. Y la gente te ve como un artista, como alguien que quieren ver, con quien quieren conversar. Alguien que quieren escuchar cantar. El músico solamente es ir a chiviar, hasta la misma palabra ese de chiviar, chivo, ya vos no tenés que ver un concierto como un chivo, tenés que verlo como un espectáculo.

Yo al menos yo he ido madurando en eso de que yo no quiero chiviar, yo quiero dar un espectáculo y que sea algo brutal, o sea, que hasta yo diga, jueputa, mae, que violencia, que se le paren los pelos a todo el mundo. Para mí, después del disco, ese es mi un nuevo objetivo: consolidar una banda, la más brutal de aquí y sonar increíble. O sea, no lo hago por competencia, pero sé que la única forma de poder sobrevivir es siendo el mejor, y eso es lo que estoy tratando de hacer, verdad, con los mejores músicos que están, con los mejores estudios que están, ahora el asunto es meter la plata, agarrar el disco, agarrar el libro y irse a otros países, a guerriar afuera porque también es otra cosa, muchos artistas se han quedado aquí y aquí no va a pasar nada, digamos, el mercado es muy pequeño.

Vos ocupás un mercado de millones de personas, no ocupás un mercado de 4 millones nada más. O sea, ocupás ir a tocar la puerta a todo lado, a migrar. Lo han hecho artistas, tal vez algunos con más pena que gloria, pero lo han hecho. Por ejemplo Maf, que es una cantante, Mafretula, que se fue a Guatemala. Yo sé que Balerón también lo intentó en México, pero se volvió. Sé que hay bandas que han ido, por ejemplo, que igual a su forma, creo que ha sido exitoso y lo han hecho bien y es la gente de Percance, que hay que respetar mucho todo el trabajo que han hecho. O Ojo de Buey también cuando se va a Estados Unidos, banda Moonlight cuando se va a Colombia.

Empezar a exportar la música creo que es el camino, es el camino viable que hay, verdad. Pero para eso qué ocupás. Y creérsela, verdad, también. Vamos a enseñarlo nosotros a otro lado porque tal vez allá nos puedan dar más chance. En cambio aquí está complicado, Aquí los chivos que puedes cobrar es en el Festival Nacional de las Artes o en el FIA, en las universidades cuando se hace Semana U y hasta luego. A vos no te van a pagar un montón de plata para abrir el concierto a Cultura o Alborossie. Ni te van a pagar. Hace poco andaba la vara esta del Grito Latino, que no había pagado ni los chivos que hicieron. Imagináte, es complejo. Pero no hay que estancarse, hay que pensar en grande y buscar la excelencia.

Al final de cuentas el éxito puede ser muy caprichoso, verdad. Fernando Toruño es famoso, más famoso que yo, y también Alex Badilla es más famoso que yo. Yo no me puedo sentir mal porque él sea más famoso que yo. Lo que me puedo sentir mal es por qué él es famoso y yo no, que es porque lamentablemente también el público se ha vuelto muy mediocre, y entonces la gente recibe basura y se acostumbran a la basura. Y cuando les presentan algo bueno la gente no lo puede reconocer porque quedan encandilados, verdad. Entonces el problema también es que la gente, la expectativa de las personas es muy baja, y hay cosas que no pueden comprender, verdad. Entonces, a veces es complicado eso, verdad, que la excelencia y el éxito a veces toman caminos diferentes, y vos tenés que saber cuál camino querés, si querés ser famoso o si querés ser excelente.

