

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA  
SISTEMA DE ESTUDIO DE POSGRADO

LAS COMPARSAS LIMONENSES – UN ESTUDIO DE LA RELACIÓN  
ENTRE MÚSICA Y SU CONTEXTO SOCIO-CULTURAL

Tesis sometida a la consideración de la Comisión del Programa de Estudios  
de Posgrado en Artes para optar al grado y título de Maestría Académica en  
Artes con énfasis en Música

VERA GERNER

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica

2011

Dedico este trabajo a los comparseros de Puerto Limón y su increíble capacidad de bailar las alegrías y las tristezas.

Son muchos quienes han contribuido al éxito de este trabajo. En primera instancia, quiero expresar mi profundo agradecimiento a Alejandro Cardona, el director de esta tesis, por su infinita paciencia y a los directores de comparsas, Guillermo Rodríguez y José Avilés, quienes estuvieron dispuestos a larguísimas conversaciones y a participar en cualquier locura.

A nivel institucional, fue el respaldo del *Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología* (ICAT) de la Universidad Nacional y el del *Centro en Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericana* (CIICLA) de la Universidad de Costa Rica, que hicieron posible la extensa investigación de campo que sustenta este trabajo. A este apoyo se sumaron los materiales facilitados por el *Centro de Investigación y Conservación el Patrimonio Cultural* del Ministerio de Cultura y Juventud.

En lo personal, quiere agradecerles a Alexander Rojas y Daniel Solano, ya que sin ellos habría sido imposible realizar los registros audiovisuales que sustentan mi investigación. Igualmente le agradezco a Giselle Rodríguez su apoyo moral en las tantas crisis nerviosas y ortográficas que una tesis de maestría puede generar. Pero el lugar de honor en este agradecimiento le corresponde, sin duda, a José Valverde, quien siempre me ha apoyado en todas mis ocurrencias, y quien jamás me ha permitido dudar de mí.

“Esta tesis fue aceptada por la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado en Artes de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar al grado y título de Maestría Académica en Artes con énfasis en Música.”

---

M.Sc. Flora Elizondo Jenkins  
Representante del Sistema de Estudios de Posgrado

---

M.A. Alejandro Cardona Ducas  
Director de Tesis

---

Dra. Laura Cervantes Gamboa  
Asesora

---

M.A. Manuel Monestel Ramírez  
Asesor

---

M.Sc. Isabel Jeremías Lafuente  
Directora de Programa de Posgrado en Artes

---

Vera Helga Elisabeth Gerner  
Candidata

## Tabla de contenidos

Portada	i
Dedicatoria y agradecimientos	ii
Hoja de aprobación	iii
Tabla de contenidos	iv
Resumen	v
Lista de abreviaturas	vi
Introducción	1
1. Marco referencial	6
1.1. La relación entre música y sociedad	6
1.2. Coincidencias y divergencias de aspectos sociales y artísticos	10
1.3. Acerca de la identidad y de “lo limonense”	12
1.3.1. Los afro-descendientes	14
1.3.2. Los mestizo-meseteños	16
1.3.3. La transnacionalidad	18
2. Las dinámicas de construcción socio-cultural en Limón	19
2.1. El marco histórico	19
Puerto Limón	22
2.2. La población limonense	24
2.3. La interacción multicultural	26
2.3.1. Estructuras administrativas: transnacionales, estado y organizaciones autónomas	26
2.3.2. Las migraciones	28
2.3.3. La visión afro-limonense del concepto nacional dominante	31
2.3.4. Impactos culturales de la interacción	34
2.4. El caso de Puerto Limón: de la segregación al intercambio cultural	36
3. El carnaval como espacio y actor	40
3.1. Carnaval e historia	40
3.2. Carnaval y negociación de identidades	43
3.3. Carnaval y necesidades sociales	47
4. Las comparsas y su música	50
4.1. Las principales características de las comparsas y de su música	51
4.1.1. Las comparsas del carnaval de Puerto Limón	51
4.1.2. Las comparsas como conjuntos artísticos	53
<i>Los Indios Alegres</i>	54
<i>Los Brasileños y Los Espectaculares</i>	59
4.2. Comparsas y multiculturalidad: parentescos, sensibilidad y negociaciones	68
4.3. Las comparsas en su dimensión social	76
5. Conclusiones	81
6. Bibliografía	84
Discografía	92
Archivos sonoros utilizados	92
Entrevistas	93

## Resumen

El presente trabajo se propone explorar la vinculación entre las comparsas de Puerto Limón y su contexto socio-cultural, eso con tal de comprender cómo la dimensión artística de una manifestación musical se alimenta de su entorno socio-cultural e histórico, y, a la vez, cómo las características artísticas que genera retroalimentan este contexto.

En su dimensión artística, estas comparsas se revelan como una manifestación integral que, a lo largo de más de cincuenta años de existencia, ha desarrollado características musicales, dancísticas y escénicas específicas. Estas características se sustentan en diversas influencias afro-americanas, relacionadas con la transnacionalidad afro-limonense y transformadas de acuerdo con el contexto socio-histórico de Puerto Limón. En este proceso, las comparsas no sólo se consolidaron localmente, sino que también impactaron la práctica de los conjuntos y de los desfiles callejeros en el nivel nacional. Pero la relación entre las comparsas y su contexto trasciende en mucho la expresión artística de condiciones socio-culturales.

El aspecto más relevante de esta articulación es la reflexión simbólica sobre procesos sociales, mediante una dinámica que permite una convocatoria sumamente abierta para la negociación de aspectos, que en otros contextos no suelen ni siquiera ser abordados. En este sentido, comparsas y carnaval actúan, entre otros, como catalizadores de necesidades sociales y como foros para la negociación de la identidad limonense en sus múltiples dimensiones.

En consonancia con la construcción de sus características musicales, esta negociación se aborda desde una perspectiva afro-descendiente. Sin embargo trasciende la inclusión de otros grupos étnicos a prácticas históricamente exclusivas, y se presenta más bien como un desbordamiento de prácticas específicas hacia sectores más amplios de la comunidad limonense, lo cual, a su vez, sustenta una incipiente visión inclusiva.

De esta manera, la unidad carnaval-comparsas se relaciona con su contexto en dos diferentes planos: el histórico y el social; ambos intervenidos por lo artístico como un eje transversal, que no sólo genera las características que rigen y hacen posible esta articulación, sino que también conlleva una lógica particular que puede complementar o contradecir las lógicas históricas y sociales circundantes.

Desde este panorama, las comparsas cumplen una función social bastante específica, al actuar como una válvula de escape individual y colectiva frente a presiones sociales y al constituir un foro para la negociación y la construcción de procesos identitarios.

## Lista de abreviaturas

INVU Instituto Nacional de Vivienda y Urbanismo

JAPDEVA Junta de Administración Portuaria y Desarrollo Económica de la Vertiente Atlántica

Programa ICAT Programa *Identidad Cultural, Arte y Tecnología*, pertenecientes al *Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística* de la *Universidad Nacional*

U.N.I.A. United Negroe Improvement Association

RECOPE Refinadora Costarricense de Petróleo

## Introducción

Las comparsas del carnaval de Puerto Limón tienen una importancia particular dentro de la música costarricense, pues se han convertido en un punto de referencia para todos los conjuntos y desfiles callejeros del país, aún cuando siguen siendo una manifestación local. Del mismo modo se destacan localmente por ser una de las expresiones artísticas más constantes ante los múltiples cambios que Puerto Limón ha sufrido a lo largo de los últimos cincuenta años. En este proceso, han actuado como catalizadores de necesidades sociales y de conceptos identitarios, lo cual ha permitido la expresión de visiones divergentes y la negociación de una incipiente identidad local conjunta.

El presente trabajo busca explorar esta vinculación entre una actividad musical y el contexto socio-cultural que la envuelve. Trata de comprender, por una parte, cómo la dimensión artística de las comparsas limonenses se alimenta de este entorno y, por otra, cómo las características artísticas y los procesos de convivencia que generan retroalimentan, a su vez, dicho contexto socio-cultural.

Esta tarea se emprende desde una perspectiva etnomusicológica; una rama del saber que asume una profunda interrelación entre música y sociedad, como ámbitos que se reflejan y se construyen mutuamente. Sin embargo, contrario a los modelos clásicos de la etnomusicología, las comparsas no son una manifestación musical adscrita a un grupo social establecido como tal, sino más bien constituyen una actividad artística que convoca un conjunto cambiante de personas, con adscripciones polifacéticas y fluctuantes. Tanto los mismos integrantes de las comparsas, como los sectores más amplios de la comunidad limonense atribuyen gran relevancia a estas adscripciones, lo cual sugiere un abordaje de las comparsas como constructores y catalizadores de identidades.

Hay antecedentes teóricos que exploran este papel de la música en la construcción de unidades sociales. Entre estos trabajos figuran abordajes actuales de la música popular<sup>1</sup> e investigaciones etnomusicológicas que han desarrollado estudios de casos en este sentido, y que han llegado a establecer modelos para la conceptualización de unidades musicales dentro de contextos culturales heterogéneos.

El modelo que propone Mark Slobin (1992) es especialmente útil para comprender la relevancia social de las comparsas, ya que permite relacionarlas con el complejo contexto migratorio de la comunidad limonense. En este sentido, el presente trabajo también se enmarca dentro del estudio del fenómeno de la globalización, al entender las comparsas como expresión y transformación creativa de un contexto altamente globalizado, lo cual pone de manifiesto una manera de apropiación por parte de individuos de dicho entorno.

Por otra parte, los antecedentes temáticos para el estudio de las comparsas son pocos, ya que existen tan solo dos estudios que abordan específicamente las comparsas o el carnaval limonense, ambos realizados hace más de veinte años.<sup>2</sup> La historia limonense como tal ha sido estudiada ampliamente, pero estas publicaciones raras veces contemplan procesos recientes y difícilmente abordan la incipiente formación de una identidad local que trasciende las adscripciones étnicas específicas. Tampoco los estudios de expresiones y procesos culturales limonenses constituyen más que una referencia general, pues las publicaciones acerca de las manifestaciones

---

<sup>1</sup> Dominic Strinati (1995) ofrece un resumen sucinto de algunas tendencias del estudio de la cultura popular que pueden aplicarse a la música popular. Muy interesante son también las consideraciones que plantea Peter Manuel (1988) respecto a la especificidad de música popular que no pertenece a las corrientes occidentales dominantes.

<sup>2</sup> *El carnaval limonense* de Roberto Le Franc Ureña (1984) y *Comparsas: Música y baile en las calles limonenses* de Rosa María Soley (1987). Existen otras descripciones del carnaval limonense, pero en su mayoría con formato de reportaje. Aún los trabajos que buscan mayor profundidad - como por ejemplo el audiovisual *Carnavales Limonense* (Merino y Juncos 1989) - no profundizan en un análisis de las características artísticas de las comparsas.



musicales afro-limonenses no suelen trascender la documentación o la descripción,<sup>3</sup> mientras que los análisis más de fondo se limitan a trabajar aspectos lingüísticos.<sup>4</sup>

Es a partir de esta situación bibliográfica que el presente trabajo se desarrolló como un estudio de campo, el cual incluyó la observación directa de las comparsas limonenses actuales, de sus procesos de ensayo y de los carnavales de 2005, 2006 y 2009<sup>5</sup>, así como la realización de entrevistas con los directores de las comparsas, con músicos y con bailarines de larga trayectoria, y con personalidades vinculadas al carnaval y a la vida cultural de Puerto Limón. A estas observaciones directas, se sumó la realización de registros sonoros, audiovisuales y fotográficos, aptos para el análisis, un trabajo que fue posible gracias a la participación simultánea en una documentación amplia acerca de música afro-limonense, realizada por el Programa *Identidad Cultural, Arte y Tecnología* (ICAT) de la *Universidad Nacional*.<sup>6</sup> Para el análisis como tal, no sólo se utilizaron los registros así generados, sino también el material sonoro registrado en 1981 por el entonces *Departamento de Antropología* del *Ministerio de Cultura y Juventud*, así como las grabaciones audiovisuales realizadas por el Programa ICAT en 1997. Este material sonoro y audiovisual permitió lograr una mayor profundidad histórica del presente estudio, al observar la

---

<sup>3</sup> Aunque la música afro-limonense es el aspecto más sistemáticamente descrito de la música costarricense (Gerner, 2006), existen solamente dos trabajos que incorporan un análisis de características musicales (Gerner, 2000) y (Monestel, 2003), ambos dedicados específicamente al calypso.

<sup>4</sup> Vea por ejemplo *Mekatelyuw: La lengua criolla* (Herzfeld 2002). Este trabajo no sólo resume el estado de investigación, sino que también trasciende lo propiamente lingüístico y contempla un contexto cultural amplio.

<sup>5</sup> Este proceso de observación y registro fue parcialmente truncado por la suspensión de los carnavales 2007 y 2008, la cual, a su vez, alteró la dinámica de ensayo de las comparsas a tal grado, que ésta ni siquiera en los años posteriores se desarrolló con normalidad. Por esta razón no fue posible dar un seguimiento completo al proceso de ensayo de todas las comparsas, como tampoco pudo realizarse un trabajo más participativo con sus músicos.

<sup>6</sup> Los resultados de esta documentación fueron publicados en *Nowhere like Limon: Antología de música afrocaribeña de Costa Rica* (ICAT 2011), complementada por el sitio [www.icat.una.ac.cr/nowherelikelimon](http://www.icat.una.ac.cr/nowherelikelimon).

transformación de algunos aspectos musicales a lo largo de los últimos treinta años, y al tener acceso a descripciones del inicio y de los antecedentes de las comparsas y del carnaval limonense.

En el transcurso de esta investigación, las comparsas del carnaval limonense revelaron ser un fenómeno complejo que no podía comprenderse satisfactoriamente ni a partir de sus raíces presuntamente afro-antillanas, ni a partir de las lógicas sociales que surgieron la mayoría de las investigaciones acerca del carnaval. Por lo tanto, se hizo necesario interpretar el quehacer de las comparsas a partir de una red de factores, que contempla aspectos artísticos, históricos y del contexto social inmediato.

El carnaval de Limón y, específicamente, sus comparsas revelaron ser un espacio en el que se negocia la identidad limonense en múltiples dimensiones. Una de estas dimensiones es la multiculturalidad local de Puerto Limón, inserta a su vez en el contexto de la provincia. Esta multiculturalidad ha implicado una dinámica de convivencia cada vez más entretejida entre una tradición afro-descendiente y una cultura mestiza asociada al interior del país. Dicha convivencia multicultural, a su vez, está sujeta a la dicotomía nacionalidad-transnacionalidad que viven los afro-limonenses y al enfrentamiento entre lo local y lo nacional que marca la provincia de Limón.

De esta manera, la realidad socio-cultural de Puerto Limón se presenta como un conjunto polifacético y a menudo contradictorio, atravesado por múltiples planos de referencia en constante movimiento. Este conjunto caleidoscópico es vivido por una población altamente cambiante, que empieza a negociar una identidad conjunta en varios ámbitos, entre ellos sus expresiones culturales, dentro de las cuales se ubican el carnaval y sus comparsas. Estos se manifiestan como un microcosmos, en el que no sólo se reflejan las dinámicas sociales de la provincia y del contexto

local, nacional y transnacional, sino que también son negociadas e intervenidas creativamente. La naturaleza artística de las comparsas las lleva a generar una respuesta creativa, que puede ser similar, complementaria o inclusive contradictoria con respecto a la realidad social circundante, dado que se conservan herencias olvidadas, se incorporan adscripciones arbitrarias y se contrarrestan constelaciones de poder.

El presente trabajo desarrolla sus planteamientos partiendo de lo general, para llegar a lo específico. Se aborda primero el contexto socio-histórico de Puerto Limón, para luego tratar el carnaval limonense y sus comparsas. El proceso de análisis y las conclusiones finales son precedidos por la discusión de algunos conceptos que enmarcan la argumentación que se desarrolla en el presente trabajo. En este trayecto, el hilo conductor es la búsqueda de interrelaciones creativas entre una actividad artística y la realidad social que le atañe.

## 1. Algunas consideraciones iniciales

En la presente investigación hay que atender al menos dos áreas problemáticas. Por una parte, para relacionar una expresión musical con su contexto socio-cultural, se hace necesario establecer conceptualmente las relaciones entre lo artístico y lo social, por otra, hay que encontrar un enfoque adecuado para describir la heterogeneidad del contexto socio-histórico que atañe las comparsas.

### 1.1. La relación entre música y sociedad

Según la premisa básica de la etnomusicología, música y sociedad se reflejan mutuamente, lo cual implica interpretar cualquier música en relación con la sociedad que la produce<sup>7</sup>, pero también permite comprender principios y valores que subyacen una sociedad a través del estudio de su música. Aunque la premisa mencionada se aplica a muchas manifestaciones culturales,<sup>8</sup> el estudio de la música pareciera tener un valor particular, ya que "...aún más que otros aspectos de la cultura, sus patrones tienden a alojarse en un nivel inconsciente"<sup>9</sup> (Herskovitz, 1941:19) y sus aspectos fundamentales suelen ser determinados por

---

<sup>7</sup> Tal como lo describe por ejemplo Alan Merriam, "Music is a uniquely human phenomenon which exists only in terms of social interaction; that is, it is made by people for other people, and it is learned behavior. It does not and cannot exist by, of, and for itself; there must be always human beings doing something to produce it. In short, music cannot be defined as a phenomenon of sound alone, for it involves the behavior of individuals and groups of individuals, and its particular organization demands the concurrence of people who decide what it can and cannot be." (Merriam, 1964:27).

<sup>8</sup> Vea por ejemplo la semiótica cultural que propone Clifford Geertz a partir de este principio (1994).

<sup>9</sup> "...even more than other aspects of culture, its patterns tend to lodge on the unconscious level" (Herskovitz, 1941:19). (Traducción de la autora del presente trabajo.)

valores específicos, aunque éstos no sean conscientes como tales<sup>10</sup>. De esta manera, la música puede permitir el acceso a conceptos que no son expresados y, frecuentemente, ni siquiera reflexionados de otra manera, ya que "... [la música] no es un lenguaje que describe cómo *parece* ser una sociedad, sino [es] una expresión metafórica de los sentimientos asociados a cómo la sociedad *realmente* es"<sup>11</sup>. (Blacking, 1973:104).

A partir de esta premisa, se desarrollaron diversas perspectivas para abordar la relación entre música y su contexto socio-cultural. Muchos estudios etnomusicológicos se limitan a describir un fenómeno musical en su contexto de representación, determinando su dimensión y condicionamiento funcional. Esta línea de estudio es factible para el caso de las comparsas limonenses, pero no llega a explicar ni su importancia, ni las valoraciones encontradas de su quehacer. También hay abordajes etnomusicológicos que analizan más a fondo el cómo determinadas relaciones, valores o conceptos pueden llegar a expresarse en la música de un grupo unido por lazos sociales contundentes.

Desde hace décadas, los conceptos y las metodologías así desarrolladas también se aplican a grupos sociales que no son preestablecidos, sino conformados a partir de una actividad musical. Este enfoque ha generado resultados muy interesantes, pero implica una inversión de causa y efecto, dado que en estos casos la música no es una expresión creativa de su grupo

---

<sup>10</sup>"We learn what kinds of sounds are satisfactorily fitted into our music without necessarily having any technical knowledge about it; music structure is carried subliminally and, since it is not objectified in most individual cases, it is resistant to change. This does not mean that music does not change; it does change, but with the exception of cultural accident, it changes within what seems to be a culturally determined framework." (Merriam, 1964:297).