Yo al final creo que la excelencia te va a llevar al éxito, pero el camino es muy largo, verdad, lleva años. En cambio, si yo digo yo quiero ser famoso, entonces, voy a dejar de hacer reggae y me voy a dedicar a hacer trap y reggaetón porque es lo que pega. Entonces, voy a dedicarme a eso, pero yo no podría porque yo no hago música para pegar. Y yo creo que muchos músicos de aquí no hacen música para pegar, es para poder expresarse. Entonces, ya es una cuestión más antropológica. ¿Por qué hacemos reggae? ¿Por qué hacemos música? ¿Por qué no paramos de hacerlo? ¿O por qué dejamos todo botado y nos dedicamos a ser empleados de un call center? O sea, eso es muy jodido, pero creo que cada uno al final de cuentas encuentra la razón por la cual seguir haciéndolo o del todo no seguir haciéndolo; aunque todo esté dado para poder hacerlo bien, a veces la escena es complicada y es difícil seguir sobreviviendo.

Sergio Hernández:

A eso quería ir, yo creo que ya es como el último punto. Digamos, la parte más de la letra que usted compone, no sé si tiene algo que ver con sus lecturas, con su formación como filósofo o se relaciona más con una tradición, digamos, de reggae. No sé cómo ha evolucionado desde Frecuencia Libre a su proyecto como solista.

Chato:

Sí, bueno, yo creo que de alguna forma uno mantiene una línea, digamos, la primera canción que yo hice se llamaba ¿Qué hacer? Y no la grabé hasta ahora, en estos discos. La voy a sacar, que fue la primera canción que yo hice. La segunda canción que hice se llamó Oasis, que fue el éxito de Frecuencia Libre. También la grabé en una versión, en ese disco que es brutal, o seas yo no puedo comparar lo que hice ahorita con lo que hicimos hace casi 20 años atrás. Claramente, en aquel momento, yo tenía mucha ilusión, verdad, y estaba el cantante de la banda que era Jordi, que cantaba un montón, y estaba Andrés. Estaba más lleno de nostalgia y la fuerza de todos. Ahora musicalmente creo que lo superé, digamos, se superó el tema, pero tal vez la magia, ya, de la canción como tal fue ahí, en el 99, 2000, verdad. no es que esa sea mala, de hecho, yo invito a Jordi a cantar. Pero creo que es otro momento, es para responderte la pregunta; es la misma canción, pero es otro momento. Es otro momento de la historia del reggae y otro momento de la historia mía. Entonces, yo veo la canción de una forma diferente, aunque lo que la canción dice no va a cambiar el mensaje, verdad, y básicamente sí, claro, tiene que ver con la filosofía, siempre.

Aunque no vaya a hablar directamente, literalmente de Seneca o Platón. No tendría sentido, si no que esos conceptos si los aplico en la poética que tiene el tema, verdad, por ejemplo, Oasis lo que dice es que ni el más sabio de los hombres podría afirmar que lo perdido es tristeza si no se sabe que vendrá. Y básicamente eso es un relativismo, verdad, ético. En el sentido de que vos no sabés si perdiste algo hoy, si mañana vas a perder el doble.

O sea, que decir que algo, no se puede ser absolutista. La buena suerte y la mala suerte es algo muy relativo. De qué te sirve pegarte hoy 100 mil millones de dólares si mañana te morís. Entonces, ¿fue buena suerte? O te pegaste un millón de pesos y por ir a la Junta te atropelló un carro y te mató. Entonces, fue buena suerte o mala suerte haberse pegado un millón. O como este señor que le han caído tres rayos y las tres veces ha quedado vivo. ¿Tiene buena suerte o mala suerte? Es difícil afirmar si tiene buena

suerte o mala suerte, verdad. Para que le caiga tres rayos tiene que ser mae salado, pero para sobrevivir tres veces también tiene que tener mucha suerte. Entonces, es muy relativo el asunto.

Creo que siempre van a estar ahí. En mis letras más recientes si juego con más posibilidades filosóficas. Por ejemplo, en Las cositas lo que hablaba es que a veces estar ahí insistiéndole a una persona hace que ya la persona no te pueda ver. Entonces, a veces es la mejor forma de conquistar a una persona es alejándose y que note el espacio, que note la ausencia tuya, no estando ahí siempre encima de la gente. Entonces, alguien te va a extrañar, te va a ir a buscar. Entonces, básicamente, Las cositas es como un manual de seducción moderno. En el cual te dice si te gusta alguien sé especial, aléjate también un poco, a ver si te busca, si no te busca, al final de cuentas, es porque no te necesitas. Si no te necesita estás perdiendo tu tiempo. Desde el punto de vista amoroso, verdad.

Ya nada queda, es una canción que habla acerca de la tristeza que da la gente cuando parte, verdad. Y tengo muchas canciones que sí tienen un trasfondo filosófico, aunque para hacerte muy sincero esas canciones de este disco cierran un ciclo, también, porque no son canciones que hice el año pasado, son canciones que he hecho desde los 17 Años.

Y yo también ya he evolucionado mucho como persona y como músico. Y son canciones ciertamente un poquito viejitas, unas más recientes, pero creo que es un estilo de reggae mío, que es como un ciclo. No sé si me entendés. Esas canciones cierran un ciclo ya, o sea, cierran un ciclo de mi carrera. Ya lo que viene, ya también viene permeado de otro estilo porque yo me doy cuenta de lo que está pasando en el mundo.

Por ejemplo, estas generaciones son más llevaderas con el rap. Entonces, el reggae, la evolución natural del reggae, esa base como lo que hace Protoge o hace Chronix o Alborosie que son bases de reggae roots bien sentadas, puro rubadub, si se quiere, pero con una forma de cantarlo muy rapeado, muy rápido, más agresivo. Yo también voy a ir en esa en esa línea. Mi trabajo actual es más melódico, más cantado, no tan rapeado. Pero yo sí quiero evolucionar algo más moderno. Entonces, sí, ciertamente, el disco va a estar cargado de enseñanzas si se quiere o de historias mías y algunas que no son mías, verdad, casi todas son historias personales. Pero hice el ejercicio en algunas de que contaba historias ficticias. Entonces, también me dio más libertad, de

que no todo lo que cuento me ha pasado a mí. Pero me pongo en el zapato del otro y cuento la historia.

Por ejemplo, hay una canción que viene en ese primer disco que se llama Cartas en la Mesa y que lo que hice fue imaginar un escenario en el cual un señor o un hombre iba a un juicio a luchar por la custodia de su hija porque su esposa se iba a ir lejos y se iba a llevar la hija con ella, entonces ya él no iba a poder seguir siendo papá de ella porque no iba a estar cerca, geográficamente. Entonces, la canción habla de eso. Yo no tengo hijos, pero creo que muchos hombres se van a poder identificar cuando la escuchen porque van a perder a dos partes de su vida muy importantes. Hasta que pierden la esposa, van a perder su hija. Entonces, yo creo que hay muchos papás que no quieren ser papás nada más un cuarto de tiempo, verdad. Entonces, es una situación muy dura porque estás ante un juez y básicamente se van a llevar a las dos mujeres que usted más ama, y usted no va a poder hacer nada. Entonces, esos inventos ahí o esas posibilidades creativas creo que son necesarias, verdad. No todo es acerca a mí, verdad. Hay canciones en las cuales hablo de personajes como en ese caso, personajes ficticios, historias ficticias, pero que al final de cuentas sí claramente alguien las podría haber vivido o las ha vivido.

Creo que el disco también es muy denso, va a ser bastante denso. Entonces, hay que escucharlo con calma, por eso va como por partes. Y el libro creo que también les va a gustar bastante, todo está amarrado. De hecho, en el libro yo cuento como nació cada una de las canciones, en qué parte de mi vida se hicieron, por qué se hicieron, qué significa y está cargado de un hilo conductor amoroso. De mi primera novia del colegio, que luego apareció en la universidad, ahí como también cosas del destino, y todo lo que ha pasado en mi vida, por medio de la música, verdad. Todo está hilado por la música, cuenta como nacieron las canciones. Entonces, el lector va a poder sentirse más cercano a los temas porque así mira este tema Dileón lo hizo cuando estaba en el colegio o este tema lo hizo tal día porque pasó tal cosa. Entonces, creo que va a ser interesante para la persona que realmente vaya a disfrutar y apreciar la música que hicimos porque tiene un sentido real, un sentido profundo y básicamente yo cuento mi vida en la biografía, en la autobiografía

Sergio Hernández:

Y, ¿cómo pasó ese de Chato Gon a Dileón, digamos?