<sup>11</sup> "... [music is] not a language that describes the way society seems to be, but a metaphorical expression of feelings associated with the way society really is." (Blacking, 1973:104). (Agregados y traducción de la autora del presente trabajo.)

portador, sino que constituye el elemento generador de este grupo, una relación música-sociedad esencialmente distinta que merece ser estudiada como fenómeno particular.

La etnomusicología también ha desarrollado enfoques alternativos ante los cambios que procesos sociales como la urbanización, la migración y la globalización han causado en su objeto de estudio y está explorando la apropiación de manifestaciones musicales por parte de grupos diferentes a los originarios, al igual que la creciente popularización de la música tradicional<sup>12</sup>. De acuerdo con estas investigaciones, sobre todo la música popular<sup>13</sup> destaca por su capacidad de establecer lazos fuertes entre individuos sin una relación anterior. Tal como señala Peter Manuel, este proceso trasciende la transformación simbólica de procesos sociales y convierte la cultura popular en un agente social en sí mismo<sup>14</sup>, conceptos que también se han aplicado a transformaciones en música tradicional ante contextos cambiantes.

Gracias a estos trabajos, se ha probado que la música puede generar una dinámica de socialización capaz de unir grupos sumamente heterogéneos. Incluso su consumo grupal pareciera fomentar la adhesión social, ya que la asistencia conjunta a presentaciones musicales o una afición

---

<sup>12</sup> En el marco del presente trabajo, se entiende por “música tradicional” expresiones y fenómenos musicales que son adscritas a un conjunto de reglas, consideradas por sus portadores como valores heredados de sus antepasados. Este tipo de expresiones suelen desarrollar características muy específicas, que no son transmitidas en forma de reglas propiamente artísticas, sino como normas de comportamiento mucho más integrales.

<sup>13</sup> Se entenderá por “música popular” un conjunto de expresiones musicales que surgen a partir de la constante negociación entre creadores, público y medios masivos. Como la gran mayoría de expresiones de música popular idealizan el cambio permanente, estas suelen adquirir un carácter efímero en sus signos externos, mientras que las características estructurales de la música popular suelen obedecer a patrones mucho menos variables y, por lo general, poco complejos. Cabe destacar, que esta división entre lo popular y lo tradicional fue trazada a partir del contexto europeo y norteamericano, ámbitos en los que ambos tipos de música suelen distinguirse con claridad. En ámbitos periféricos y no-occidentales, en cambio, esta separación puede resultar artificial y en ocasiones es difícil ubicar determinados géneros dentro de este panorama.

<sup>14</sup> En este sentido, Peter Manuel señala “...the importance of analyzing popular culture neither as pure resistance nor as superimposition, but as the arena of negotiation, and 'the ground on which the transformations are worked.' Most importantly, popular music – like art in general - must be seen not as an abstract, autonomous phenomenon, nor as a passive, superstructural reflection of a techno-economic base, but as an active participant in mediation and expression of broader conflicts and tendencies.” (Manuel 1988:14, haciendo referencia a Middleton 1985 y Hall 1981).

compartida tienden a promover un sentimiento de unión sorprendentemente fuerte, debido, al menos parcialmente, a la polisemanticidad de la música, que permite interpretaciones individuales totalmente divergentes sin que estas sean percibidas como desacuerdos<sup>15</sup>.

Otro fenómeno que ha llamado la atención es la creciente apropiación de músicas tradicionales por parte de grupos totalmente distintos a los originarios, ya sea imitando una expresión específica o fusionando elementos musicales de ascendencia inconexa. Más allá de revelar los múltiples puntos de encuentro que pueden existir o crearse entre géneros musicales muy diferentes, algunas de estas apropiaciones obedecen a necesidades y dinámicas más bien corporales, que buscan respuestas físicas a problemas prácticos o a planteamientos ideológicos<sup>16</sup>. De esta manera, se han dado “migraciones” de tradiciones sin el contacto directo de sus portadores, basadas en sensibilidades compartidas o necesidades comunes, con resultados que no siempre pueden establecerse a partir de raíces históricas compartidas o distinguirse de éstas.

Desde esta perspectiva, se ha realizado una considerable cantidad de estudios de casos y aportes tendientes a desarrollar modelos de interpretación<sup>17</sup>. El presente trabajo se enmarca en

---

<sup>15</sup>Aunque una música o alguno de sus elementos pueda tener significados muy claramente perfilados y estar ligada a conceptos sociales específicos, estos no son inequívocos sino que pueden variar ampliamente en contextos o ante interpretaciones distintas. Para citar a Slobin: “It’s not that music has nothing to say, but it allows everyone to say whatever he wants to”. (1992: 57).

<sup>16</sup>Ejemplo de los diversos mecanismos de apropiación es el uso de música de la India y de China para fines meditativos en Europa y los Estados Unidos, que ha trascendido el uso de grabaciones y ha llevado a la conformación de conjuntos orquestales. Otra apropiación motivada por necesidades físicas es la conformación de conjuntos percusivos callejeros, afines por ejemplo a tradiciones carnavalescas brasileñas, como mecanismo de canalización de energía en el trabajo con jóvenes urbano-marginales o para evitar escaladas de violencia en protestas callejeras. Ejemplo de apropiaciones motivadas ideológicamente, son la recuperación de tradiciones femeninas y la transformación de tradiciones consideradas como masculinas de parte de grupos feministas.

<sup>17</sup>Aquí destaca el ensayo *Micromusic of the West: A Comparative Approach* de Mark Slobin (1992), quien propone una serie de elementos para empezar a desarrollar un marco para la comparación y el establecimiento de generalidades en *micromúsicas*, término que propone para describir pequeñas unidades musicales dentro de culturas musicales mayores.

esta tendencia, ya que busca abordar la música de las comparsas como un espacio, testigo y agente activo de la negociación de la identidad limonense.

## 1.2. Coincidencias y divergencias entre aspectos sociales y artísticos

Hay un sinfín de definiciones que buscan diferenciar el arte de la cultura y de lo social, en general, a partir del establecimiento de una jerarquía de criterios de calidad y de consideraciones de funcionalidad. Frente a fenómenos como las comparsas limonenses, este tipo de definiciones resulta poco útil, ya que lo artístico y lo social se presentan como dimensiones interconectadas del mismo fenómeno. Por lo tanto, en el presente trabajo se entenderá por “dimensión social” de las comparsas simplemente las relaciones e interacciones contemporáneas e históricas que su actividad establece entre personas y grupos de personas, y por “dimensión artística” sus aspectos propiamente musicales, dancísticos y de representación visual y escénica.

También, más allá de casos tan evidentemente integrales como las comparsas, las características sociales y artísticas de una manifestación musical suelen estar conectadas. La mayor concordancia de ambos aspectos suele darse en los sentidos antes descritos, con lo cual la música ofrece un espacio para la generación de dinámicas sociales y lo artístico representa una forma altamente abstracta de reflexión social. Estas reflexiones pueden revelar principios de funcionamiento social que no son verbalizados como tales y el arte puede ser una herramienta de negociación en este sentido<sup>18</sup>. Estos procesos de negociación pueden simplemente reflejar

---

<sup>18</sup> Los estudios de Christoph Waterman (1990) acerca de la música popular africana son muy interesantes en este sentido, llegando a mostrar, por ejemplo, una relación entre el surgimiento del jùjú y la creación de una identidad pan-



determinadas circunstancias sociales o pueden oponerse a ellas, mostrando, en este último caso, el deseo de construir un mundo alternativo o la propuesta de constelaciones alternativas de poder<sup>19</sup>. Es común que estos procesos sociales no se revelen como un contenido intrínseco del objeto artístico, sino más bien que se expresen por medio de la aceptación, las adaptaciones y las transformaciones que una comunidad haga de dicho objeto, por lo cual no es únicamente el objeto artístico como tal el que revela valores sociales, sino también la funcionalidad contextual de éste.

Sin embargo, hay requerimientos propiamente artísticos que pueden generar dinámicas sociales, como por ejemplo la necesidad de coordinación dentro de un conjunto musical<sup>20</sup>. También las dinámicas de conservación y cambio de géneros musicales pueden ser determinadas por lógicas propiamente artísticas e inclusive llegar a contradecir dinámicas sociales declaradas<sup>21</sup> y, al igual que la aceptación de influencias musicales, pueden obedecer a intereses artísticos percibidos como necesidades físicas, sin obedecer a ninguna lógica social.

Es así como las dimensiones artísticas y sociales de una manifestación musical se articulan como planos interrelacionados sin condicionarse de manera mecánica, sino reflejándose, determinándose y contradiciéndose, y sin que sea siempre factible determinar en qué grado una característica musical responde a una lógica artística o a una lógica social.

---

yoruba, en la cual esta música no sólo actuó como expresión palpable y justificación histórica de una construcción social, sino inclusive fue su promotora que propagó y afirmó los principios sociales proclamados mediante su repetición y exploración creativa.

<sup>19</sup> La reacción cultural a procesos de colonización ha llamado la atención en este sentido, dada la diversidad de respuestas provocadas por circunstancias similares, como fue respectivamente la existencia paralela, el reemplazo y el sincretismo musical en colonias asiáticas, polinesias y africanas.

<sup>20</sup> Allan Lomax (1968) partió, en su famoso proyecto *Cantometrics*, del supuesto de que existe una relación entre la organización de conjuntos musicales y la estructura de la sociedad a la cual pertenecen, hipótesis que jamás se pudo probar.

<sup>21</sup> Este hecho ha generado mucha polémica en torno a la música occidental comercial, ya que el acelerado ritmo de cambio, que su mercadeo declara como valor en sí mismo, generalmente no trasciende sus elementos externos, mientras sus aspectos estructurales cambian mucho más lentamente.

### 1.3. Acerca de la identidad y de “lo limonense”

“Once it was easy to say that 'culture' was the sum of the lived experience and stored knowledge of a discrete population that differed from neighboring groups. Now it seems that there is no one experience and knowledge that unifies everyone with a defined 'cultural' boundary or if there is, it's not the total content of their lives”. (Slobin 1992:2).

La historia socio-cultural de Puerto Limón es quizás el mejor ejemplo costarricense del grado en que las interacciones dentro de una comunidad pueden cambiar, de acuerdo a la mutua percepción de sus grupos e incluso de cómo la definición de estos grupos puede volverse fluctuante. Muestra de ello, es la cambiante denominación de los inmigrantes antillanos y de sus descendientes como “jamaquinos”, “negros” o “afro-descendientes”, entre otros; frente a los inmigrantes internos quienes fueron declarados “blancos”, “costarricenses” o “pañas”<sup>22</sup>, sin que estas denominaciones necesariamente respondieran a características verificables o certeras. A la vez, existe una división según el estrato social, lugar de vivienda y ocupación que, a su vez, estaba sujeta a la adscripción étnica, una relación que se ha ido desligando a lo largo de las últimas tres generaciones.

Hoy Puerto Limón se divide según una mezcla de criterios entre los cuales predomina el estrato social, definido a su vez por la ocupación y el lugar de vivienda. Pero los conceptos étnicos no se han descartado, sino se han convertido en guías de comportamiento cultural y social. Esta conversión de conceptos étnicos en guías de comportamiento, en cierta medida elegibles, pareciera ser una característica distintiva que sustenta la incipiente identidad colectiva de esta

---

<sup>22</sup> O “pañaman”, alusivo a quienes hablan español. Actualmente, el término “pañá” es considerado peyorativo y suele aplicarse principalmente a quienes residen en el interior del país.

localidad, percibida por los habitantes de Puerto Limón como propiamente “limonense”. Este panorama de una comunidad que ha encontrado un modo de convivencia intercultural particular dentro del contexto nacional obliga a pensar en términos de identidad, dado que la auto-construcción de sus grupos pareciera depender principalmente de la percepción de quiénes son afines y quiénes no, mientras los rasgos sociales, culturales, físicos e históricos parecieran ser referentes que sustentan esta percepción.

A partir de esta percepción local, el presente trabajo aborda la auto-percepción de la comunidad “limonense” como algo establecido por sus integrantes como particular frente al colectivo envolvente de “lo costarricense”. Esta comunidad “limonense”, a su vez, es percibida como conformada a partir de grupos diferenciados, que se definen a través de una mezcla de consideraciones fisionómicas y culturales, asociadas al supuesto lugar de proveniencia de los antepasados del individuo<sup>23</sup>.

Con el fin de acoger esta percepción local, se decidió utilizar una clasificación de los diferentes grupos limonenses que mezcla consideraciones étnicas y culturales. Desde esta perspectiva, Puerto Limón se presenta como “multicultural”, en el sentido de una convivencia de grupos percibidos como significativamente distintos en sus referentes culturales. Por ello, se propone enfocar la multiculturalidad que le atañe a las comparsas a partir de tres conceptos: lo afro-descendiente, lo mestizo-meseteño y la transnacionalidad.

---

<sup>23</sup> Aquí cabe destacar el carácter reciente de la fundación de Puerto Limón, con una población que es conformada por inmigrantes provenientes de lugares claramente establecidos y distanciados entre sí. Esto, por lo general, permite determinar la ascendencia específica de cada individuo, condición que suele ser considerado importante y que llega a reforzar una auto-percepción de los habitantes de Puerto Limón como un colectivo construido a partir de grupos diversos con una descendencia geográfica y étnicamente específica.

### 1.3.1. Los afro-descendientes

Los afro-descendientes conforman uno de los grupos más grandes de la población limonense, y sin duda el más relevante para la conformación del carnaval y de las comparsas. Históricamente, este grupo está asociado a la inmigración antillana hacia Costa Rica a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, y durante mucho tiempo fueron percibidos como extranjeros e inclusive censados como “jamaiquinos” sin considerar su nacionalidad real. También su denominación como “negros” se remonta a inicios del siglo XX y, tal como lo señala Putnam, dicha denominación nunca fue realmente funcional en el sentido de describir un rasgo fisionómico diferenciador, sino que corresponde al rol de “otro”, que les fue asignado en la construcción de una identidad nacional en torno a una ideología de blanquitud.<sup>24</sup>

Desde su interior, este grupo se define culturalmente, aunque sus referentes culturales han ido cambiando a través del tiempo. Durante las primeras décadas del siglo XX, su principal referente fue Jamaica, además de la pertenencia al Imperio Británico, considerado de suma importancia para su auto-definición frente a una Costa Rica de ascendencia hispana. Hacia finales de la década de los 40, esta adscripción dio paso a una asimilación rotunda del contexto costarricense. Del mismo modo, la diferencia lingüística fue considerada como un rasgo diferenciador importante, dando origen al término “pañá” para costarricenses provenientes del interior del país. De hecho, hasta la fecha el manejo y uso del inglés constituyen uno de los

---

<sup>24</sup> Putnam (1999) ofrece una descripción de este proceso, el cual guarda interesantes relaciones con el proceso de construcción del concepto de “raza”, tal como lo describe Smedley (1998).

aspectos que distinguen a este grupo poblacional; ya que mientras el dominio y uso del español se ha generalizado, el dominio del inglés sigue siendo casi exclusivo de los limonenses afro-descendientes.

Su actual autodefinición es liderada por intelectuales, quienes establecieron una terminología claramente relacionada con el discurso afro-americano internacional. Así, se autodenominan “afro-descendientes”, “afro-costarricenses” o “afro-limonenses”; aunque ocasionalmente el término “negro” también es utilizado en alusión al discurso de negritud. Sin embargo, gran parte del grupo así descrito no está vinculado a este movimiento y, aunque pareciera aceptar dicha terminología, suele preferir una clasificación según oficio y/o vecindario, con lo que se privilegian aspectos sociales frente a los étnicos. Generalmente, son personas externas a este grupo quienes utilizan el término “negro”, asociado a rasgos físicos y sobre todo a la descendencia familiar individual.

La terminología establecida por líderes afro-descendientes ha sido ampliamente aceptada por parte de las instituciones y en el contexto académico. En este sentido, en el presente trabajo se utilizará el término “afro-descendiente” para denominar personas o manifestaciones adscritas desde su interior o exterior a un imaginario de “lo afro”. Cabe destacar, que esta adscripción suele regirse por rasgos culturales, sociales, físicos y por la descendencia familiar, con un orden de relevancia que cambia según el individuo, el momento histórico y el contexto, por lo que constituye más una guía de comportamiento que una delimitación de un grupo exclusivo. Además, es común que la adscripción de un individuo sea cambiante o dual, sin que ello se perciba como una contradicción.

Si la descripción así lo requiere, en este trabajo el término “afro-descendiente” se especificará como “afro-antillano” para denominar una relación con las Antillas; “afro-limonense”, para describir la relación con la provincia de Limón o “afro-costarricense”, para referirse a la población afro-descendiente de Costa Rica en general.

### 1.3.2. Los mestizo-meseteños

Si se considera la terminología centroamericana más utilizada, la gran mayoría de la población costarricense se debería denominar como “mestiza”, dado no sólo el mestizaje centroamericano como conjunto envolvente, sino también por ser la mezcla de influencias diversas su característica cultural más distintiva. No obstante, esta terminología no es de uso común en Costa Rica. Existe una especie de incapacidad por parte del Estado para clarificar su propio discurso multicultural frente a una persistente percepción popular de una “normalidad” más o menos homogénea dentro de “lo costarricense”, con lo que se encasilla a grupos culturalmente diferenciados como excepciones de esta supuesta norma<sup>25</sup>. Esta difusa definición y auto-

---

<sup>25</sup> La clasificación censal da una muestra casi simbólica de esta incapacidad, ya que al incluir descriptores culturales en el censo 2000, se establecieron solamente términos para describir grupos minoritarios; así se clasificó la gran mayoría de la población como “otro”. En el censo 2011 se subsanó este obvio sinsentido con el atavismo “blanco”. Esta falta de conceptualización encuentra similitudes en la reacción de muchos “mestizos” costarricenses, quienes suelen autodescribirse solamente frente a la necesidad de diferenciarse de otros grupos culturales, recurriendo a términos como “simplemente costarricense” o “más bien blanco”. Posiblemente, esta falta de autodefinition sea consecuencia del esfuerzo por promover la igualdad social a partir de una supuesta uniformidad que no admite diferenciaciones culturales, proclamada por la ideología liberal a inicios de la Segunda República y promovida agresivamente a través del sistema escolar. Aunque el reciente discurso multicultural ha generado una mayor sensibilidad hacia la diferenciación cultural tanto en las entidades estatales, como en la población en general, esta falta de autoreflexión de la mayoría de la población sigue promoviendo una visión cultural hegemónica que establece una “normalidad” de “lo costarricense” frente a la “excepcionalidad” de los grupos culturalmente diferenciados.

percepción aún no ha sido abordada debidamente en trabajos académicos<sup>26</sup>, por lo cual se está lejos de comprender la real dimensión “mestiza” de este segmento de la población, ya sea en cuanto a las influencias indígenas o africanas, o en cuanto a su particularidad frente a otros mestizajes centroamericanos. Lo que sí se ha estudiado son las particularidades regionales, y se han tratado de establecer rasgos básicos que diferencian culturalmente la región de Guanacaste y el área de afluencia del Valle Central, así como la posible existencia de regiones culturales más diferenciadas.

En el caso de Puerto Limón, se ha dado una importante inmigración interna desde varias regiones del país, además de la inmigración histórica y actual de mestizos centroamericanos. Localmente, este conjunto de inmigrantes mestizos solía ser distinguido por ser hispano-parlante, mientras que en la actualidad son percibidos como no-afrodescendientes, no-chinos y no-indígenas, autodenominándose con un cierto recelo como “blancos”. No obstante, esta supuesta blanquitud no suele ser el elemento que los diferencia de otros grupos, sino más bien su supuesto lazo preferencial con el interior del país.

Es a partir de esta visión, además de la función de engranaje que históricamente han cumplido entre Limón y el interior del país, que en el presente trabajo serán denominados como “mestizo-mesteños”<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Esta situación se refleja también en el estado de la cuestión de la investigación de música tradicional. La gran mayoría de trabajos acerca de manifestaciones mestizas son colecciones o documentaciones, que raras trascienden la descripción de particularidades locales y circunstancias acompañantes, mientras ni la relación con el contexto centroamericano ni el mestizaje son abordados analíticamente. Los trabajos acerca de música afrodescendiente y indígena, en cambio, muestra un abordaje mucho más específico y sistemático en este sentido (Gerner, 2006).

<sup>27</sup> Siendo “meseteño” una alusión a la célebre denominación de los habitantes del Valle Central – antiguamente denominado Meseta Central - como “tico-mesteños” por parte de la folklorista Emilia Prieto.

### 1.3.3. La transnacionalidad

Uno de los aspectos que más ha marcado la inserción de los afro-limonenses en el contexto costarricense es su transnacionalidad<sup>28</sup>; esto por ser adscritos a una dinámica migratoria envolvente que inició desde antes de su inmigración a Costa Rica y que encuentra continuidad en migraciones actuales. El fenómeno de la transnacionalidad, más allá de conllevar un conjunto de particularidades culturales que pueden conservarse de manera individual o grupal, implica la pertenencia a una comunidad plurinacional y migratoria, lo cual genera un sistema de referencia paralelo, que no necesariamente compite con el así llamado “nacional”.

En el caso de los afro-limonenses, esta pertenencia se ha ido manifestando, entre otros, a través de la formación de redes familiares internacionales y la participación en movimientos pancaribeños como la *United Negroes Improvement Association* (U.N.I.A.)<sup>29</sup> y el Rastafarismo. En cuanto a sus consecuencias más visibles, la transnacionalidad afro-limonense implicó la conservación y el desarrollo dinámico de rasgos y expresiones culturales concretas, además de ser una estrategia de surgimiento particular ante las repetidas crisis económicas locales.

---

<sup>28</sup> Para una discusión de la transnacionalidad como fenómeno de la globalización vea por ejemplo Porte et al (2003).

<sup>29</sup> La U.N.I.A. es un movimiento pancaribeño que busca “establecer una confraternidad universal a través de la raza, con miras a dignificar la condición del negro” (Murillo, 1999:195). Fue fundada por Marcus Garvey en 1914 en Jamaica y se extendió rápidamente por todo el Caribe, instalando sedes en 40 países con un total de aproximadamente 2 millones de miembros. La pieza clave para su organización era una red de así llamadas *Liberty Halls*, centros que constituían puntos de encuentro y sitios para realizar actividades culturales y organizar redes sociales. La U.N.I.A. de Costa Rica se fundó en 1922, el mismo año en el que construyó el *Black Star Line* como su sede local (Murillo, 1999: 195-198) que funcionaba, entre otros, “...como aseguradora para los miembros de escasos recursos económicos, como logia y nexo cultural, como centro de entretenimiento, como funeraria (‘Burial Schem’). (Herzfeld, 2002:48). De esta manera la U.N.I.A. constituía la primera organización supra-regional con un total de 21 filiales entre Tortugero y la costa talamanca (Hernández, 1998:141).



## 2. Algunas dinámicas de construcción socio-cultural en Limón

El carnaval y las comparsas están sujetos al contexto histórico de la provincia de Limón y, específicamente, de la ciudad de Puerto Limón. Es a partir de este contexto que se generaron las dinámicas socio-culturales que determinan y se expresan en la música de las comparsas y en la puesta en escena del carnaval. Entre otros factores, destaca el particular panorama de convivencia multicultural de Puerto Limón como el elemento más determinante para el desarrollo del carnaval, mientras que el rol de la “otredad” frente a la cultura y el imaginario costarricense hegemónico pareciera ser determinante para la percepción de carnaval y de las comparsas dentro y fuera de la provincia.

### 2.1. El marco histórico

Los dos aspectos históricos que más determinan la actualidad de la provincia de Limón son su tardía inclusión real en el conjunto nacional y su colonización mediante la construcción del ferrocarril, asociada a su vez a las grandes plantaciones bananeras. Dentro de este contexto, Puerto Limón surgió como un centro administrativo altamente interferido por empresas transnacionales, y se desarrolló paralelamente a los procesos socio-económicos que sufrieron la provincia y el comercio internacional costarricense.

Durante la colonia, la región atlántica de Costa Rica formaba parte de una frontera interna que corría a lo largo de la costa atlántica centroamericana. Esta región era de difícil de acceso desde los centros coloniales, ubicados principalmente en la vertiente pacífica y el interior del

Virreinato de Guatemala, una condición que fue aprovechada por el Imperio Británico para desestabilizar las colonias españolas mediante el apoyo a los piratas. Así casi toda la vertiente atlántica centroamericana se convirtió en una región sin efectivo control colonial, afectada por la constante invasión de filibusteros caribeños y de los misquitos<sup>30</sup>, quienes intervenían la economía colonial por medio del contrabando y del saqueo de las plantaciones y de los asentamientos atlánticos. En el caso de Costa Rica, esto afectó sobre todo las plantaciones cacaoteras alrededor de Matina, que ante los regulares asaltos nunca llegaron a desarrollar su potencial económico, y el puerto de Moín, que se convirtió en una bastión del contrabando, al no ser autorizado para el comercio directo con España (Brenes, 1976).<sup>31</sup>

En Costa Rica, la incorporación de la región atlántica al dominio nacional no se dio sino con la independencia, cuando el Estado buscó extender su dominio real a todo el territorio nacional mediante la construcción de vías de acceso. En esta región en particular, el acceso no solo era de gran importancia para atender disputas limítrofes, sino también para facilitar el comercio con Europa, vital para la creciente economía cafetalera. Así se emprendió la construcción del ferrocarril al Atlántico, un proyecto sumamente ambicioso para una joven república que no contaba ni con los recursos económicos, ni con la tecnología para enfrentarlo. Por esta razón, la construcción del ferrocarril y su posterior usufructo fueron concesionados a una empresa extranjera, que recibió la concesión de enormes extensiones de tierras como parte del pago. Estos terrenos fueron

---

<sup>30</sup> El pueblo indio-africano de los misquitos, que habitaba en la franja costera entre la desembocadura del río San Juan y el cabo Gracias a Dios en Honduras, logró mantenerse independiente de la colonia española gracias a su fuerte resistencia bajo protección inglesa. No sólo constituía la principal base de apoyo para la expansión inglesa hacia Centroamérica, sino que también invadía plantaciones y poblados en su área de influencia.

<sup>31</sup> Otra consecuencia del aislamiento de la zona atlántica fue la conversión de Alta Talamanca en una zona de refugio no sólo por los habitantes originales de esta región, sino también para comunidades indígenas que huían desde el Valle Central y desde la costa.

aprovechados por compañías asociadas a la constructora del ferrocarril para instalar plantaciones bananeras. De esta manera, una gran parte de la provincia de Limón se convirtió en un enclave dominado por empresas transnacionales que monopolizaban la comercialización del banano y la operación del ferrocarril y del puerto. Como estas empresas también asumían muchas funciones estatales con tal de consolidar su dominio sobre la región, la presencia estatal se convirtió en poco más que simbólica, ejercida por medio de una administración instalada en Puerto Limón.

No fue sino en la tercera década del siglo XX y a raíz de la disminución de las actividades de las empresas transnacionales durante la crisis bananera, que el Estado empezó a asumir sus funciones en la región atlántica. Sin embargo, estas acciones estaban más dirigidas a confinar la crisis a Limón que a solventar los problemas sociales que ésta generaba y gran parte de la provincia se sumergió en una prolongada crisis económica y social, con alcances y consecuencias localmente variables. Fue hasta finales de la década de los cuarentas, que se completó la incorporación administrativa de la provincia en el conjunto nacional y se instalaron todas las instituciones estatales. Aun así, la crisis económica perduró sobre todo en el cantón central y sus alrededores, de manera que la verdadera recuperación de la provincia inició hasta con la reactivación de la agroindustria de exportación en la década de los 60 y la recuperación del puerto a partir de los 70.

Actualmente, la provincia de Limón se divide en regiones bastante diferentes entre sí en cuanto a sus condiciones socio-económicas y su población, pero replica, en grandes rasgos, el histórico patrón de una economía dominada por la agroindustria de exportación, cuya comercialización sigue estando en manos de empresas transnacionales, con una infraestructura dirigida al comercio internacional y un centro de servicio ubicado en Puerto Limón.

## Puerto Limón

La ciudad de Puerto Limón nació a finales del siglo XIX, a partir del traslado parcial del poblado de Moín a una franja costera vecina con condiciones para la construcción de un puerto de mayor tamaño. La fundación de Puerto Limón obedecía más que nada a las necesidades operativas del puerto, y la instalación como municipio y la posterior declaratoria de Limón como provincia respondía a un acto de ocupación administrativo-política, motivado por los conflictos territoriales que enfrentaba la joven república en el litoral atlántico.

Mientras, para el Estado, Puerto Limón no pasaba de ser el referente simbólico de su presencia mínima a través de la Municipalidad, para el ferrocarril y para las plantaciones bananeras esta ciudad era un centro operativo de vital importancia, donde convergían las acciones de empresas transnacionales con la rudimentaria estructura estatal. En consecuencia, la Municipalidad de Limón estaba altamente interferida por las transnacionales, y el crecimiento urbanístico se dio acorde a las necesidades de las empresas y gracias a algunas iniciativas particulares, sin que mediara una planificación integral. Así se formó un núcleo urbano sumamente moderno y espacioso, que abarcaba apenas una hectárea, rodeado por los barrios anexos Jaimaica Town y Cieneguita – hoy denominados Roosevelt y Cristóbal Colón –, donde vivía la mayor parte de la población trabajadora en condiciones cada vez más hacinadas.

Otra particularidad histórica de Puerto Limón fue su desconexión con el resto del país y su relativo aislamiento de los poblados vecinos. Durante casi un siglo, las líneas ferroviarias hacia el Valle Central y hacia las plantaciones bananeras, los barcos que venían de alta mar y el cabotaje

costero fueron los únicos medios de acceso a la ciudad, ya que los caminos locales no se construyeron sino hasta en la década de los 60. Hoy, Puerto Limón es el nudo que une todas las vías de la provincia, pero, a la vez, esta ciudad conserva su función de engranaje entre Costa Rica y el resto del mundo, por medio de su puerto.

Con la apertura de vías en torno a Puerto Limón, la ciudad empezó a extenderse más allá de su circunferencia histórica. Esta ampliación no sólo solventó el hacinamiento histórico por medio de asentamientos del INVU e iniciativas precaristas, sino que también acogió una creciente inmigración desde el interior del país, motivada por la gran oferta laboral en la reconstrucción y ampliación de los muelles y en la construcción de carreteras durante las décadas de los 60, 70 y 80, relacionadas a su vez con la recuperación de la agroindustria de exportación y con el creciente comercio exterior. Estas obras, junto con la recuperación de la actividad portuaria y comercial, dieron fin a la prolongada crisis socio-económica de Puerto Limón. También la fundación de empresas estatales como RECOPE y JAPDEVA jugó un papel muy importante en esta recuperación, ya que éstas no sólo se convirtieron en los mayores empleadores locales e invirtieron en la infraestructura social, sino también porque sus sueldos relativamente altos ayudaron a crear una clase media localmente arraigada.

## 2.2. La población limonense

Dentro del conjunto nacional, la composición de la población limonense es, y siempre ha sido, particularmente multicultural, conviviendo, entre otros, afro-descendientes y mestizos provenientes de todo el país, en una relación porcentual muy cambiante.<sup>32</sup>

La ocupación colonial de Limón se limitaba a Moín, Matina y las plantaciones cacaoteras que apenas contaban con unos pocos cuidadores; de manera que la mayoría de la población limonense era indígena, además de algunos pueblos costeros con habitantes anglo-parlantes, fundados por misquitos (Lemistre y Acosta 1984: 23-41). Al iniciarse la construcción del ferrocarril y del puerto, esta población ni siquiera se tomó en cuenta como posibles trabajadores y, desde un principio, se planteaba la inmigración laboral como única opción viable. Dado que el auge cafetalero absorbía la poca mano de obra disponible en el país, se promovía la inmigración de centroamericanos, afro-antillanos, chinos y europeos, a quienes se sumaban costarricenses provenientes de todo el país. Estos trabajadores, por lo general, no se radicaban localmente, sino que seguían desplazándose según la oferta laboral, conformando un caleidoscopio étnico, lingüístico y cultural en constante movimiento, muy distinto a lo que era considerado “normal”, desde una visión centralista de Costa Rica.

La actividad bananera siguió este mismo esquema laboral y, al iniciar la crisis, la población se reacomodó según las opciones laborales disponibles y se intensificó la emigración total o temporal hacia el área centroamericana y caribeña. A lo largo del siglo XX, la población limonense

---

<sup>32</sup> Además, la provincia de Limón reúne la mayoría de la población indígena de Costa Rica, conservando Alta Talamanca algunas características de zona de refugio que adquirió en la época colonial.

siguió variando según estos mismos patrones y, desde la recuperación de la agroindustria y de la actividad portuaria, se intensificó la inmigración interna y centroamericana, además de una significativa emigración total o parcial de afro-limonenses hacia el interior del país. De esta manera, la provincia de Limón se ha ido acercando a la distribución poblacional media del país, aunque hasta la fecha se destaca por su multiculturalidad, compuesta por grupos localmente arraigados que conservan importantes rasgos culturales particulares.

Dentro de este caleidoscopio resulta difícil precisar la composición porcentual de la población limonense, aunque se puede asumir que los afro-antillanos fueron uno de los grupos inmigrantes más grandes y de mayor permanencia. Los censos de 1901 y de 1927 reportan un 57% de población afro-descendiente en Limón, un porcentaje que para 1950 bajó al 33% y en el censo de 2000 se estableció en un 16%<sup>33</sup>. Si bien estos porcentajes no son comparables, dada la variación en la metodología de los censos<sup>34</sup>, sí muestran una presencia muy alta de afro-descendientes durante la época de la construcción del ferrocarril, el enclave bananero y la crisis económica, porcentaje que posteriormente descendió, tanto por la inmigración desde otras partes del país, como por la emigración de afro-limonenses al resto de Costa Rica y a otros países. Cabe señalar, que la distribución porcentual de la población varía mucho dentro de la provincia, con una sostenida tendencia de los afro-descendientes a la urbanización, frente a un campesinado más bien mestizo. Ello está relacionado históricamente con la ubicación de anglo-parlantes en puestos

---

<sup>33</sup> Se utilizaron las siguientes fuentes para los datos censales: censo 1901 según Gobierno de Costa Rica, Censo de la Población de Costa Rica, 11 de mayo de 1927, citado en Herzfeld (2002:35), censo 1927 y 1950 según Meléndez y Duncan (1972:84), censo 2000 según Putnam (2002:3-5). Los censos realizados entre 1950 y 2000 no incluían categorías étnicas o culturales, pero estimaciones que se realizaron en este tiempo proyectan un rápido descenso de la importancia porcentual de la población afro-limonense entre la segunda mitad de la década de los 70 y la primera mitad de la década de los 80.

<sup>34</sup> Hasta 1950 fue el encuestador quien catalogaba a las personas censadas según rasgos físicos y tipo y lugar de vivienda, mientras que en el censo de 2000 se le solicitó al encuestado describir su autopercepción cultural.

administrativos de las empresas transnacionales, y se consolidó gracias al alto aprecio de los afro-descendientes por la educación formal y su reducido acceso a la tenencia legal de tierras.

### 2.3. La convivencia entre afro-descendientes y mestizo-meseteños<sup>35</sup>

El panorama multicultural de Limón ha llevado a sus habitantes a variar sus formas de interactuar, según factores como las estructuras administrativas, las migraciones y la inserción de los afro-descendientes en el contexto nacional. Hasta la fecha, no existen estudios suficientes para poder medir el impacto de esta interacción, pero es probable que el panorama sea mucho más complejo que los procesos de adaptación y resistencia afro-limonense que se destacan en la literatura.

#### 2.3.1. Estructuras administrativas: transnacionales, estado y organizaciones autónomas

Hasta mediados del siglo XX, la provincia de Limón tenía estructuras administrativas particulares, que a su vez marcaron la convivencia, al privilegiar o discriminar los diferentes grupos que formaban su población.

A inicios del siglo XX, las empresas transnacionales asumían muchas tareas estatales por cuenta propia o a través de la concesión de obras públicas. Entre estas tareas se encontraban

---

<sup>35</sup> Sin duda, el panorama intercultural de la provincia de Limón es el más complejo de Costa Rica, ya que se construye en torno a constelaciones porcentuales y de poder muy variables entre mestizos provenientes del centro del país, indígenas, afro-descendiente, inmigrantes europeos, asiáticos y centroamericanos mestizos y afrodescendientes, para mencionar solamente los grupos más importantes. Este capítulo, al igual que en todo el presente trabajo, detalla únicamente los aspectos relevantes para al conformación de las comparsas limonenses, gestionadas principalmente entre afro-descendientes y mestizo-meseteños.



servicios tan básicos como la administración hospitalaria, cuyo desarrollo finalmente dependía más de los intereses de las empresas que de las necesidades reales de la población, con un acceso privilegiado para anglo-parlantes, aunque sujeto a los patrones de discriminación y de segregación racial característicos de la época. Ante este panorama, los costarricenses mestizos contaban con un cierto respaldo estatal y podían migrar a otras regiones del país, mientras que los afro-descendientes, costarricenses o no, estaban confinados a Limón, salvo que decidieran emigrar al extranjero. Esto los llevó a desarrollar una estructura social autónoma de corte anglo-antillano, basada en las iglesias bautistas, anglicanas, metodistas y adventistas, que junto con organizaciones sociales como logias, clubes y la U.N.I.A., sostenían un servicio social básico para la población afro-descendiente. Esta estructura incluía un sistema escolar acorde al modelo jamaquino, apoyado económicamente por las empresas transnacionales que lo consideraban útil para ensanchar la brecha entre el Estado y los trabajadores anglo-parlantes.