Chato:

Sí, básicamente te lo mencioné antes, pero no te expliqué por qué. Chato Gon básicamente era músico. Él era músico, o sea lo que te dije yo. Los músicos tienen que tener un alter ego, o, más bien, el individuo tiene que tener un alter ego. El alter ego muchas veces podría ser músico, verdad, yo soy músico, agarra la guitarra y toco. Pero el músico también tiene que tener otro alter ego, que es el alter ego de artista, o sea salirse un poco de su espacio, nada más de yo toco, yo toco la trompeta, yo toco la guitarra, yo me conecto a un parlante con un cable y trato de ver la ecuación yo desde afuera y no ser parte yo de la ecuación. O sea, Dileón es una evolución necesaria de Chato Gon, por decirlo de alguna forma así, Chato Gon era más libre y yo hacía otros temas. Saqué un tema en rock, saqué algo más pesado, era Chato Gon.

Chato es mi apodo de barrio, no me lo puse yo, me lo pusieron. Está bien, así me conoce muchísima gente. Pero Dileón sí me lo puse yo. Y Dileón sí suena como yo quiero que suene y Dileón sí es un artista y Dileón tiene más claro muchas cosas. Ya Dileón no tiene 18 años, ya Dileón tiene 37 y ya Dileón sabe cómo es la vara en muchos ámbitos y ya es más valiente, está más formado y también se valora más, y también sabe lo que quiere ser, o sea, es un alter ego de un alter ego. Es más una cuestión mía de que Dileón es un artista y Chato Gon es un músico. Siempre este va a vivir en este, pero este tiene una forma de ver las cosas diferente, verdad. Un poco más maduro y también que es un nombre que me gusta.

Además, mi abuelo también se llamaba León González. Entonces, yo agarré el León de él. Mi tío se llama Juan León, también. Entonces, yo tomé el León y le puse el Di, que es un artículo italiano que significa de León, entonces como para decir que sigo la línea también de mi abuelo. No sé, siento una conexión con él. Nunca, mi tatarabuelo, perdón, mi bisabuelo, nunca lo conocí a mi bisabuelo, pero, no sé, por el nombre de él y por todo lo que él hizo siento una conexión especial con él. Aunque nunca lo haya conocido. Entonces, como para decir que yo sigo la sangre de León González, que fue mi bisabuelo, verdad. Entonces también tiene una conexión familiar. Pero es un alter ego, básicamente, de ese Chato Gon, que fue el chamaquillo de 15 años que empezó, que estuvo en Frecuencia Libre, pero que se dio cuenta que no bastaba con ser músico, tenías que volverte un artista. Además, me gusta como suena fino, suena más comercial. Simplemente me gustó. Tiene sentido para mí y por eso aquí llegamos con Dileón, y

aquí empezamos con Dileón, de aquí en adelante ese va a ser mi nombre artístico y creo que fue una buena decisión. Aunque tenga muchos problemas con Spotify para subir las canciones, voy a ponerle la hijueputa tilde. Pero después de ahí creo que es un nombre que me gusta, y de hecho vacilo mucho cuando voy a un programa, Dilion, me dice Oscar de Sunshine Reggae, como que en inglés, también, verdad, la gente va a decir Dilion, en español va a decir Dileón, entonces.

Sergio Hernández:

Digamos, esa figura del león, ¿lo vincula más a su historia familiar que a una tradición, digamos, más rasta de la figura del león?

Chato:

Sí, claro, obviamente si lo incorporo. Claro, pero también tiene que ver con el asunto de que lo que hacemos también, cuando decimos Dileón significa en español De León. De Leon de alguna forma puede ser la fuerza; de hecho, yo tengo una canción que en este disco no va a ir, pero que habla acerca de eso, verdad, hasta del mismo nombre. Sí tiene que ver con la fuerza del león, verdad. Obviamente. En algún momento tuve la idea de ponerle de nombre Mapogo, al disco, Mapogo lions, que fueron los leones más violentos que hubieron en África y hacer un grupo con otros artistas, pero al final de cuentas me decanté por Dileón individualmente porque sí, obviamente, uno tiene la fuerza de león, tiene la valentía de león, tiene las ganas de león, y, básicamente, pues el león simboliza dentro de la cultura de reggae pues el animal más poderoso, también, que hay, entonces, obviamente lleva esa connotación.

Entonces, obviamente va por ahí, aunque te soy muy sincero, digamos, antes yo también pensaba que el reggae era una cuestión más relacionada con la cultura rastafari, con la cuestión religiosa.

Pero, sin embargo, un día me preguntó un muchacho: ¿profe usted rasta? Y le digo yo: si fuese rasta no sería su profesor, si fuese rasta no estaría aquí trabajando y esperando un pago, la quincena y un mes; no estaría necesitando música por plata, no estaría grabando videos porque para ser rasta hay que tener una humildad muy grande, y haber matado el ego y no estar haciendo música y queriendo tener likes en Youtube, ni querer sonar en Spotify. Un rasta está en una comuna sembrando y siendo autosuficiente. Si usted me pregunta, ¿soy rasta? No, jamás. En este momento en mi

vida no puedo serlo. Por eso es que ser rasta es una cuestión muy violenta y por eso es que hay pocos rastas de verdad. Muchos tenemos dreadlocks y nos gusta la música reggae, pero de ahí a ser rasta hay mucho camino que hay que recorrer. Es una decisión social e individual muy dura, muy radical. Digamos, yo he visto algunos, he conocido algunos, pero no podría seguir siendo artista de reggae si fuese rasta. No podría.

Pero es igual. Bob Marley, con todo el respeto que se merece, pero Bob Marley tampoco era rasta. O sea, no sé si vos me entendés, pero es algo muy profundo y algo muy diferente. O sea, ninguno de esos son rastas. O sea, ni el cantante de Steel Pulse, ni los de Israel, ninguno. No me engañan a mí ni engañan a los chamacos. Ni menos Ziggy Marley o Damian, ellos no son rastas. Si fueran rastas no serían artistas. Estarían en una comuna siendo autosuficientes y dándole gracias a Dios por la lluvia, por el sol y sembrando sus verduritas y tranquilos viviendo una vida humilde. No tendrían cuentas en los bancos, no estarían montados en un avión. Y, claro, uno aspiraría a eso, pero eso es una cuestión ya muy violenta. Es una vida muy dura, donde hay que matar el ego y hay que hacer una decisión de lo que ha sido hasta ahorita y cambiar de vida completamente. Es como lo que dice la Biblia de un cristiano, o sea, ahora ves la realidad, antes estabas ciego, y Dios, Jesús dijo: deja todas tus pertenencias y sígueme. Eso es lo que un rasta tendría que hacer, pero eso ya es muy duro. Renunciar a las propiedades y vivir en un mundo con un estrato meramente espiritual. Y ya separarse del mundo, en términos civiles, es algo muy heavy, y el que me diga que no yo creo que no ha entendido entonces que es ser rasta. No tiene que ver con fumar marihuana, ni con escuchar reggae. Es otra vara. Y yo lo tengo muy claro. Entonces, sí me gusta el reggae, pero yo no estoy preparado para ser rasta. Yo, al menos, no.