Con la crisis bananera en la segunda década del siglo XX, las grandes empresas dejaron de brindar servicios públicos y, como el Estado tardó varias décadas en asumir la prestación de servicios básicos<sup>36</sup>, esta crisis laboral desencadenó una severa crisis social. Ante esta situación, los afro-descendientes fortalecieron el sistema de apoyo mutuo que habían conformado, de manera que el Estado, cuando finalmente instaló sus instituciones en la segunda mitad del siglo XX, entró a competir contra una estructura autónoma consolidada. Además, la intervención estatal no solía

---

<sup>36</sup> Viales (1998:154-160) presenta un resumen de las diferentes posiciones en torno al así llamado “problema negro”, una particular interpretación que se hizo en esta época de la conjunción de las luchas laborales bananeras y del conflicto entre las empresas transnacionales y el Estado. Esta interpretación identificaba a los afro-limonenses con las empresas transnacionales y, obviando su nacionalidad real (que en muchos casos era costarricense), los catalogaba como extranjeros. Desde esta visión, y acorde a las tendencias racistas y nacionalistas de la época, se buscó confinar los problemas causados por los despidos masivos a la provincia de Limón. Entre otros, se prohibió la contratación de afro-descendientes en las plantaciones que estaban empezando a instalarse en litoral pacífico, lo cual limitó su movilidad dentro del país.

considerar particularidades locales, ya que estaba más dirigida a extender el dominio real del Estado a todo el territorio nacional que a resolver problemas locales, lo cual generó una considerable violencia cultural. Ejemplo de ello es la introducción del sistema educativo nacional. No sólo implicó abolir un sistema escolar con estándares educativos iguales o superiores, sino inclusive forzó los alumnos anglo-parlantes a abandonar su lengua materna. Esta experiencia traumática, junto al rápido ascenso de afro-descendientes a posiciones de una cierta influencia, dio pie a la formación de entidades estatales particulares, las cuales llegaron a tener un papel crucial en el desarrollo de la región al promover una visión regional en la implementación de medidas estatales. Desde hace poco más que una década, las entidades estatales centrales empezaron a adoptar una visión menos centralista y más respetuosa de los derechos culturales, y la provincia de Limón figura como pieza fundamental en este nuevo discurso multicultural.

### 2.3.2. Las migraciones

El segundo factor que ha intervenido en la conformación del panorama socio-cultural limonense radica en los movimientos migratorios, los cuales no sólo generaron un permanente intercambio con el Caribe, Panamá y, más recientemente, con los Estados Unidos, sino que hacen de la transnacionalidad una de las principales características de la población afro-limonense. A esta migración internacional se le suma una importante migración interna de afro-limonenses, principalmente a otras ciudades del país, y de mestizos hacia Limón, un intercambio que llegó a ser decisivo en el paulatino acercamiento entre la provincia de Limón y el resto de Costa Rica.

La inmigración laboral en el tiempo de la construcción del ferrocarril y de las grandes plantaciones bananeras forma parte de un movimiento migratorio caribeño, que inició con la abolición de la esclavitud en el Caribe y con la crisis azucarera de finales del siglo XIX. Estos procesos históricos desencadenaron una crisis de empleo en las colonias británicas, que motivó a muchos afro-descendientes a migrar dentro y fuera del Caribe. Paralelamente, se desarrollaron varios mega-proyectos infraestructurales en Centroamérica y, sobre todo, la inmensa demanda de mano de obra de la construcción del Canal de Panamá se convirtió en el motor que movía el mercado laboral regional. Durante la primera mitad del siglo XX se dio un constante intercambio laboral entre Limón y Panamá, asociado a la variable oferta laboral en la construcción del ferrocarril, en las bananeras y en la construcción y ampliación del Canal de Panamá. Mientras la relación migratoria con Jamaica pareciera haber cesado luego de las primeras décadas del siglo XX, la crisis económica limonense desencadenó una migración masiva, primero hacia Cuba (Putnam, 2002:6),<sup>37</sup> y luego hacia los Estados Unidos, una tendencia migratoria que disminuyó en el transcurso de la segunda mitad del siglo XX, sin desaparecer del todo.

A estas migraciones se suma el desplazamiento de afro-limonenses hacia el interior del país, el cual inició con la abolición de las leyes discriminatorias a inicios de los 50 y disminuyó la concentración de los afro-costarricenses en la provincia de Limón del 90% en 1950 (Purcell, 1982: 59), al 74% según el censo del 2000 (Putnam, 2002: 3-5). Esta migración interna se relaciona no solo con la búsqueda de empleo, sino también con aspiraciones educativas que llevan a muchos afro-limonenses a migrar temporalmente para obtener mejores estudios, lo cual posteriormente

---

<sup>37</sup> Según afirma Putnam, la emigración de Limón hacia Cuba inició en 1912 y “llegó a niveles impresionantes durante el boom de posguerra de la producción azucarera en esa isla.” (Putnam, 2002:6).

tiende a obligarlos a migrar al Valle Central para encontrar empleos acordes con sus estudios. La apertura de la carretera a Puerto Limón en la década de los 80 introdujo una nueva modalidad de migración parcial, ya que al acortarse el tiempo de traslado, muchos están optando por estudiar o trabajar en el Valle Centra y volver a Limón durante los fines de semana.

A diferencia de otras migraciones laborales dentro y fuera de Costa Rica, la afro-costarricense se destaca por ser en el mismo grado femenina y masculina, y por apoyarse en estructuras familiares y amistosas establecidas a lo largo de varias generaciones. Estos vínculos no sólo facilitan la inserción de los migrantes, sino que también garantizan el cuidado de niños y adultos mayores que son dejados atrás. De esta manera, los afro-limonenses siguen siendo significativamente migratorios, y forman parte de una población transnacional de origen antillano que se traslada con mucha facilidad tanto a lo largo de la costa caribeña de Nicaragua, Costa Rica y Panamá, como entre el Caribe, Panamá, Costa Rica y los Estados Unidos. Este contexto transnacional los hace parte de una comunidad plurinacional, que forma un sistema de referencia paralelo y no necesariamente competitivo con su respectiva pertenencia nacional<sup>38</sup>.

Pero no sólo la población afro-descendiente es migratoria, sino también la migración desde otras partes del país hacia Limón ha jugado un papel importante en el acercamiento entre afro-limonenses y mestizo-meseteños. Desde la construcción del ferrocarril, muchos costarricenses migraron hacia Limón y también los salarios relativamente altos en las bananeras atraían a peones de todo el país. Cuando las empresas transnacionales trasladaron su actividad a la región pacífica,

---

<sup>38</sup> Esto se evidencia, por ejemplo, en la tendencia de muchos afro-limonenses a describir panameños, nicaragüenses y antillanos afro-descendientes como parte de la comunidad afro, considerando su nacionalidad extranjera como una característica de menor importancia, mientras mestizos de las mismas nacionalidades suelen ser descritos a través de su nacionalidad.

muchos mestizos migraron con las plantaciones; pero, simultáneamente, el Estado desarrolló proyectos de colonización en las tierras abandonadas, lo cual inició una migración colonizadora, principalmente desde el Valle Central, que perduró hasta la década de los 70. Con el regreso de las grandes plantaciones, las obras infraestructurales y el auge de la actividad portuaria, la migración laboral interna reinició, y, hasta la fecha, Limón es en una región de inmigración neta. Al igual que los afro-limonenses, muchos costarricenses de origen no-limonense aprovechan el tiempo de traslado relativamente breve que permitió la apertura de la carretera, trabajando en Limón y regresando a otras regiones del país durante los fines de semana, evitando así el traslado de sus familias.

### 2.3.3. La visión afro-limonense del concepto nacional dominante

La identificación de los afro-limonenses con el contexto nacional ha ido cambiando históricamente. Luego de un inicial distanciamiento, pasó a un paulatino acercamiento al concepto cultural dominante, que culminó en una adhesión sumamente fuerte<sup>39</sup>, valorada críticamente hasta las últimas décadas.

La primera generación de afro-descendientes inmigró con intenciones temporales a un país en el que fueron recibidos como potencialmente indeseables<sup>40</sup> y a una provincia en la cual las

---

<sup>39</sup> Vea también la valoración que hace Purcell de este proceso (Purcell, 1982: 95-96).

<sup>40</sup> De acuerdo con el darwinismo social imperante de la época, según el cual la humanidad se divide en razas superiores e inferiores, se trató de motivar una inmigración selectiva a Costa Rica y la *Ley de Bases y Colonización* de 1862 reza que "No se permitirá la colonización de razas africanas y china; y en el caso de que se considere necesario, se impedirá o limitará la introducción al país de individuos que pertenezcan a ellas." (Gobierno de Costa Rica, *Colección de leyes y Decretos*. San José: Imprenta La Paz. 1872, citado por Murillo 1995: 73) La realidad del

funciones estatales eran ejercidas por compañías que promovían la desvinculación de sus trabajadores con el contexto nacional. En estas circunstancias, los afro-limonenses mantenían o adoptaron Jamaica como su referente nacional<sup>41</sup> y crearon una estructura social y cultural que funcionaba acorde a modelos jamaiquinos y que fomentaba un cierto intercambio con este país<sup>42</sup>. Así, también la segunda generación de afro-descendientes creció con Jamaica como su principal referente cultural. Fue hasta la tercera generación cuando se modificó esta situación, no sólo porque Jamaica se había convertido en un referente demasiado remoto, sino también por un cambio de visión de la comunidad afro-americana en general, que abandonó las tendencias autonomistas a favor de la lucha por la igualdad de derechos en cada uno de sus países.

Cuando el Estado llegó a asumir sus funciones en la zona atlántica, esta tercera generación de afro-limonenses estuvo dispuesta a un mayor acercamiento, lo cual facilitó el reemplazo del sistema anglo-antillano por una infraestructura nacional. Muchos afro-limonenses aprovecharon las oportunidades que les brindaban la abolición legal de la discriminación racial y su inserción en el sistema educativo nacional, e incursionaron rápidamente en posiciones con una cierta influencia política. Pero este ascenso social individualizado produjo muchas desilusiones<sup>43</sup> y

---

ferrocarril estaba lejos de ajustarse a esta legislación, de manera que el panorama legal no parece haber sido un impedimento, pero sí marcó el ambiente en el cual los inmigrantes afro-descendientes fueron recibidos.

<sup>41</sup> Aunque muchos de los inmigrantes afro-antillanos provenían de otros países, Jamaica se convirtió paulatinamente en un referente identitario unificador, que inclusive trascendió diferencias lingüísticas. Probablemente no sólo fue la mayoría numérica de los jamaiquinos la que promovió este proceso, sino también la presencia de las iglesias y escuelas que mantenían una relación directa con esta isla.

<sup>42</sup> Por ejemplo trayendo maestros y pastores jamaiquinos a Limón o enviando jóvenes limonenses a estudiar en Jamaica.

<sup>43</sup> Esta desilusión se relaciona, entre otros, con políticas de desarrollo que no consideraban las necesidades locales y con el limitado acceso a oportunidades reales para aprovechar las oportunidades que la igualdad legal parecía ofrecer. Según Purcell, en la *Conferencia Nacional acerca de la Situación de los Negros en Costa Rica*, celebrada en 1978:

“defined the problem of racial discrimination in Costa Rica as an outgrowth of a society in which the instrument of democracy, controlled as it is by Whites, permits the Black individual

en la década de los 70 surgieron los primeros llamados a la concientización afro-descendiente, así como demandas de políticas más respetuosas de derechos culturales. A partir de estos llamados, surgieron organizaciones e iniciativas<sup>44</sup> que llegaron a ser fundamentales para la promoción de la cultura afro-costarricense, así como los primeros amagos de una política nacional más multicultural. Paralelo a este acercamiento cultural, la provincia de Limón sufrió un proceso socio-económico que trazó nuevas líneas de conflicto. La renovada importancia del puerto y de la agroindustria conllevó grandes inversiones en la infraestructura comercial y productiva, mientras que la infraestructura local y social permanecía precaria. Esto generó luchas sociales que fomentaban un acercamiento intercultural entre quienes compartían problemas, sin importar diferencias étnicas o culturales<sup>45</sup>.

Estos procesos han generado un panorama socio-cultural complejo, que no sólo varía acorde a vivencias históricas locales, sino también se distingue por la separación de una clase baja y una clase media afro-descendiente. Sin duda, ya en los tiempos de la construcción del ferrocarril y del primer *boom* bananero, la experiencia y las oportunidades de los afro-descendientes variaban según su posición laboral, pero aún así las huelgas y los patrones de asentamiento de este tiempo demuestran que la población se agrupaba, principalmente, según su proveniencia geográfica. La

---

merely to approach his goal rather than to achieve it. This has led to a process of 'social and psychological castration, resulting in Blacks rejecting their own culture and their own group.' Thus, the problem was presented as one of cultural identity and the solution phrased in terms of the renunciation of those stereotypes which form the basis of the perceived identity crisis." (Purcell, 1982: 364-365).

<sup>44</sup> Como por ejemplo la fundación de los *Comités Cívicos Étnicos Negros* y de varias *Casas de la Cultura*, organizaciones que buscan promover la cultura afro-descendiente. Otra fundación importante fue la del *Centro Educativo San Marcos*, con el objetivo de brindar una oferta educativa más respetuosa de la cultura afro-descendiente.

<sup>45</sup> Especialmente Puerto Limón tiene una larga historia de luchas sociales, que iniciaron a finales de la década de los 60 y se extendieron hasta los 90. A diferencia de las grandes huelgas bananeras, estos conflictos sociales no mostraban tendencias étnicas, sino que constituían movimientos locales muy amplios en contra de políticas estatales o empresariales centrales, que buscaban mejoras laborales, sociales y, sobre todo, de la infraestructura local (Municipalidad de Limón 1992: 136-199).

creciente segregación de los afro-descendientes durante la primera mitad del siglo XX, junto al efecto unificador que tuvo su sistema social autónomo, promovió una mayor unión de los afro-descendientes por encima de proveniencias y condiciones económicas. Esta situación cambió cuando se instalaron las entidades estatales en la provincia, no sólo porque las mejoras salariales consolidaron una clase media local, sino sobre todo porque la incursión en la educación superior costarricense implicó un creciente traslado de la clase media afro-descendiente al interior del país. Este traslado, ya sea temporal o permanente, los exponían a prejuicios étnicos y conflictos culturales que llegaban a agudizar su conciencia étnica y a promover su adscripción a tendencias pan-afroamericanas. Los afro-limonenses de clase baja, en cambio, solían permanecer en Limón y, al menos en Puerto Limón, vivieron un creciente acercamiento intercultural a través de luchas sociales compartidas. Esta experiencia tendía a fomentar su conciencia social, mientras que la importancia a distinciones étnicas y culturales disminuía. Así, se generó un panorama de auto-percepción cultural bastante complejo, que se rige tanto por conceptos étnicos como sociales y cuyos factores varían no sólo localmente, sino también según la situación socio-económica y educativa de cada individuo.

#### **2.3.4. Impactos culturales de la interacción**

Hasta la fecha no se han analizado a fondo las consecuencias de estos procesos culturales. De hecho, la interrelación étnica y cultural no ha sido un tema de estudio privilegiado en



Costa Rica<sup>46</sup>. Para el caso de los afro-limonenses, hay una serie de trabajos que analizan cambios culturales a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, interpretándolos como un proceso de adaptación y resistencia parcial a normas nacionales. Investigadores como Purcell han llamado la atención sobre el particular grado de asimilación de los afro-limonenses frente a una tendencia caribeña mucho más diferenciada en este sentido<sup>47</sup>. También los lingüistas destacan el abandono de prácticas particulares (Herzfeld, 2002).

No obstante, hay muchas características culturales históricamente diferenciadoras que persisten entre los afro-limonenses, como es el uso del inglés y la afiliación a las iglesias protestantes históricas. Tampoco han desaparecido comportamientos sociales particulares, como la alta valoración de la educacional formal, los patrones familiares femeninos y la consistente importancia de la migración temporal y permanente, los cuales se convirtieron más bien en herramientas para la mejora de condiciones socio-económicas<sup>48</sup>. A estas tendencias generales se suma el cuidado de tradiciones afro-descendientes en el seno de las iglesias protestantes, la U.N.I.A.

---

<sup>46</sup> No sólo faltan análisis específicos de la situación actual, sino que ni siquiera se le ha dado importancia a reunir los datos respectivos, como lo demuestra, por ejemplo, la tardía incorporación de parámetros respectivos al censo de 2000, cuyo valor resulta limitado ante la falta de una metodología adecuada de medición (Putnam 2002:2), panorama que no ha cambiado significativamente para el censo siguiente.

<sup>47</sup> Vea Purcell 1993: xvii a xx y Purcell, 1985.

<sup>48</sup> Según la evaluación que hace Putnam de los datos del censo de 2000:

“es impactante observar el conjunto de indicios del surgimiento colectivo de la población afro. En cada uno de los rubros evaluados en cuanto a las condiciones socioeconómicas, la población afrocostarricense supera ampliamente los niveles generales de la provincia de Limón, y en cuanto a algunos indicadores (en especial aquellos que miden la participación educativa) la población afro hasta supera los niveles alcanzados por la población costarricense como un todo. ... El perfil, pues, es de una colectividad étnica que ha sabido aprovechar las oportunidades brindados por: (1) la circulación migratoria (dentro del Gran Caribe y más allá de él) y (2) la educación; para lograr un grado de alcance socioeconómico y académico impresionante a pesar de las circunstancias adversas enfrentadas.” (Putnam 2002: 17).

Estas oportunidades son aspectos diferenciadores históricos de la población afro-descendiente, los cuales se convirtieron en mecanismo de surgimiento ante un panorama general adverso, compuesto por el prejuicio histórico en su contra y por la situación global de la región atlántica, con su desarrollo económico sumamente discontinuo y el marcado atraso en la inversión social estatal.

y las logias. Estas organizaciones convirtieron el histórico sistema social afro-antillano en un espacio cultural, un esfuerzo al que se suman organizaciones culturales que surgieron a partir de los movimientos de rescate cultural de la década de los 70, como por ejemplo los *Comités Cívico Étnicos*. Sobre todo estas organizaciones más recientes trascienden el trabajo local de conservación de la cultura afro-limonense y desarrollan iniciativas para visibilizarla nacionalmente y fortalecer sus vínculos transnacionales. Además, han surgido nuevas formas de enfocar la relación de “lo afro” con el contexto nacional, entre otros buscando visibilizar herencias afroamericanas en la cultura costarricense en general.

#### 2.4. El caso de Puerto Limón: de la segregación al intercambio cultural

En Puerto Limón, las relaciones interculturales siempre han sido relativamente cercanas, dada la convivencia de los diferentes grupos en un espacio muy reducido y su convergencia en contextos laborales compartidos. Asimismo, la naturaleza de esta ciudad como centro administrativo, comercial, vial y portuario hizo converger los agentes de poder presentes en la región, como son las instituciones estatales, las cúpulas de las empresas transnacionales, los comerciantes nacionales y locales y las organizaciones de origen afro-antillano; una convergencia que llevó los habitantes de Puerto Limón a experimentar las cambiantes constelaciones de poder en su cotidianidad.

En un inicio, Puerto Limón surgió como una ciudad claramente segregada, con la lujosa *zona americana* para los altos funcionarios de las empresas transnacionales, todos blancos y ninguno de nacionalidad costarricense, y los hacinados barrios Jamaica Town y Cieneguita, donde

vivían los empleados afro-descendientes quienes conformaban el grueso del personal administrativo<sup>49</sup>. Estos dos barrios, a su vez, mostraban tendencias específicas; Jaimaica Town era habitado principalmente por jamaicanos, mientras que los demás antillanos solían vivir en Cieneguita, una ubicación que era considerada de menor categoría (Purcell 1982:68). Solamente en el centro de la ciudad se conformaba una zona mixta, en la cual vivían afro-descendientes junto a la mayoría de los funcionarios estatales y otros mestizos costarricenses. Cuando las empresas transnacionales redujeron su actividad, muchos de sus empleados norteamericanos y europeos se fueron de Puerto Limón y también los trabajadores mestizos abandonaron una ciudad cada vez más deteriorada. La población afro-limonense, en cambio, migraba desde las plantaciones abandonadas hacia los centros urbanos, ya que tuvo poco acceso a la tenencia legal de tierras y las regulaciones racistas les dificultaban trasladarse a otras regiones del país<sup>50</sup>. Este proceso

---

<sup>49</sup> Las empresas transnacionales preferían emplear angloparlantes de nacionalidades no-costarricenses en posiciones administrativas y como mandos medios y bajos, con tal de facilitar la comunicación dentro de la empresa y de evitar conflictos de lealtad en casos de enfrentamientos con entidades estatales.

<sup>50</sup> La existencia de regulaciones que impedían el traslado de afro-limonense fuera de la provincia de Limón es controvertida. Herzfeld resume la situación como sigue:

“Lo cierto parece ser que esta prohibición nunca existió realmente como legislación. Tanto Carlos Meléndez como Carlos Monge Alfaro, ambos prominentes académicos costarricenses, han señalado que no se encuentra tal ley en los archivos nacionales, a pesar de la siguiente cita que apareció en la introducción del censo de 1950: ‘En el último siglo se pasó una ley de discriminación racial que prohibió a la gente de color venir a residir en lugares al oeste de Turrialba; afortunadamente la ley fue derogada en 1948; ya que era contraria al espíritu de nuestra República’ (Costa Rica, Dirección General de Estadística y Censo, 1953:33). También Harpelle (1992:72) afirma que, aunque el artículo 5 del contrato de 1934 estipula que la “gente de color” no ocuparía puestos en la Compañía, en la costa del Pacífico, tanto el gobierno como los historiadores y los costarricenses en general, han distorsionado el significado de esa estipulación y la han interpretado erróneamente como una prohibición que impedía a los afro-limonenses ir al Valle Central. La prueba está en que, a pesar de que la mayoría de los afro-limonenses permaneció en Limón porque sus vínculos históricos, religiosos, lingüísticos y culturales los ataban a la región, algunos lograron superar los obstáculos, se trasladaron al Valle Central y se integraron de alguna manera en la sociedad local y por ende nacional. Según Harpelle (Ibid: p.73), ya desde 1927 unos 400 afro-caribeños vivían en San José.” (Herzfeld 2002: 18-19).

No obstante, más allá de la eventual existencia de impedimentos legales, Turrialba parece haber sido un límite real para la movilidad de los afro-limonenses, dado que les resultaba sumamente difícil conseguir empleo fuera de la provincia de Limón.

convirtió Puerto Limón en una ciudad con un alto porcentaje de habitantes afro-descendientes, el cual hasta la fecha dobla el promedio de la provincia.

Fue hasta con la implementación de los grandes proyectos infraestructurales de la década de los 70, que la creciente inmigración interna hacia Limón se empezó a dirigir a Puerto Limón, lo cual llevó a los mestizos a asentarse junto a limonenses afro-descendientes en barrios recién fundados. De esta manera, al histórico centro de Puerto Limón se sumaron barrios que no sólo eran totalmente mixtos, sino que también motivaban la relación entre sus vecinos, dadas las luchas que tuvieron que emprender para obtener servicios básicos.

Al parecer, esta convivencia prolongada y relativamente cercana, junto con las cambiantes relaciones interculturales, han llevado a una visión identitaria específica<sup>51</sup>. Muchos habitantes de Puerto Limón<sup>52</sup> aluden a un “ser limonense” cuando describen su comunidad, realizando así una cierta homogeneidad cultural dentro de una heterogeneidad étnica. Pero, aunque efectivamente no puede observarse una separación étnica en espacios públicos y en el ámbito escolar y laboral, sí hay una cierta tendencia a la diferenciación en contextos menos dirigidos. También llama la atención, que aspectos culturales tan cruciales para la convivencia como el dominio del inglés, sigan siendo exclusivos de los afro-limonenses, lo cual establece espacios excluyentes, por ejemplo en las iglesias. A la vez, se puede observar un impacto de tradiciones afro-descendientes en toda la comunidad. Prácticas artístico-culturales afro-limonenses como el carnaval, el calypso e

---

<sup>51</sup> Según Murillo, en la subregión central de Limón

“Los grupos étnicos, por su misma distribución espacial y por coincidencia en la incorporación al proceso productivo, presentan mayor capacidad de interlocución cultural, generando la identidad de 'ser limonense'. No obstante, esta autoimagen difícilmente trasciende el ámbito cantonal para proyectarse a toda la región.” (Murillo 1988:100).

<sup>52</sup> Aquí se hace referencia a una tendencia en las entrevistas realizadas.

inclusive ciertos patrones de vestimenta y peinado se han desbordado hacia otros sectores de la población. En el caso del calypso y del carnaval, la comunidad limonense en su conjunto pareciera haberse apropiado de estas expresiones de origen afro-descendiente, las cuales posteriormente llegaron a impactar el país en su totalidad.

### 3. El carnaval como espacio y actor

*Los Carnavales de Limón*, así el nombre oficial del carnaval de Puerto Limón, responden, por un lado a los procesos socio-históricos locales, nacionales e internacionales señalados en el capítulo anterior. Por otro lado, constituyen un espacio de encuentro intercultural que, más allá de ser un muestrario de culturas limonenses, ha facilitado la negociación de una identidad conjunta, llegando a ser un actor y un embajador de esta incipiente identidad limonense. A la vez, sus dimensiones propiamente carnavalescas visibilizan necesidades sociales específicas de la comunidad.

#### 3.1. Carnaval e historia

El inicio de los carnavales de Puerto Limón data de 1949, cuando Alfred King, junto a Delroy Hunter y Oscar Barton lograron realizar por primera vez una actividad similar al carnaval panameño, festividad que habían conocido mientras trabajaban en la ampliación del Canal de Panamá. Este primer carnaval comprendía un desfile de máscaras y la elección de una reina, y se realizó como un complemento de las Fiestas Cívicas de Puerto Limón, contando con el apoyo de la Municipalidad e inclusive con la presencia del entonces presidente Otilio Ulate como encargado de coronar a la reina del carnaval. Esta incorporación de una actividad de tradición afro-descendiente dentro de una festividad oficial era algo novedoso, ya que históricamente ambos círculos se habían mantenido cultural y políticamente separados. Con la Segunda República se generó un cambio rotundo en este sentido y el Estado buscó un acercamiento con los afro-limonenses, mientras que

estos mostraban una considerable apertura hacia dicho acercamiento<sup>53</sup>, un proceso que el carnaval revela de manera simbólica.

Este primer carnaval tuvo una gran aceptación y también los desfiles de la década de los 50 se caracterizaron por la amplia participación de toda la comunidad por medio de grupos de máscaras. Estos grupos podían incorporar disfraces muy elaborados como *Las Tortugas*, que portaban caparazones, o *The Lobster Band*, que llevaba una inmensa representación de una langosta; montajes que sin duda implicaban un significativo esfuerzo económico<sup>54</sup>, algo todavía más notorio si se toma en cuenta la prolongada crisis que enfrentaba Puerto Limón en esta época. De hecho, todo el formato actual del carnaval limonense se conformó antes de la recuperación económica de la ciudad, ya que la invención de las comparsas y la fundación de las agrupaciones más importantes data de la década de los 60 y 70<sup>55</sup>, en esta misma época se introdujeron los puestos de venta y se reportan las primeras apariciones de comparsas limonenses en fiestas

---

<sup>53</sup> Más allá de las razones detalladas en el capítulo anterior, popularmente este acercamiento suele relacionarse con la importancia de Puerto Limón para la victoria de los liberales en la Guerra Civil. Pero más allá de un posible compromiso personal y eventuales consideraciones hacia una potencial electorado, desde antes de la Guerra Civil, “las fuerzas políticas opositoras a su gestión [Calderón Guardia] y vinculados a través del naciente partido Libración Nacional, plantearon una posición diferente en cuanto a las posibilidades de participación de los afrocaribeños y otras ‘minorías’ en el concierto nacional.” (Hernández, 1999:223)

Este planteamiento distaba por mucho de la anterior visión excluyente, como se plasma, por ejemplo, en el Reglamento de Migración de 1942, declarando la “raza negra” como “inmigrantes indeseables en razón de las pestes y conductas supuestamente contrarias a las de los costarricenses” (Hernández, 1999:222). Mientras anteriormente los afro-limonenses nacidos en Costa Rica tenían que recurrir a un trámite de la naturalización (Murillo, 1999:199), el primer gobierno de Figueres promovía la nacionalización de todos los inmigrantes antillanos y chinos. Esta medida fue de poco alcance práctico, dado que la mayoría de los inmigrantes y de sus descendientes ya estaban nacionalizado, pero por su gran valor simbólico es considerado como momento crucial en el acercamiento intercultural.

<sup>54</sup> En otros casos, los esfuerzos eran más bien artísticos, como por ejemplo las piezas musicales que identificaban *The Lobster Band* y *The Skeletons*, a saber los calypsos “Fire in the Land with the Lobster Band” y “Skeleton” de Cyrilo Sylvan.

<sup>55</sup> En 1965 Marvin Brack fundó *Los Brasileños* como la primera comparsa reconocida como tal, y también casi todas las demás comparsas limonenses surgieron a lo largo de los años sesentas y setentas, como son *Los Indios*, *Los Superstars*, *Los Excelentes*, *Los Ticos Alegres* y *Los Rumberos de Corrales*. *Los Espectaculares* son la única comparsa actualmente activa que fue fundada en la década de los 90, eso aparte de algunas iniciativas que no lograron sostenerse más allá de una o dos participaciones en el carnaval.

josefinas.<sup>56</sup> Hacia finales de la década de los 70, la cantidad y la creatividad de las agrupaciones que participaban en los desfiles empezó a disminuir y la comunidad limonense participaba cada vez menos activamente en el carnaval<sup>57</sup>. En la actualidad, las tres comparsas aún existentes son las únicas agrupaciones limonenses que siguen participando con regularidad en el carnaval. Este cambio se dio simultáneamente con el auge económico generado por la reconstrucción del puerto y por la recuperación de la agricultura de exportación.

En las entrevistas se describe este deterioro del carnaval como resultado de un cambio de prioridades en su organización, regido presuntamente cada vez más por intereses económicos que por criterios culturales. Aunque este cambio de prioridades se suele asociar con el traspaso de la organización del carnaval a la Municipalidad, ello resulta improbable dado que la Municipalidad organiza los carnavales casi desde sus inicios<sup>58</sup>. La explicación para la paulatina disminución de agrupaciones participantes se podría encontrar más bien en dinámicas sociales de la provincia, que trascienden la organización del carnaval como tal. En este sentido llama la atención, que la reducción de agrupaciones carnavalescas se dio simultáneamente a la desaparición de muchos clubes y asociaciones que estaban activos en Puerto Limón, y que formaban parte de una estructura de organizaciones social de corte anglo-antillano<sup>59</sup>. Conforme esta estructura se volvía prescindible ante el auge económico y la plena instalación del Estado, las organizaciones que la

---

<sup>56</sup> La única innovación estructural que *Los Carnavales de Limón* sufrieron desde entonces, es la incorporación del así llamado *Carnaval Infantil* en el 2002, un desfile de agrupaciones mayoritariamente escolares, que se realiza pocos días antes del desfile mayor.

<sup>57</sup> Así al menos la apreciación de todos los entrevistados en el marco del presente trabajo y en las entrevistas históricas utilizadas.

<sup>58</sup> En 1952 o 1954, el grupo en torno a Mr. Alfred King, que había realizado los carnavales durante los primeros años, pidió a la Municipalidad de Puerto Limón asumir la organización, ya que la envergadura que había adquirido esta actividad hacía imposible sostenerla como iniciativa privada sin fines de lucro. Desde este momento, *Los Carnavales de Limón* son organizados por la *Comisión de Carnavales*, nombrada anualmente por la Municipalidad de Puerto Limón.

<sup>59</sup> Vea el capítulo 2.3.1. "Estructuras administrativas: transnacionales, estado y organizaciones autónomas".



conformaban se replegaron, y las actividades culturales que solían realizar se reducían cada vez más. Así, el deterioro del carnaval podría ser, al menos en parte, consecuencia del cambio de una auto-organización que diferenciaba poco entre fines sociales y culturales, a una estructura de garantías sociales basada en instituciones estatales que responden únicamente a necesidades sociales sin atender aspectos culturales.

Otro aspecto que afectó al carnaval fueron las diversas migraciones hacia y desde Puerto Limón. Más allá de la masiva participación de los limonenses en la ampliación del Canal de Panamá, que llegó a instalar el concepto del carnaval a partir del ejemplo panameño, destaca el impacto de las migraciones internas. Muchos entrevistados relacionan el deterioro del carnaval con la creciente inmigración de costarricenses desde otras partes del país a Puerto Limón, alegando que estos migrantes llegan a intervenir en la organización del carnaval sin comprender sus dinámicas. Del mismo modo, la creciente migración de afro-limonenses a otras partes del país, incluyendo la migración parcial de quienes regresan a Puerto Limón durante los fines semana, ha deteriorado todas las organizaciones culturales, dado que son cada vez menos quienes se involucran en procesos tan prolongados como por ejemplo la preparación de una comparsa o de una carroza.

### 3.2. Carnaval y la negociación de identidades

Desde sus antecedentes, prevalecieron los referentes transculturales afro-limonenses en el carnaval de Puerto Limón. Pero también otras culturas limonenses están presentes en sus

actividades, lo cual ha convertido el carnaval en un espacio de encuentro y de experimentación que permite exponer diferentes identidades posibles y visibilizarlas dentro y fuera de la provincia.

La manifestación carnavalesca más antigua de Puerto Limón es el *Baile de Los Sin Kitts*, un baile callejero sobre zancos acompañado por flautas y tambores, que al parecer siguió practicándose en los desfiles de la década de los 50 y 60. Este baile se asocia con inmigrantes provenientes de Barbados, Trinidad, Santa Lucía y Saint Kitts<sup>60</sup>. La comparsa *Los Indios Alegres* adaptó algunas características de este baile y, gracias a ellos, esta raíz antillana de *Los Carnavales de Limón* permanece visible hasta la fecha. Un segundo referente transcultural afro-limonense es Panamá, cuyo carnaval no sólo inspiró la creación del desfile limonense, sino que también aportó el modelo para sus comparsas. Estas dos influencias están relacionadas con los diversos movimientos migratorios afro-limonenses, al igual que los Estados Unidos, país que constituye la referencia más reciente de los desfiles del carnaval. Además, se pueden observar influencias brasileñas y africanas en la música y en la vestimenta de las comparsas, regiones que no tienen una relación migratoria significativa con Puerto Limón, pero que constituyen importantes referentes identitarios para los afro-limonenses y para las comunidades afro-americanas en general.

Más allá de las expresiones afro-descendientes, en el carnaval también se hacen presentes manifestaciones de otras culturas limonenses. Dentro y fuera del desfile participan agrupaciones asociadas a la cultura mestizo-meseteña como bandas de marcha, cimarronas con gigantes y payasos, al igual que conjuntos chinos como el *Baile del Dragón*, músicos y muestras de

---

<sup>60</sup>Las fuentes históricas confirman una inmigración desde diversas islas de las Antillas Menores a Puerto Limón, e históricamente la población afro-descendiente que no provenía de Jamaica se asentaba en el barrio Cieneguita, de donde presuntamente venían los bailarines del *Sin Kitts*. Vea también nota al pie 92.

artes marciales<sup>61</sup>. Si bien se hace difícil dar seguimiento a la presencia histórica de estas expresiones<sup>62</sup>, grabaciones y observaciones confirman su participación desde hace al menos dos décadas y, de acuerdo con Mr. Alfred King, varias comparsas de la década de los 50 utilizaban pasos “parecidos al folclore” y vestían “polleras como los panameños o guanacastecos”<sup>63</sup>; de manera que el carnaval de Puerto Limón pareciera haber acogido manifestaciones limonenses no afro-descendientes desde sus inicios.

Pero el carnaval es mucho más que un despliegue de expresiones existentes, sino conforma un espacio que promueve la libre experimentación con opciones identitarias, sin importar cuán cotidianas, exageradas o aparentemente absurdas sean éstas. Esto no sólo permite la experimentación creativa en los grupos de máscaras y la presencia de agrupaciones de todo tipo<sup>64</sup>, sino que también da licencia para una apropiación experimental, como podría haber sido el caso de los grupos “folclóricos” descritos por Mr. Alfred King. De esta manera, el desfile del carnaval constituye un espacio para el encuentro y la interacción intercultural, y juega un importante papel en la negociación de una identidad propiamente limonense, ya que permite experimentar con identidades potenciales antes de que estas sean percibidas como viables en la cotidianidad.

Este proceso no está libre de conflictos, como muestran las divergentes valoraciones del carnaval. Mientras los directores de las comparsas afirman que el desfile es prueba del grado de

---

<sup>61</sup>Aunque la comunidad china de Puerto Limón es muy grande y sus integrantes participan activamente en la vida pública, difícilmente se hacen visibles como grupo cultural. El desfile del carnaval es uno de las pocas actividades públicas en las que participan en este sentido.

<sup>62</sup>Las entrevistas históricas se concentran en elementos afro-limonenses y los entrevistados actuales difícilmente recuerdan carnavales anteriores a la década de los ochentas.

<sup>63</sup> Según una entrevista realizada a Alfred King en 1981.

<sup>64</sup> En el desfile del carnaval participan desde porristas, grupos de motociclistas y representaciones de las asociaciones más diversas, incluyendo empresas privadas y públicas, con aportes que pueden ser artísticos, simples muestras de presencia o despliegues publicitarios.

convergencia cultural que Puerto Limón ha alcanzado, algunas organizaciones afro-limonenses, como el *Comité Cívico Étnico Negro de Limón*, reclaman el deterioro de prácticas y expresiones afro-descendientes y plantean como alternativa al carnaval el desfile del *Día del Negro*, una actividad dedicada específicamente a la cultura afro-descendiente. Esta divergencia no sólo revela el potencial del carnaval para suscitar reflexiones en torno a la identidad cultural, sino también pareciera expresar el aparente desencuentro entre una elite afro-limonense, que ha sido sensibilizada para una visión étnica, frente a la población mixta de los barrios marginales de Puerto Limón, que tienden a interpretar la comunidad acorde a marcadores socio-económicos.

Este potencial del carnaval para cristalizar visiones identitarias y facilitar la experimentación con estas ha trascendido el ámbito local. Las comparsas limonenses empezaron a presentarse fuera de la provincia en la década de los 60, una época en la que muchos costarricenses consideraban Limón como tierra extranjera, y también la afluencia de turistas nacionales al carnaval limonense se inició mucho antes de que las playas talamanqueñas llegaran a ser un destino popular. De esta manera, el carnaval y las comparsas se convirtieron en los primeros embajadores de la cultura limonense, con un impacto que rápidamente trascendió la aceptación pasiva e incitó un proceso de apropiación del Caribe por parte de la cultura mestizo-meseteña. Muestra de ello es la gran cantidad de comparsas que han surgido en el Valle Central y en otras zonas del país, así como la creciente incorporación de desfiles de carnaval en las fiestas cívicas a lo largo de todo el país, con lo que las comparsas se establecieron como el primer referente limonense en el ideario de “lo costarricense”.

### 3.3. Carnaval y necesidades sociales

Finalmente, el carnaval también actúa como una válvula de escape para tensiones sociales acumuladas, revelando así necesidades sociales insatisfechas.