Sergio Hernández:

Y, digamos, el reggae en sí no genera, también, una especie de, digamos, o transforme ese alter ego o ese ethos, digamos.

Chato:

Claramente.

Sergio Hernández:

Que no es rasta, pero…

Chato:

Vive con algunos ideales, claramente, pero en el fondo sabés que eso es como estar en el ejército, y sabés que vos sos un cabo, un soldado raso, y sabés que hay un teniente o hay un coronel. Digamos, vos estás en un nivel más bajo, inclusive espiritualmente. Estás en un nivel más bajo, pero hay que aceptarlo y hay que tenerlo claro. Hay que agradecerlo, y hay que tratar de no ser tan materialista como la gente lo es o no vivir en un mundo tan vacío, tan materialmente lleno, verdad.

En estos momentos la gente es muy superficial, la gente es muy materialista. La gente lo que quiere es plata y si no tiene plata se auto excluye, como dice Mujica. Y eso es algo muy vano, verdad. vivimos en un mundo…Yo ayer vi un documental de los koalas y la verdad que me hizo sentir muy mal, de los koalas quemados. Casi me da ganas de llorar porque eso es lo que está pasando en el mundo y a la gente no le importa porque hay que ir a trabajar mañana, hay que pagar deudas, hay que pagar aguinaldos, hay que producir más.

Dicen que hay que producir más y producir más. Ahora, que hablan de reactivación económica, a mí me preocupa. Cómo vamos a hablar de reactivación económica con el planeta yéndose a la mierda. O sea, son cosas, el proyecto humano, en realidad, la humanidad como tal, no tiene ningún sentido. Es un absurdo. No hay evolución. No hay progreso. No hay destino. No hay desarrollo. O sea, el proyecto humano fracasó, y te lo digo como filósofo, digamos. Para mí es muy crudo, pero así es. Nosotros no vamos para ningún lado, la especie humana no va para ningún lado. Es un fracaso. O sea, salimos de paseo. La evolución es un paseo, pero la evolución nos va a llevar de vuelta a la caverna de donde salimos porque no hay nada más. Porque éramos incompatibles con la naturaleza. Nosotros, el mundo que nosotros creamos es el mundo de nosotros, no el mundo que Dios hizo. Nosotros creamos un mundo artificial, un mundo de mentiras. Esto no lo hizo Dios, esta casa. Esto lo hicimos nosotros. Yo siempre le digo a los muchachos eso. Y el mundo de nosotros es imperfecto. Mae, yo me pongo a ver. Vea, todo el mundo, todo el planeta fue cubierto con una alfombra verde que se llamaba zacate, perfecta, era una alfombra bella, biodegradable. Todo lo que está en la naturalez es biodegradable, es conjugable entre sí, es como piezas de legos que se pueden poner una sobre la otra, en cambio las piezas de nosotros destruyen

las otras piezas y no sirven para nada, estamos tirando hasta basura en el espacio. Porque es que la humanidad no tiene ningún sentido.

Y es que no es que sea nihilista, soy muy realista, verdad. O sea, no vamos para ningún lado. Cuando Carlos Alvarado dice reactivación económica, yo lo que digo es ¿y este mae tendrá alguna idea de lo que es la especie humana, este mae? Entenderá que reactivación económica significa contaminar y destruir más. Entenderá, este mae eso, o cree que hacer más plata y más billetes y que la gente tenga más plata no es realmente algo inteligente. O sea, el ser humano está acabando con su nicho, está acabando con su hábitat y va a tener que empezar el camino de vuelta a la cueva. O sea, la evolución fue un paseo, nada más, pero vamos a tener que volver a la cuevita, sin luz, sin las comodidades, porque esas comodidades llevaron a que destruyéramos mucho, y era un paso natural, verdad.