El carnaval como ritual es un mecanismo para aliviar tensiones sociales<sup>65</sup> y, aunque es cuestionable que *Los Carnavales de Limón* sean un carnaval en este sentido<sup>66</sup>, al menos en su desfile sí ha desarrollado características afines a esta naturaleza ritual. Destaca su carácter de celebración abierta y la función catártica que muchos participantes y espectadores adscriben al desfile. No sólo las comparsas trascienden el desahogo como un acto espontáneo y convierten el desfile en una contrapropuesta a su vida cotidiana, sino también los *pintados* (espectadores que se manchan el cuerpo y la ropa con pintura y que se colocan al final del desfile para cerrarlo bailando, corriendo y tirando agua) se agrupan para literalmente “tomar la calle” con un comportamiento inadmisibles dentro de lo cotidiano. Esta actitud surge una percepción del desfile de carnaval como un espacio que tolera la relajación de reglas sociales cotidianas<sup>67</sup> y visibiliza el desahogo

---

<sup>65</sup>En su sentido ritual, el carnaval constituye una festividad cuya principal característica es la suspensión temporal de normas y reglas sociales, asociada frecuentemente a una alteración del orden social. Esta suspensión suele darse en el marco de celebraciones generalizadas, por lo general callejeras, que se caracterizan por obviar o inclusive transgredir distinciones y comportamientos sociales de la vida cotidiana. Para lograr esta liberación temporal del individuo de las normas, los participantes suelen convertirse simbólicamente en seres distintos a los de su vida cotidiana, por ejemplo por medio del uso de máscaras. Esta inversión temporal de las reglas sociales se justifica en la renovación simbólica de la sociedad, pues los carnavales se celebran en fechas relacionadas al renacimiento dentro del ciclo natural o religioso correspondiente. Para una mayor discusión del ritual del carnaval vea, por ejemplo, Bajtin (Bajtin 1971). Muy interesante es también el análisis de la sociedad brasileña a partir de su carnaval, que realiza da Matta (Matta 2002).

<sup>66</sup>*Los Carnavales de Puerto Limón* carecen de una justificación cosmogónica explícita y su arraigo socio-histórico es muy reciente en comparación a los grandes carnavales americanos, los cuales suelen remontarse a tiempos coloniales, con antecedentes europeos y africanos aún más antiguos. Para una discusión del carácter carnavalesco de *Los Carnavales de Limón*, vea también Le Franc Ureña 1984.

<sup>67</sup>Es interesante observar, que esta relativa libertad es utilizada para el desahogo físico del estrés y la apropiación de espacios públicos de parte de los jóvenes, mientras la inversión de roles se da sólo marginalmente por medio de disfraces de hombres como mujeres o niños. Otro aspecto interesante del desfile como evento carnavalesco es la

individual y colectivo y la apropiación de espacios públicos como necesidades sociales de primer orden; un panorama que es confirmado por integrantes de las comparsas al preguntarles por su motivación para participar en estas. Además, resulta interesante que en las comparsas de los barrios marginales se perpetúa la auto-organización social en torno a actividades culturales, lo cual demuestra la capacidad del histórico modelo afro-limonense para responder a necesidades sociales ante una inoperancia del Estado en estas comunidades.

Por lo tanto, el carnaval resulta ser un espacio que puede atender necesidades sociales de quienes se involucran en su realización, un círculo de personas que parece estar cambiando con el tiempo. Los carnavales “del pasado”<sup>68</sup> son descritos y añorados por absolutamente todos los entrevistados como una actividad realizada por toda la comunidad, que ofrecía espacios para la reunión y la expresión; muy diferentes a los carnavales actuales, que son percibidos como ajenos a las necesidades locales y marcados por la intervención de extraños. No obstante estas críticas, no parecieran existir iniciativas muy claras ni para una apropiación de la organización del carnaval como tal, ni de organizar actividades particulares en el marco de su celebración, dado que la fundación de comparsas ha cesado y las actividades culturales paralelas al programa oficial han ido desapareciendo, al igual que las ventas locales. De esta manera, la pertenencia del carnaval no parece ser una cuestión de visiones o intenciones, sino del grado de involucramiento activo. A la fecha, el carnaval sigue siendo un espacio abierto para la reunión y para la expresión de quienes

---

pintura corporal de los *pintados*, la cual, aunque bien no es un disfraz en el sentido estricto, sí constituye un distintivo mínimo que establece una diferencia a la apariencia cotidiana.

<sup>68</sup>Ninguno de los entrevistados precisa una fecha específica para su añoranza, pero dado que algunos entrevistados mayores los describen como “los carnavales de mi juventud” y que se pueden encontrar quejas muy similares en entrevistas realizadas en 1981, se puede asumir que este pasado idealizado se ubica antes de la década de los 80.

quieran participar, pero este grupo se ha reducido a los participantes en el desfile, con las comparsas como únicas agrupaciones que se sostienen a través del tiempo.

#### 4. Las comparsas y su música

En su dimensión socio-cultural e histórica, las comparsas resultan ser un foro para la negociación de la multiculturalidad limonense, un indicador de necesidades y dinámicas sociales locales y un relator particular de la historia limonense. Artísticamente, destaca una fuerte herencia afro-descendiente, que trasciende la incorporación de elementos asociados a la transnacionalidad de los afro-limonenses y llega a revelar una sensibilidad artística con características específicamente afro-descendiente. Esta sensibilidad no está asociada a la descendencia étnica de los músicos y bailarines de las comparsas, sino que más bien implica un desbordamiento de prácticas afro-limonenses a toda la comunidad, con un alcance que llega a trascender el contexto local.

En su dimensión propiamente social, las comparsas se presentan como herederas de la histórica auto-organización afro-limonense, además de responder a necesidades sociales insatisfechas, como son la escasa disponibilidad de espacios para la socialización, el desahogo físico y emocional y la expresión grupal e individual. En su dimensión histórica, las comparsas responden a las dinámicas locales, pero muestran un característico desfase que las hace conservar herencias que no son recordadas de otra manera y se adelantan a procesos sociales apenas incipientes. En lo propiamente musical y dancístico, las comparsas de Puerto Limón han desarrollado características propias y particulares que las distinguen de cualquier otro conjunto.

Las comparsas actuales se dividen en dos categorías, donde *Los Indios Alegres* se diferencian de todas las demás comparsas por ser la única agrupación que se remonta a tradiciones locales pre-carnavalescas, asociadas a expresiones antillanas específicas. Las demás



comparsas, en cambio, se derivan del ejemplo panameño, aunque con el tiempo han desarrollado un estilo musical y dancístico propio, que fue imitado por el gran número de comparsas que surgieron en el Valle Central y en Puntarenas.

#### 4.1. Las principales características de las comparsas y de su música

##### 4.1.1. Las comparsas del carnaval de Puerto Limón

El desfile del carnaval de Puerto Limón inició con un conjunto de agrupaciones que realizaban puestas en escena, que incluían elementos musicales y representaciones de todo tipo y tamaño. Fue hasta en la década de los 60, cuando estas agrupaciones empezaron a diferenciarse en las categorías de “comparsas”, “carrozas” y “máscaras”, con lo cual surgiendo las comparsas tal como se conocen actualmente.

Hoy existe un perfil bastante definido de qué se entiende por una comparsa, con *Los Indios Alegres*, *Los Brasileños* y *Los Espectaculares* como sus actuales representantes en Puerto Limón. Estas comparsas son similares a los, hoy desaparecidos, *Excelentes*, *Superstars*, *Rumberos de Corrales* y *Ticos Alegres*, así como a una serie de agrupaciones que no se sostuvieron más allá de una o dos participaciones en el carnaval. Todas estas comparsas comparten una instrumentación similar, la combinación de varios grupos de bailarines y los disfraces alusivos a carnavales brasileños y antillanos, características que también son fundamentales para las comparsas no-limonenses que han surgido en todo el país. No obstante, el desfile de Puerto Limón admite la inscripción de todo tipo de agrupaciones musicales bajo la categoría de “comparsas” y sobre todo

en el desfile infantil<sup>69</sup> se pueden observar grupos que combinan características de comparsas, bandas de marcha y grupos de disfraces.

*Los Indios Alegres* son la comparsa más particular de Puerto Limón y la única que se remonta a tradiciones anteriores al mismo carnaval. Las descripciones de su origen son contradictorias<sup>70</sup>, pero todas sugieren que esta comparsa se formó a partir de la música y de los pasos de baile de *Los Sin Kitts*, tal como se recordaban en la segunda mitad del siglo XX, combinando estos pasos con una puesta en escena inspirada en las películas vaqueras de la época. Hace aproximadamente diez años murió el fundador de *Los Indios Alegres* y la dirección pasó a José Avilés. Con este traspaso, también el lugar de las prácticas se trasladó del vecindario de Los Baños a Cieneguita. Pero el particular estilo de música, baile y representación de *Los Indios Alegres* permanece, al igual que su conformación esencialmente vecinal y familiar.

*Los Brasileños* son descritos como el modelo a seguir de todas las comparsas posteriores. Según Marvin Brack, fue en 1965 que él trajo el modelo de las comparsas panameñas a Costa Rica y, según cuenta Dennis Sterling, inclusive el nombre de *Los Brasileños* obedece a un ejemplo panameño. Ya durante los primeros cinco años de su existencia, esta comparsa se presentaba en

---

<sup>69</sup>El desfile infantil es una innovación que introdujo la *Comisión de Carnavales* del 2002, tratando de fomentar la creación de nuevas comparsas y generar un semillero de nuevos bailarines. En su formato actual, este desfile se compone únicamente de agrupaciones escolares, que en su música y danza muestran algunas características de las comparsas, pero su apariencia general y organización es más afín a los grupos escolares que participan en actos oficiales y desfiles diversos, como el del 15 de septiembre o el Desfile del Día del Negro.

<sup>70</sup> Según Richard Jackson, sobrino del fundador, *Los Indios Alegres* están inspirados en la gran afición por películas de vaqueros que tenía su tío Federico Duarte, quien adaptó los bailes que se veían en estas películas para crear las puestas en escena, los vestuarios, el baile y la música de la comparsa que fundó en la década de los cincuentas. Aún así, considera *Los Sin Kitts* un antecesor directo de *Los Indios Alegres*, nombre que según él hace alusión a un término local para "indios". Pero Frederick Wilson, uno de los bailarines más antiguos de esta comparsa, alega más bien, que *Los Indios Alegres* son una continuidad directa de la antigua práctica de *Los Sin Kitts*. Según Wilson, fue hasta en 1970 cuando Federico Duarte decidió retomar los pasos de baile y la música de esta tradición para fundar su comparsa. Ambas versiones coinciden en asociar el nombre de la comparsa con la estrecha relación familiar de Federico Duarte con indígenas talamanqueños.

toda Costa Rica y participó en los carnavales de Panamá, estableciendo así un patrón de actividades que apuntaba mucho más allá de los carnavales limonenses. En 1970, la dirección de la comparsa pasó de Marvin Brack a Danni y Dennis Sterling, quienes mantienen *Los Brasileños* como la comparsa limonense con mayor presencia comercial en actividades públicas y privadas dentro y fuera del país, dando origen al concepto del *show group* como un extracto profesionalizado que se presenta comercialmente.

*Los Espectaculares* son la más reciente de las comparsas actualmente activas. Fue fundada en 1994 por Guillermo Rodríguez, quien los dirige hasta la fecha. Él describe la fundación de esta comparsa como el intento de brindar una opción cultural a Limoncito, un barrio marginal que carece de espacios de esparcimiento accesibles para los jóvenes. Artísticamente, *Los Espectaculares* se inspiran en *Los Brasileños*, pero destaca la corta edad de sus integrantes, muchos de ellos emparentados entre sí, lo que da un carácter muy familiar a esta comparsa. No obstante, también *Los Espectaculares* incorporan un *show group* que se presenta comercialmente dentro y fuera de Puerto Limón.

#### 4.1.2. Las comparsas como conjuntos artísticos

Las comparsas limonenses han desarrollado sus propias y particulares características artísticas. Entre estas destaca la gran interdependencia de todos los elementos musicales, dancísticos y visuales, así como las estructuras musicales acumulativas que llegan a producir un continuo sonoro a partir de elementos modulares. Dentro de este panorama existen dos estilos musicales y dancísticos, diferenciando *Los Indios Alegres* de todas las demás comparsas.

## Los Indios Alegres

*Los Indios Alegres* se entienden como la continuación de una tradición, dentro de la cual la música y el baile se consideran invariables. No obstante, la comparación de grabaciones y observaciones realizadas entre 1981 y 2010 muestran una paulatina reducción de la instrumentación. Esta pasó de ser un conjunto de flautas, redoblantes y bombos en 1981<sup>71</sup>, a ser exclusivamente percusiva en 1997, un cambio que según Richard Jackson se produjo porque nadie podía asumir la dirección del conjunto melódico después de la muerte del antiguo director musical de la comparsa. En las últimas dos décadas, la cantidad de bombos y redoblantes de *Los Indios Alegres* ha disminuido a la mitad ante la falta de medios económicos para reponer instrumentos dañados, según señala el actual director de la comparsa. Dado que los mismos integrantes de la comparsa describen este cambio en la instrumentación como problemático, esto puede interpretarse como el deterioro de una práctica histórica y no como una decisión voluntaria.

Las características de las grabaciones históricas no permiten confirmar si el repertorio de *Los Indios Alegres* se ha mantenido en sus detalles<sup>72</sup>, pero sí deja entrever la persistencia de algunas de sus principales características. Entre éstas destaca la continuidad de la música, la cual no se compone de piezas discretas sino de un continuo sonoro con una duración no preestablecida, que inicia y termina según la indicación del director de la comparsa, sin ser

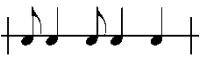
---

<sup>71</sup> Según asegura Richard Jackson, anteriormente a estos se sumaba al menos un clarinetista.

<sup>72</sup> En las grabaciones sonoras de 1981, el retumbo del bombo domina de tal manera, que no es posible distinguir la línea de los demás instrumentos con suficiente detalle y precisión. Las grabaciones de 1997 sí permiten distinguir algunos detalles, pero constituyen fragmentos relativamente cortos, lo cual hace imposible analizar aspectos estructurales.


interrumpida durante todo un ensayo o desfile<sup>73</sup>. Este continuo sonoro se apoya en el golpe totalmente regular de los bombos, sobre el cual los redoblantes tocan una serie de células rítmicas.

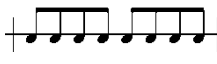
En las grabaciones analizadas se pueden identificar varios tipos de células rítmicas, que son combinados en tres patrones distintos, diferenciados por su duración, su patrón de variación y repetición. El primer patrón rítmico se produce a partir de la repetición y la variación de una célula

rítmica básica. La variante más recurrente es <sup>74</sup>, pero también se utilizan,

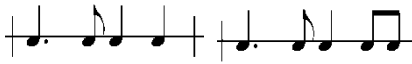
 y ,

todos acentuados en el primer golpe, al igual que todas las demás células rítmicas que se presentan a continuación. El segundo patrón se construye a partir de

células caracterizadas por su regularidad. Sus variantes más frecuentes son  y

,

pero también hay variantes con golpes de un largo más variable, como

,

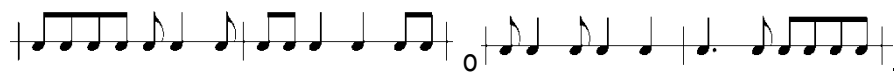
e inclusive el uso de tresillos. El tercer patrón combina una

<sup>73</sup> Así al menos en todas las actividades observadas. Como las grabaciones históricas sólo registran fragmentos, no es posible confirmar esta dinámica, pero el hecho que los músicos de *Los Indios Alegres* describen su práctica como “un sólo toque”, apoya la hipótesis de un continuo sonoro como principio estructural.

<sup>74</sup> Como toda transcripción, también las que se incorporan en este trabajo no son más que una descripción rudimentaria de la sonoridad representada, aplicando convenciones de escritura que no necesariamente son propias a la música en cuestión. En el presente trabajo, se optó por aplicar convenciones de escritura de música percusiva afro-caribeña, con tal de facilitar la lectura.

Aunque bien estas convenciones suelen representar rítmicas binarias en compases de 4/4, esto resulta inadecuado para la música eminentemente púlsica de *Los Indios Alegres*. Por ello no se utilizarán referencias métricas, sino se estructura la notación en células, indicadas por las líneas verticales. En cuanto a su relación con el bombo, cada célula responde a dos golpes del bombo, siendo el primero generalmente más fuerte que el segundo. La velocidad de los golpes del bombo es de 150 PPM en las grabaciones analizadas. Esta velocidad es bastante constante en todas las grabaciones revisadas, realizadas en 1998 y 2008. También las grabaciones de 1981 aparentan tener la misma velocidad, pero al tratarse de copias de cinta a abierta a cinta abierta sin referencia de afinación, resulta imposible verificar la velocidad de grabación.

célula de golpes muy regulares con una célula sincopada<sup>75</sup>. Es más usual que la célula sincopada anteceda a la célula de carácter más regular, como se da por ejemplo en



Pero también pueden

darse encadenamientos inversos como por ejemplo



Estos tres patrones rítmicos, con sus variantes, son intercalados sin que exista una sucesión fija, sino buscando aumentar o bajar la intensidad musical, la cual, a su vez, se refleja en los pasos de baile.

Hasta donde las grabaciones audiovisuales permiten afirmarlo, la coreografía de *Los Indios Alegres* es históricamente invariable. Se caracteriza por el desplazamiento de los bailarines en “fila india”, organizados en una fila de mujeres y una de hombres, ordenados según la estatura de los bailarines. Estas filas forman figuras geométricas, denominadas como, por ejemplo, “el círculo”, “el caracol” y “la estrella”. Algunas de estas figuras coreográficas se utilizan para avanzar en formas elípticas, mientras que otras son realizadas por uno o varios solistas dentro de un círculo conformado por los demás bailarines<sup>76</sup>. En todas estas figuras, los bailarines ejecutan simultáneamente los mismos pasos de baile, caracterizados por un movimiento brincado que es considerado tan propio de las comparsas, que los integrantes de *Los Indios Alegres* no hablan de “bailar”, sino de “brincar” con su comparsa.

<sup>75</sup> Aunque bien el término “sincopado” no resulta del todo adecuado al remitir a una estructura métrica como unidad de referencia, se utiliza aquí en un sentido genérico, indicando un desfase de los golpes respecto a la regularidad que establece el golpe del bombo.

<sup>76</sup> Según la descripción de Richard Jackson, anteriormente la comparsa paraba en todas las esquinas del recorrido del desfile para realizar “un show”. En la actualidad, la comparsa se detiene según lo permite el avance del desfile y son una o varias parejas quienes ejecutan pasos solistas.

La música y el baile se vinculan mediante el golpe púlsico del bombo, sin que exista una correspondencia mecánica entre las figuras de baile y los toques rítmicos que ejecutan los redoblantes. De esta manera, música y baile conforman una especie de polifonía, compuesta por tres diferentes líneas: el pulso regular y continuo del bombo, los patrones rítmicos tocados por los redoblantes y las figuras coreográficas. Así, el bombo constituye la base de referencia tanto para los redoblantes como para el baile, los cuales forman líneas de movimiento (sonoras y espaciales) con una relativa independencia, que se expresan como patrones rítmicos y figuras coreográficas. Estas líneas, además de constituir un contrapunto, se vinculan en su expresión en el nivel de movimientos generales de intensificación o desintensificación, ya que los bailarines retoman en sus pasos la intensidad que caracteriza cada uno de los tres patrones rítmicos de los redoblantes.

Dentro de este panorama, ni la música ni el baile por sí mismos tienen un orden lineal, sino que se trata de una organización modular, coordinada en su dinámica por los dirigentes. Aunque se puede observar una cierta sucesión convencional de las figuras coreográficas, que inclusive se mantiene similar a lo largo de los años, este orden puede ser variado espontáneamente, si el director de la comparsa o los dirigentes de los bailarines así lo deciden. Tampoco existe un esquema fijo para la sucesión y variación de las células rítmicas que tocan los redoblantes, de manera que la coordinación respectiva de músicos y bailarines se logra a partir de un dirigente, cuyos movimientos o toques son imitados por los demás, de manera completa o simplificada<sup>77</sup>. La simultaneidad entre un patrón determinado y las versiones simplificadas genera, a su vez, distintos grados de densificación de la sonoridad que tiene un dinamismo propio al irse evolucionando en

---

<sup>77</sup> Así se confirma para músicos y bailarines en las actividades observadas. Las grabaciones audiovisuales permiten confirmarlo para los bailarines, pero resulta imposible diferenciar los redoblantes individuales auditivamente y el detalle audiovisual no es suficiente para distinguir prácticas instrumentales precisas.

respuesta a los cambios que propone un dirigente.

Todo este conjunto es regulado por el director de la comparsa, quien debe controlar el avance de la comparsa durante el desfile y puede dar indicaciones generales a bailarines y músicos. También durante los ensayos asume esta función, a menudo tocando el redoblante principal y regulando así la intensidad de los bailarines por medio de la música, además de dar indicaciones específicas.

Mientras que *Los Indios Alegres* procuran conservar una misma forma de bailar y de tocar a través de los años, el vestuario y los demás elementos de su representación escénica cambian anualmente dentro del marco de la alusión a la representación de indígenas en películas de vaqueros. Históricamente, *Los Indios Alegres* son descritos con características de los antiguos conjuntos de máscaras, realizando puestas en escena bastante complejas, como, por ejemplo, la caza de un intruso o de animales salvajes, utilizando implementos como jaulas y disfraces de animales en un despliegue realmente teatral<sup>78</sup>. Aunque estas representaciones complejas se abandonaron hace décadas, hasta la fecha *Los Indios Alegres* difícilmente se presentan sin algún implemento adicional, como por ejemplo lanzas y cuchillos.

---

<sup>78</sup> Richard Jackson describe por ejemplo el uso de “efectos especiales” como bolsitas con ocre debajo de la ropa, que llevaron al público a creer que realmente hubo heridos durante las actuaciones.



## Los Brasileños y Los Espectaculares<sup>79</sup>

A diferencia de *Los Indios Alegres*, todas las demás comparsas consideran la innovación como uno de sus principales valores y asocian la calidad de una comparsa con su capacidad para presentar algo distinto en cada desfile. No obstante, la dinámica real de cambios no se extiende a todos sus aspectos artísticos, ya que estas comparsas muestran características muy consolidadas en su música y coreografía, frente a un paulatino cambio de la instrumentación y una anual reinención de los vestuarios.

En la actualidad, *Los Brasileños* y *Los Espectaculares* utilizan bombos, timbales, redoblantes, bongós y congas, así como cencerros, cajas chinas<sup>80</sup>, sheki-sheki<sup>81</sup> y agogó<sup>82</sup>. Mientras que la proporción de los tambores es similar en todas las comparsas limonenses observadas, excepto la de *Los Indios Alegres*, la utilización de percusión menor varía significativamente. Así, *Los Espectaculares* utilizan la percusión menor para generar efectos y sus cencerros se limitan a marcar el tiempo e imitar fragmentos del patrón rítmico de los demás instrumentos, mientras *Los Brasileños* incorporan los cencerros musicalmente y asignan una línea rítmica específica a los sheki-sheki y a los agogós. Esta variación en el uso de la instrumentación genera diferencias sonoras que son consideradas características para cada comparsa.

---

<sup>79</sup>Aunque sólo en el caso de estas dos comparsas se cuenta con insumos suficientes para analizar su quehacer artístico, las referencias disponibles permiten asumir, que las características artísticas básicas de estas dos comparsas son igualmente relevantes para demás comparsas limonenses, con excepción de *Los Indios Alegres*.

<sup>80</sup>Un instrumento de uso común en la percusión latina, originalmente hecho de madera pero en la actualidad más difundido en su versión plástica. Consiste en una caja que es golpeado con un bolillo o palo, generando una sonoridad similar a la de las claves, pero con la ventaja de que puede ser tocado con una sola mano, por lo cual puede ser incorporado en el set de percusión menor que es fijado en los timbales.

<sup>81</sup>Un instrumento muy difundido en las Antillas, compuesto por un tubo (originalmente de bambú pero en la actualidad más comúnmente de lata) relleno con semillas o bolitas plásticas. Este tubo se sostiene y sacude horizontalmente, lo cual genera una sonoridad similar a las maracas.

<sup>82</sup>Un cencerro doble proveniente del oeste de África que puede producir una considerable variedad de sonoridades, en América asociado principalmente a la percusión brasileña.

Además, hay un cambio histórico en la instrumentación. Marvin Brack describe las comparsas iniciales como compuestas por congas, redoblante y bombos, y ya en 1981 se habían incorporado el sheki-sheki y los cencerros. En las grabaciones de 1989 se pueden observar timbales y en la actualidad se utilizan además bongós y diversos instrumentos de percusión menor. Al mismo tiempo, la cantidad total de instrumentos utilizados, y sobre todo el número de músicos participantes, ha disminuido significativamente, según muestran los registros visuales y audiovisuales realizados entre 1989 y el 2010. Este cambio se refleja en la sonoridad, generando un timbre cada vez más metálico<sup>83</sup>.

A diferencia de *Los Indios Alegres*, que tocan una música propia, las demás comparsas se dedican a tocar géneros musicales populares en la región caribeña, como por ejemplo samba, salsa, merengue, rumba o macarena, según las denominaciones que ellos mismos utilizan. De esta manera, lo característico de su música no reside en los ritmos como tales, sino en cómo adaptan géneros populares al contexto de una comparsa. Ejemplo de ello, es el *Merengue* de *Los Espectaculares*.

#### Los tres tambores del formato tradicional del merengue

---

<sup>83</sup>Este cambio en la instrumentación coincide con un cambiante acceso a recursos. Así es probable, que la fuerte presencia de las congas en las comparsas iniciales se debe a que estas se fabricaban en Puerto Limón. La instrumentación actual, en cambio, muestra gran coincidencia con las bandas escolares y colegiales, cuya demanda de redoblantes y bombos no sólo ha facilitado la adquisición de estos instrumentos, sino también garantiza una formación instrumental básica de los potenciales músicos de comparsas. De hecho, bandas y comparsas llegaron a acercarse en tal medida, que actualmente las bandas realizan notables esfuerzos por diferenciarse, mientras que la enseñanza recibida en las bandas pareciera afectar la música de algunas comparsas, por ejemplo en la aparición accidental de conceptos métricos a la música púlsica de *Los Indios Alegres*. El cambio de instrumentación, a su vez, podría haber generado otros cambios relevantes, ya que la reducida presencia sonora de las congas y de la práctica vocal dentro de un conjunto de instrumentos con cada vez mayor volumen sonoro, podría haber contribuido a la paulatina pérdida de estas prácticas.

Güiro

Congas

Tambora

se expresan en el *Merengue* de esta comparsa con una línea rítmica tocada por los timbales, que es una síntesis de todas las partes, mientras que la combinación de bongós y congas se asemeja al ritmo de la tambora:

Cencerro

Congas

Bongós

Timbales

84

Dentro de este conjunto, el bombo es el único instrumento con una cierta libertad; ejecuta variantes de la línea del timbal, como son

<sup>84</sup> Al igual que en las transcripciones de la música de *Los Indios Alegres*, aquí se utiliza una notación afín a las convenciones para la música percusiva afro-caribeña. Como en el caso de *Los Espectaculares* y *Los Brasileños* sí se perciben conceptos métricos, se utilizan las convenciones correspondientes a los respectivos géneros populares de referencia. La velocidad es de 165 PPM, y varía poco durante la pieza y entre diferentes grabaciones. En general, la música de las comparsas limonenses tiende a una velocidad de entre 145 y 170 PPM. Esta reducción del merengue (con excepción de las variantes del bombo) es similar a la que grupos populares y comerciales solían interpretar en Costa Rica, de manera que la presente pieza no pareciera ser una reducción del merengue tradicional, sino una adaptación de la práctica popular-comercial del merengue en Costa Rica.

Timbales

Bombo, variante1

Bombo, variante2

Bombo, variante 3

Bombo, variante 4

Bombo, variante5

Bombo, variante6

Bombo, variante7

85

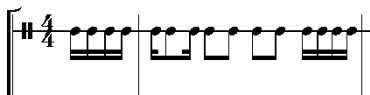
Cada comparsa elabora estas adaptaciones de los géneros populares de diferente manera, obteniendo una sonoridad que sus integrantes describen como diferenciadora de la respectiva comparsa. *Los Brasileños* se caracterizan por desarrollar una línea específica para cada instrumento, mientras que en *Los Espectaculares* los tambores, excepto el bombo, tienden a tocar al unísono o marcar el tiempo.

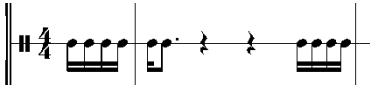
La línea del bombo resulta fundamental, porque sus variantes marcan las diferentes secciones de una pieza. Estas variantes se conforman a partir de células rítmicas de cuatro tiempos, derivadas de los respectivos géneros musicales, que constituyen una guía rítmica para todo el conjunto. Por ejemplo, en el *Merengue* de *Los Espectaculares*, el bombo toca las siguientes


---


<sup>85</sup> Para facilitar la comparación, en esta transcripción se ubican las diferentes figuras que toca el bombo debajo de la línea del timbal. Se aclara que son variantes que son tocadas en diferentes momentos de esta pieza, pero jamás simultáneamente.

células derivadas del merengue:

Bombo. variante1 

Bombo. variante2 

Bombo. variante3 

Bombo. variante4 

Otro ejemplo es el patrón de los bombos que suelen utilizar *Los Brasileiros* en piezas asociadas a la samba:



En ambos casos, la línea del bombo constituye una guía para todo el conjunto y el elemento más importante de definición genérica de la música. Existen, además, patrones considerados como propios de una comparsa específica y utilizados por esta durante décadas. Estos, a su vez, suelen estar asociados a los géneros considerados como característicos para una comparsa en particular; así se considera a *Los Brasileiros* como “de samba”; *Los Excelentes*, “de salsa” y *Los Espectaculares*, “de merengue”<sup>86</sup>.

El hecho de que la línea del bombo cumpla una función de guía no significa que solo acentúa los tiempos fuertes sino que establece patrones específicos que incluyen células rítmicas

---

<sup>86</sup> Cabe destacar, que esta asociación no impide que cualquier comparsa toque cualquier ritmo, según afirman sus propios directores.

características de los otros instrumentos, los cuales pueden llegar a ser sumamente sincopados y difíciles de ejecutar. Las líneas de los demás instrumentos, en cambio, son adaptaciones bastante directas de los patrones típicos del género abordado. Estos patrones se mantienen invariables en su esencia durante toda una pieza, aunque sufren variaciones aleatorias a partir de simplificaciones y de equivocaciones de instrumentistas individuales. A diferencia de las variaciones en los patrones del bombo, estos cambios son espontáneos y no afectan la estructura de las piezas, sino que generan dinámicas texturales cambiantes. Otras excepciones son las paradas, que suelen ser tocadas al unísono por todos los instrumentos, y los ocasionales solos, en los cuales toca únicamente un instrumento solista, mientras los demás dejan de sonar.

En la actualidad, la música de las comparsas se conforma únicamente a partir del conjunto básico descrito, pero históricamente existieron elementos adicionales. Según se describe en entrevistas, anteriormente las congas tocaban un patrón específico, el cual actualmente parece haber quedado en el olvido<sup>87</sup>. Otro elemento musical discontinuado es el canto, el cual, según las grabaciones de 1981, consistía en exclamaciones al unísono ejecutadas por el conjunto de los bailarines, una práctica que aún puede observarse en una de las comparsas limonenses grabadas en 1997. En la actualidad, la práctica vocal se ha reducido a introducciones cantadas por los directores de las comparsas, aunque recientemente *Los Brasileños* incorporaron clarines que tocan

---

<sup>87</sup> En la actualidad, las congas apenas se distinguen auditivamente y tocan una de las líneas más sencillas dentro del conjunto. En las grabaciones de 1997 no es posible confirmar su patrón, ya que las congas no son audibles en las grabaciones, pero visualmente se confirma una relevancia numérica mayor a la actual. No se cuenta con grabaciones audiovisuales anteriores y la calidad de las grabaciones sonoras de 1981 no permite distinguir su línea específica, aunque sí surgieron una cantidad mucho mayor de congas.

Aquí cabe aclarar, que, en conjuntos como las comparsas, la sonoridad de una grabación y la sonoridad en vivo pueden diferir mucho, por lo cual la falta de claridad en las grabaciones no implica que dichos instrumentos tampoco se oían en vivo. De todas las grabaciones aquí utilizadas, solamente las realizadas durante el presente proyecto fueron realizadas específicamente para ser analizadas, creando condiciones técnicas específicas.

intervenciones melódico-rítmicas bastante similares al canto de los bailarines de hace treinta años.

En cuanto a su estructura, la música de *Los Brasileños* y de *Los Espectaculares* se compone de piezas específicas, identificadas con nombres particulares. Cada pieza se subdivide en secciones, a menudo iniciando con intervenciones cantadas o con una sucesión de paradas, seguidas por una o varias secciones con mayor continuidad, los cuales se diferencian únicamente en la línea del bombo. Estas secciones pueden ser intercaladas con paradas o solos instrumentales, con una sucesión de segmentos que puede variar de una presentación a otra. Tanto durante los ensayos como en los desfiles, estas piezas son ejecutadas seguidamente, sin que músicos y bailarines interrumpan su práctica entre una y otra pieza. Así se genera un continuo sonoro con una construcción modular, que genera una continuidad por encima de las diferentes piezas. Esta continuidad y modularidad, junto a un manejo de la intensidad por medio de variaciones espontáneas, se asemeja a la práctica de *Los Indios Alegres*, constituyendo una característica fundamental de la estética comparsera que trasciende las particularidades de cualquier agrupación.

En cuanto a su coreografía, en cambio, *Los Espectaculares* y *Los Brasileños* se diferencian rotundamente de *Los Indios Alegres* y se asemejan a todas las demás comparsas limonenses documentadas audiovisualmente. Estas coreografías no conocen desplazamientos complejos, sino que parte de la ejecución simultánea de los mismos pasos, por bailarines organizados en filas horizontales a la dirección de marcha del desfile y divididos en grupos según su edad y habilidad<sup>88</sup>.

---

<sup>88</sup> El número de grupos en los que se dividen los bailarines de una comparsa varía, entre otros acorde a la cantidad de sus integrantes. Como mínimo, suele haber un grupo de niños y uno de adultos, a los que se puede sumar un grupo de adolescentes y uno conformado exclusivamente por bailarines masculinos. Por lo general, estos grupos desfilan en orden de edad, bailando los hombres de último, inmediatamente delante de los músicos.

A estos grupos pueden sumarse solistas y las así llamadas “mascotas”, niños en edad preescolar quienes acompañan las comparsas sin seguir un orden o una sucesión de pasos específicos. Dentro de este panorama, las coreografías se construyen a partir de unos pocos pasos básicos, que se mantienen a lo largo de los años<sup>89</sup>, y que han llegado a ser considerados como propios y específicos de cada comparsa<sup>90</sup>. Aunque en un principio todos los bailarines de una comparsa ejecutan simultáneamente los mismos pasos, cada grupo de bailarines y cada solista puede variarlos creando coreografías individuales o colectivas. Esta creación se puede dar durante los ensayos, generando variaciones anuales en las coreografías, o, en el caso de los solistas, espontáneamente durante los desfiles.

Para lograr estas coreografías, las comparsas parten de una coordinación bastante específica entre músicos y bailarines, la cual se da en varios niveles:

- Los pasos básicos toman como referente la línea del bombo, una correspondencia que puede llegar a ser tan estrecha, que el movimiento de los pies de los bailarines se haga al unísono con cada golpe del bombo.
- El director de la comparsa asume una dirección general, al indicar la sección a seguir. Para esto, se coloca delante de los músicos y les da señales visuales, pero también utiliza un silbato como señal auditiva que avisa cambios de sección, dirigida principalmente a los bailarines. Esta dirección adquiere especial importancia, dado que la repetición y la sucesión de secciones no es del todo preestablecida y que algunas secciones de una pieza utilizan

---

<sup>89</sup> Así al menos lo surgiere la gran similitud de los pasos observados en la actualidad y registrados en 1997.

<sup>90</sup> Aunque los registros audiovisuales revelan un notorio parecido entre el repertorio de las diferentes comparsas y surgieren una suerte de préstamo mutuo en cuanto a la coreografía.



pasos específicos<sup>91</sup>.

- Las paradas parecieran ser de gran utilidad para lograr niveles de coordinación. Como utilizan pasos específicos y puntuales que interrumpen el movimiento musical y dancístico, por lo demás totalmente continuo, permiten retomar la coordinación tanto entre músicos y bailarines, como entre los mismos bailarines. A la vez, las paradas también son un importante recurso para “relanzar” o “renovar” la intensificación acumulativa del continuo sonoro de la comparsa.

De esta manera, aunque existen importantes diferencias entre *Los Indios Alegres* y las demás comparsas, todas comparten una estética basada en la continuidad y el carácter modular de música y baile, formando una estructura de movimiento multilínea entre estos dos componentes. En todas las comparsas, el bombo forma la base referencial estructural, en la cual se orientan los demás instrumentos y los pasos de los bailarines. En *Los Indios Alegres* esta relación entre bombo, los otros instrumentos y los bailarines crea una textura de movimiento polifónico, relativamente independiente, mientras que las demás comparsas muestran una mayor interdependencia de todos los elementos, posiblemente debido a que ejecutan géneros populares adaptados.

Estos aspectos musicales y dancísticos muestran una notable continuidad histórica<sup>92</sup>, y, a pesar del discurso de constante innovación que manejan muchas comparsas, los cambios anuales generalmente no trascienden los vestuarios, tocados y eventuales elementos adicionales, mientras

---

<sup>91</sup> Aunque de esta manera el silbato pareciera tener una función principalmente de dirección, suele ser tocado con un sentido musical y puede asumir temporalmente una línea rítmica propia. Es por esta razón, que los directores de las comparsas prefieren el pito de samba con sus mayores posibilidades musicales frente al silbato común. Durante los desfiles, la tarea de coordinar bailarines y músicos puede ser asumida por un dirigente de los bailarines, a quien le corresponde detectar el cambio en la línea del bombo y avisar, con el silbato, el cambio a los demás bailarines.

<sup>92</sup> Eso al menos en lo que se puede observar en las grabaciones audiovisuales y observaciones de 1997 hasta la fecha, así como en las grabaciones sonoras de 1981.

música y baile varían mucho más lentamente. Las variaciones de vestuarios y de otros elementos de la puesta en escena suelen realizarse dentro de patrones de diseño apegados a estereotipos asociados con los carnavales brasileños y caribeños<sup>93</sup>.