Obviamente no se puede construir algo sin haber destruido otra cosa, o podemos verlo más amigablemente y decir que nosotros somos transformadores de la naturaleza, para no sentirnos tan culpables. Pero realmente somos destructores porque somos creadores. No se puede construir sin destruir, es una realidad lógica. Y así tuvo que ser, pero al final de cuentas el resultado va a ser el mismo, verdad. Destrucción por todo lado, y nos vamos a dar cuenta que el humano no es inteligente, realmente, que el humano no tiene la explicación de por qué está vivo, y se olvidó de por qué está vivo, que era simplemente la perpetuación de la especie. Si hubiera sabido eso no hubiera empezado a destruir bosques, a botar basura y petróleo en los océanos. Entonces, por ahí sí trato, pero también soy muy realista, igual, soy creyente, soy cristiano, y creo todo lo que la Biblia dice, o sea, sí sé que hay un principio y un fin, sí creo en el Apocalipsis, sí creo que al final de cuentas, para mí, simplemente es que cuando ya la gente no crea en el gobierno ni crea en la Iglesia, es cuando empieza el Armagedón, y ya la gente se da cuenta que ni picha de eso existe, y que estamos cada uno por cada uno, y ahí es cuando la humanidad se da cuenta de la realidad, del progreso y la evolución, y saber que cada uno al final de cuentas lo que va a querer es sobrevivir, y ahí nos vamos a dar cuenta de lo malo o lo bueno que podemos ser. Sí creo eso. O sea, para mí sí funciona así, y por eso la Biblia es diferente de los demás libros porque habla de un inicio y habla de un final, habla de una destrucción final, y estoy completamente seguro que así es, y lo podemos ver todos los días.

Entonces, sí creo, a mi forma creo, no soy religioso, no practico ninguna religión, no voy a ningún lado, tengo una relación directa con Dios, pero también estoy seguro de que no hay nada más para adelante, verdad. Sé que lo que yo hago es absurdo, sé que ir a trabajar y usar el carro para ir a dar clases, y sé que todos es absurdo, sé que pagar el recibo de luz es absurdo, sé que hacer planes es absurdo, pero es que si no hago eso, ¿qué queda? Convertirse en un rasta y eso es más violento. O sea, es que por eso digo yo que el asunto no es tan sencillo, verdad.

Y ahí entonces la cuestión de la música, también, a veces es irónica. ¿Y para qué quiero hacer música? ¿Qué quiero? ¿Pegar? ¿Y para qué? ¿Y para tocar? Ok. ¿Y para qué? ¿Y para qué? ¿Y para qué? Siempre he pensado que al final de cuentas si hay fama o si hay éxito tienes que hacer alguna parte social, quizá ambiental o que sea con las personas. Yo creo que un artista de reggae tendría que tener eso como muy claro, verdad. Que si gano dinero con mi música debería usarla en devolver algo a la gente pobre o a los animales o al ambiente, verdad.

Pero no sé qué tanto de los artistas grandes de música hacen eso, verdad. Los que están todavía más equivocados que los que ni siquiera escuchan reggae. Entonces, ahí es donde el reggae se vuelve algo complejo para mí y algo muy profundo, verdad. No solamente son cuatro acordes de una canción. Pues, bueno, si usted escucha reggae usted sabe, supongo que usted hace el trabajo porque a usted le gusta, entonces usted sabe lo que le estoy hablando, es algo más complejo que escuchar Natural Mystic de Bob Marley o fumar marihuana, es una vara humana más profunda; y yo sí creo en eso, ahí sí.

Te puedo decir que sí creo en eso y sé que sí. El reggae sí es una música diferente porque lleva un mensaje diferente y eso no lo tiene ningún otro tipo de música, y, sí, estoy claro que así es, a mí me llena escuchar Israel, me llena escuchar Steel Pulse, me llena escuchar el Burning Spears o Bob Marley, me llena escuchar Cultura, me llena de diferentes formas, obviamente, Cafres no transmite la misma espiritualidad que puede transmitir por ejemplo Bob Marley o Burning Spears o Aswad o Steel Pulse o, menos, Israel, güevon, pero obviamente me transmiten algo bueno y creo que si un género transmite algo bueno, creo que hay que tratar de impulsarlo para que continúe transmitiendo algo bueno.

Pero desde Frecuencia Libre yo decía y lo sigo manteniendo, que el verdadero reggae empieza donde termina la música, donde termina la música ahí empieza el reggae, en la vida del músico, o sea, usted puede subirse a una tarima y también es una crítica que vale la pena hacer, subirse a una tarima y todo en buena vibra, aquí y allá, pero usted se va y es un carepicha, disculpe el francés, pero conozco muchos que están ahí y se montan a la tarima a animar y a jugar de buena vibra y son personas desagradables, he tenido casos de gente que ni siquiera le quiere ir a dejar el micrófono, está animando un evento de reggae y está hablando de Jah y one love y no le quieren ir a dejar ni el micrófono al cantante que viene.

Entonces, te das cuenta que también hay mucha gente hipócrita en la escena, y que uno, yo trato de no ser hipócrita y trato de ser, yo a los músicos les pagué por grabar, a la mayoría, a los que tal vez no son tan cercanos míos, otros fueron solamente por estar ahí y uno agradece eso. Pero yo también sé que el músico tiene que ser retribuido, y pues puedes preguntar y yo a todos los trato con mucho respeto porque yo respeto la música como tal, y por eso es que tal vez Dileón es un poquito más fuerte que Chato Gon, verdad. Chato Gon tal vez era más buena vibra, más de puro rai, pero Dileón ya tiene una perspectiva diferente del asunto.

Y entonces sí, el reggae es algo muy serio. El reggae es mi vida, pero sé que simplemente es una partecita de todo el mapa, que el reggae como tal presenta. No solo como música sino como una experiencia de vida mucho más drástica y a la cual, digamos, no todos tienen realmente la capacidad o la valentía de poder afrontar, ya el nivel que tiene un coronel o un boboshanti o ya un rasta que vive en el bosque y hace otra vara. Ya es otro nivel, por eso, entonces, rasta no, no. No podría aquí, no estaría grabando, o sea, no estaríamos teniendo esta conversación, tendrías que ir a buscarme allá en un asentamiento, tendría que ser, esos son los verdaderos rastas y por eso hay que tener mucho respeto, pero después de ahí el músico que hace reggae es otra vara, igual muy buena nota y todo, pero uno sabe que estamos en Babilonia, digamos uno sabe que estamos aquí de piratas. En cambio, los de verdad no se van a sumar aquí, nunca van a ir a un concierto de Ojo de Buey o uno de Cultura o uno de Cafres o uno de Bob. Los más rastas no iban a eso. ¿Sí me entendés?

Entonces, para mí sí. Sí lo aplico en mi vida, pero sé que tiene sus limitaciones, trato de ser buena persona, pero sé que en el fondo me quedo corto con la ideología.

Entonces, no puedo decir que lo soy; tengo mi pelo largo y todo, y hasta eso es una forma de resistencia, tener los dreadlocks; yo trabajo con muchachos de colegio, trabajo con el sistema formal del Estado, también hay que enfrentar un poco el prejuicio, pero también de alguna forma demuestro que se puede y que también soy libre de tener el pelo largo o corto, como yo quiera, y para mí significa algo, obviamente, verdad. Pero sí comprendo las contradicciones que puede tener pragmáticamente mi forma de vida actual con los ideales ya más ortodoxos del movimiento Rastafari. Sí lo tengo claro, o sea, en eso no hay contradicción, verdad. Sé que no soy un Rasta y sé que serlo es muy duro. Entonces, no hay problema con eso, tratar de llevar el mensaje, pero también sé que la contradicción que hay inmersa en todo el sistema, verdad.

Sergio Hernández:

Muchísimas gracias

Chato:

Pura vida, buena nota. Gustazo, muy buena la conversación.