#### 4.2. Comparsas y multiculturalidad: parentescos, sensibilidades y negociaciones

Las comparsas se construyen a partir del contexto transnacional afro-limonense<sup>94</sup>, recurriendo a manifestaciones relacionadas con Puerto Limón a través de su realidad migratoria o como referentes ideológicos. A partir de estos referentes han desarrollado un estilo basado en una sensibilidad específica de ascendencia claramente afro-descendiente, pero la participación generalizada de mestizos<sup>95</sup> ha convertido las comparsas en un foro de negociación, que trasciende el contexto afro-limonense y atañe a toda la comunidad de Puerto Limón.

Algunas de las herencias puntuales que se pueden detectar en la práctica artística de las comparsas son la tradición de *Los Sin Kitts*, las comparsas panameñas y, aparentemente, la conga habanera. En el caso de *Los Sin Kitts*, hay una serie de indicios que permiten relacionar *Los Indios Alegres* con prácticas antillanas puntuales, traídas a Puerto Limón a inicios del siglo XX<sup>96</sup>, y a pesar

---

<sup>93</sup> Según afirman los directores de *Los Brasileños*, los vestuarios de su comparsa son confeccionados según modelos patrón brasileños originales. También hay vestuarios con alusiones específicas, como por ejemplo el vestuario y la carroza temática de *Los Espectaculares* en el 2005, inspirados en la película *Aladino* de los Estudios Disney.

<sup>94</sup> Para una discusión del concepto de la transnacionalidad vea el capítulo “1.3.3. La transnacionalidad”. Para el caso específico de la provincia de Limón, vea el capítulo “2.3.2. Las migraciones”.

<sup>95</sup> Para una discusión del concepto “mestizo” y su uso en este trabajo, vea el capítulo “1.3.2. Los mestizo-meseteños”.

<sup>96</sup> Aunque los entrevistados difieren acerca del proceso de fundación de *Los Indios Alegres*, hay un consenso en cuanto a su relación con *Los Sin Kitts*. Esta tradición pre-carnavalesca es asociada explícitamente con inmigrantes provenientes de las Antillas Menores, al igual que la puesta en escena del relato bíblico de la lucha entre David y Goliat. Mientras que el, así denominado, *David y Goliat* se parece haber dejado de practicar desde antes de la


de que esta tradición ha sido transformada repetidamente<sup>97</sup>, llega a reflejar la subsistencia de una expresión antillana pre-carnavales en las fiestas limonenses<sup>98</sup>. Las demás comparsas se derivan directamente del ejemplo panameño, tomando un desarrollo propio<sup>99</sup>; aunque hasta la fecha persiste una cierta retroalimentación. Un tercer referente es el samba, que afirman tocar varias comparsas limonenses y que es asociado explícitamente con *Los Brasileños*. Aunque estos “sambas” guardan suficiente parecido con dicho género brasileño como para ser percibidos como

introducción del carnaval, el *Baile de Los Sin Kitts* estuvo presente en los desfiles de los años 50 y 60, dando origen a la práctica de *Los Indios Alegres*.

Según comunicación personal de Manuel Monestel, hay fuentes vivas en Puerto Limón que describen el acompañamiento del *Baile de Los Sin Kitts* como un conjunto de cinco tambores, de los cuales cada uno ejecutaba patrones rítmicos específicos. En el marco de esta investigación no fue posible obtener acceso a estas fuentes, por lo cual se tuvo que recurrir a descripciones en entrevistas grabadas en la década de los 80. Las descripciones que se encuentran en estas entrevistas son rudimentarias y no se localizaron documentos sonoros, visuales o audiovisuales, por lo cual toda comparación resulta hipotética. Aún así, pueden establecerse similitudes entre prácticas artísticas en las Antillas Menores y el *Baile de Los Sin Kitts* y la puesta en escena *David y Goliat* limonenses. Específicamente llama la atención, el gran parecido con bailes de los cocolos. Esta población dominicana, asociada expresamente con la inmigración de afro-antillanos angloparlantes durante el siglo XIX a la República Dominicana, no sólo practicaba bailes en zancos con vestuarios y una instrumentación que corresponden a las descripciones de las prácticas limonenses, sino que además se describe una expresión carnavalesca denominada *Wild Indians* que requiere de una vestimenta al estilo de las películas de vaqueros. Además los cocolos conservan hasta la fecha una puesta en escena denominada *David y Goliat* que no sólo es compatible con las descripciones de la histórica práctica limonense, sino también con la música de *Los Indios Alegres*, al utilizar un tambor grave que ejecuta un golpe púlsico, acompañando por redoblatantes que tocan células rítmicas variables y flautas que ejecutan frases melódico-rítmicas similares a los que se escuchan en antiguas grabaciones de *Los Indios Alegres*.

Aunque bien esta cadena de indicios está lejos de ser concluyente, sí establece una hipotética relación entre *Los Indios Alegres* y tradiciones antillanas, más que no existen referentes locales que podrían ofrecer una explicación más concluyente para las características tan particulares de esta comparsa.

<sup>97</sup> Según la descripción que hace Frederick Wilson, el *Baile de Los Sin Kitts* no pareciera haber continuado como tal en el marco del carnaval, sino que fue retomado como opción carnavalesca por quienes lo habían observado durante la primera mitad del siglo XX, sin pertenecer necesariamente al círculo de sus portadores. También el traslado de sus pasos de baile a *Los Indios Alegres* difícilmente fue más que parcial, más que esta comparsa supuestamente también utilizaba películas vaqueras como fuente de inspiración.

<sup>98</sup> Además resulta interesante, que la célula , que se encuentra en la música de *Los Indios Alegres*, es la base comúnmente utilizado en Costa Rica para el calypso, el cual, a su vez, constituye una tradición antillana traída a Costa Rica desde la década de los veinte. También el calypso como tal sostiene fuertes vínculos con el carnaval, dado que existieron conjuntos de máscaras que acompañaban sus representaciones con calypos, como fue el caso de *The Lobster Band* y los *Skeltons*. Además, algunos entrevistados relatan, que anteriormente las comparsas realizaban actividades para la recaudación de fondos que solían incorporar presentaciones de calypso, una práctica que, dicho sea de paso, coincide con el escenario en el cual nació el calypso como tal en Trinidad.

<sup>99</sup> En el carnaval de la Ciudad de Panamá las comparsas se han diversificado, subsistiendo el histórico modelo de las comparsas limonenses acompañadas únicamente por congas junto a comparsas con afinidad a bandas de marcha. Dentro de este panorama, raramente se encuentra el modelo limonense, con su afinidad al set percusivo de orquestares para salones de baile.

tales, sus características musicales los asocian más con la conga habanera, tal como lo demuestra la siguiente pieza de *Los Brasileiros*:

The musical score is written in 4/4 time and consists of six staves. The Agogó part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The sheki-sheki part is a rhythmic pattern of eighth notes. The Timbales part is marked 'improvisa' and contains a single note. The Redoblantes part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Congas part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Bombo part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Aquí la línea del agogó es similar a la del samba brasileño y, junto a la característica sonoridad de este instrumento y del pito de samba, crean una alusión que remite a este género. No obstante, la línea del bombo resulta ser totalmente atípica, dado que en el samba los surdos (en conjunto populares reducidos al bombo) se limitan a marcar el tiempo. Pero no sólo la línea del bombo coincide específicamente con la conga habanera, sino que también las congas y los redoblantes tocan líneas simplificadas de la conga habanera<sup>100</sup>.

Es así como se establece una relación entre la práctica de las comparsas limonenses y manifestaciones artísticas puntuales del contexto transnacional afro-limonense. Al parecer, las manifestaciones que se relacionan migratoriamente llegaron a impactar la práctica de las

<sup>100</sup> Cabe mencionar, que el samba y la conga habanera están emparentadas entre sí, tanto a través de migraciones inter-caribeñas, como por su origen común en tradiciones africanas bantúes. En este sentido, la asociación de los sambas limonenses o con el samba brasileño o con la conga habanera no es tan relevante respecto a su carácter musical, aunque sí para comprender la forma de llegada de esta influencia a Puerto Limón. Además es importante recordar, que, desde hace al menos cincuenta años, la conga habanera y el samba han tenido una amplia difusión internacional a partir de shows de cabaret y el cine, entre otros, lo cual las hace fácilmente accesible como referentes afro-americanos.

comparsas en el nivel estructural, como es el caso de las tradiciones antillanas en *Los Indios Alegres* y la conga habanera en los sambas limonenses, mientras que los referentes icónicos se reflejan en aspectos más bien externos<sup>101</sup>. Entre estos referentes icónicos está el carnaval brasileño, el cual se manifiesta en la adscripción expresa al género del samba, en múltiples referencias en los vestuarios y en el uso de una sonoridad alusiva, generada por el pito de samba y el agogó. También el ejemplo de desfiles estadounidenses pareciera estar actuando en este nivel externo, siendo mencionados por los directores como referentes para la presentación escénica de sus comparsas, al igual que la reciente incorporación de alusiones africanas en las vestimentas. De esta manera, la práctica artística de las comparsas constituye una memoria histórica en sí misma, que conserva inclusive referencias que no suelen revelarse en relatos verbales, tal como es el caso de las herencias antillanas y cubanas.

Más allá de estos referentes puntuales, la música y el baile de las comparsas también parten de una sensibilidad musical específica, que puede relacionarse con el contexto afro-descendiente. Esta sensibilidad se hace manifiesta en la línea del bombo, la estrecha interrelación de música y baile, la estética de continuidad y acumulación y la policentricidad<sup>102</sup> del baile.

- En cuanto a la línea del bombo, esta está asociada a una característica fundamental de la música percusiva afro-descendiente, en la cual el tambor más grave lleva una voz cantante con gran libertad expresiva, sin dejar de constituir la guía rítmica para todo el conjunto. En el

---

<sup>101</sup> Estos referentes icónicos podrían haber ingresado de varias maneras, siendo, sin duda, los medios masivos una de las principales vías de comunicación.

<sup>102</sup> Es característico para bailes del Oeste de África acompañados por conjuntos rítmicos, que el cuerpo del bailarín se disocia y sigue simultáneamente con sus diferentes partes a varias líneas rítmicas, una práctica que la literatura denomina como *policentricidad*. Al igual que la particular función del tambor grave, este principio ha sido introducido al contexto americano y no solo sigue practicándose en géneros particularmente africanos, sino que también constituye uno de los principios creativos de géneros populares mucho más mestizados.

caso de las comparsas, esta propiedad se revela no sólo en la mayor elaboración rítmica de la línea de los bombos, sino sobre todo en su particular función rectora, al estructurar las piezas y guiar a los bailarines. Cuán fundamental es esta guía para toda la expresión musical y dancística de una comparsa, queda evidenciado en las comparsas no-limonenses. En estas, los bombos se limitan a marcar los tiempos fuertes, y, al faltar la voz cantante del bombo, su música resulta ser un continuo rítmico bastante uniforme y los bailarines no llegan a desarrollar pasos complejos conjuntos.

- El segundo aspecto de ascendencia africana es el grado de integración de música y baile, un conjunto que en la tradición africana ni siquiera es diferenciado terminológicamente. En el caso de las comparsas, esta integralidad obliga a músicos y bailarines a siempre practicar en conjunto, y se hace manifiesta en la asociación directa entre los pasos de baile y la línea del bombo, así como en una construcción musical que incorpora el baile como línea musical complementaria.
- El concepto de continuidad y la estética acumulativa de las comparsas se manifiesta en la construcción de sus piezas como continuos sonoros de composición modular, con duraciones no preestablecidas. Dentro de este marco, las variaciones y las paradas son los responsables de variar la intensidad de música y baile, lo cual responde a una estética acumulativa que remite a principios fundamentales de música de origen africano. Parte de estos principios son la construcción circular y la densificación textural de esta música, que produce una sensación de intensificación casi permanente.
- Como cuarto principio afro-descendiente pueden observarse rudimentos de la policentricidad tan característica para bailes africanos, dado que los pies de los bailarines suelen seguir al bombo, mientras que el torso se mueve, sobre todo en las paradas, acorde a los timbales y

redoblantes. Aunque bien la policentricidad del baile de las comparsas es bastante elemental, su relevancia queda evidenciado en las comparsas no-limonenses, que no logran desarrollar pasos complejos como conjunto a falta de un fundamento en este sentido<sup>103</sup>.

Las influencias de ascendencia mestiza en la música de las comparsas son mucho menores que las afro-descendientes. En entrevistas y mediante el análisis se puede precisar sobre todo el uso de arreglos del merengue y de la salsa que se asocian a las interpretaciones que hicieron grupos populares del contexto mestizo-meseteño de estos géneros. Pero, más que considerar la presencia de estos arreglos como una posible influencia mestiza, cabe considerar el impacto limonense en la música popular costarricense, dado que la integración de múltiples géneros populares de origen caribeño y afro-americano al contexto mestizo-meseteño pareciera haberse filtrado por Limón<sup>104</sup>. Lamentablemente, existe un gran vacío de investigación acerca de la africanidad de la música mestiza costarricense, presente, independientemente del aporte afro-limonense, a través de influencias coloniales, colombianas, panameñas y caribeñas. Ante este panorama resulta difícil diferenciar entre características de la música de las comparsas asociadas a sus raíces afro-limonenses, aspectos mestizo-meseteños compatibles y una eventual sensibilidad afro-descendiente compartida, por lo cual se plantea la necesidad de futuros estudios.

Dentro de este panorama, el actual perfil de integrantes de las comparsas no muestra una

---

<sup>103</sup> También el mecanismo de transformación que utilizan las comparsas, basado en la permanente re-invencción de su quehacer a partir de la adaptación de influencias diversas a una lógica artística consolidada, podría considerarse como un principio afro-descendiente, ya que es el principio fundamental que rige tanto la influencia afro en América, como la incorporación de influencias europeas en mucha música africana.

<sup>104</sup> En géneros populares recientes como el reggae y el reggaeton, esta relación resulta evidente y es ampliamente reconocida. Pero también existen testimonios, que asocian la introducción del jazz a Costa Rica con los cruceros que llegaban a Puerto Limón y con la oferta discográfica de los comercios de esta ciudad; además hay quienes sostienen que los grupos populares de Puerto Limón fueron las primeras agrupaciones costarricenses que tocaron salsa. Algunos relatos en este sentido se encuentran en *Historias de vida de músicos limonenses* (Programa ICAT, 2009).

tendencia étnica específica, sino que refleja aproximadamente la composición de la población de los lugares de afluencia de cada una de las comparsas<sup>105</sup>. Esta tendencia no pareciera ser reciente; ya para los carnavales de la década de los 50 se menciona una importante participación de no-afrodescendientes y los registros fotográficos de las últimas tres décadas muestran un paulatino aumento en este sentido. Probablemente, es esta participación generalizada lo que lleva a los integrantes de las comparsas a considerarlas como “limonenses”, sin adscribirles ninguna pertenencia étnica específica. Así, las comparsas se convierten en un foro de encuentro lúdico<sup>106</sup>, asociado a una convivencia intensa y prolongada, una dinámica que les permite cumplir mucho más allá que otros espacios de convivencia con el autoimaginario limonense de una comunidad homogénea en su heterogeneidad.

Una dinámica específica que se ha dado a través de este proceso es el desbordamiento de prácticas afro-descendientes a la comunidad limonense en general, dado que los músicos y bailarines en su totalidad revelan una sensibilidad artística específica, de ascendencia africana, sin que se pueda detectar una diferencia relevante entre afro-descendientes y no-afrodescendientes<sup>107</sup>. Quedaría por investigar si este mecanismo es particular de las comparsas o si revela una tendencia general. Pero dado que el calypso muestra un desarrollo similar, es posible que en el campo artístico no sea tan excepcional<sup>108</sup>. Es por ello que también se hace necesario repensar la africanidad del carnaval, ya no en el sentido de reclamarlo como una manifestación

---

<sup>105</sup> Esto con una destacada ausencia de participantes de descendencia china.

<sup>106</sup> En este sentido, las comparsas parecieran ser una extensión del carnaval, como un espacio abierto a la experimentación individual y grupal.

<sup>107</sup> La diferencia entre este desarrollo de una sensibilidad específica y una simple imitación de prácticas se hace evidente en las comparsas no-limonenses.

<sup>108</sup> A diferencia de, por ejemplo, la práctica lingüística que más bien muestra una tendencia contraria.



afro-descendiente, sino como un espacio de negociación de “lo limonense” que es marcado por la herencia africana que posee esta comunidad.

Por último, debe considerarse el impacto de las comparsas fuera del ámbito local desde la perspectiva de la interculturalidad, dado que la propagación de comparsas y de desfiles de carnaval en todo el país surgiera un desbordamiento significativo. La comparación entre comparsas limonenses y no-limonenses muestra, que aunque bien las agrupaciones provenientes del Valle Central incorporan todos los signos externos de una comparsa, carecen de elementos estructurales fundamentales, como son la guía del bombo y la particular vinculación entre música y baile. Queda por investigar si esta incorporación de un imaginario del Caribe en expresiones culturales mestizo-mesteñas permanece como una imitación parcial, o si implica un proceso creativo tendiente a una verdadera apropiación<sup>109</sup>. Aún con estos estudios pendientes, se puede afirmar que la incorporación de las comparsas en el ámbito mestizo-meseteño no es consecuencia de su reciente apertura hacia el Caribe, sino que constituye uno de sus embajadores. En este sentido, Limón pareciera estar actuando como un enlace que permite la incorporación y adaptación de expresiones afro-caribeñas en el contexto nacional.

---

<sup>109</sup> Por ejemplo, valdría la pena estudiar la instrumentación de las comparsas no-limonenses, la cual es un poco más afín a las bandas de marcha al utilizar *toms* e incorporar menos percusión menor. Algunos registros audiovisuales también surgieron, que comparsas no-limonenses han incorporado géneros musicales que no son comunes en comparsas limonenses y podrían haber desarrollado pasos de baile acordes a estos géneros dentro de la lógica del baile grupal de las comparsas. Igualmente sería interesante, analizar la creciente inserción de características comparseras en las bandas escolares y colegiales a nivel nacional.

### 4.3. Las comparsas en su dimensión social

Las comparsas son integrales, no sólo en sus características propiamente musicales y dancísticas, sino también en su funcionamiento, el cual vincula lo artístico y lo social de manera inseparable. Esta vinculación se da desde la misma lógica de funcionamiento de las comparsas, ya que mientras todas sus actividades son artísticas, dirigidas a un evento puntual y su respectivo proceso preparativo<sup>110</sup>, la motivación de los integrantes de las comparsas es esencialmente social y revela una serie de necesidades sociales insatisfechas de la comunidad de Puerto Limón.

Esto se puede observar sobre todo en los ensayos. Según lo manifiestan sus integrantes, la participación en una comparsa puede obedecer a una dinámica vecinal o familiar, a la búsqueda de una oferta socio-cultural o a aspiraciones artísticas o profesionales, dinámicas que tienden a ser asociadas con comparsas específicas<sup>111</sup>. Pero, aún ante esta diferencia entre las comparsas, la motivación de sus integrantes responde finalmente a una necesidad de reunión, desahogo y expresión, aspectos en los cuales pareciera existir una carencia de ofertas locales. En cuanto a la

---

<sup>110</sup> En la actualidad, las comparsas se limitan a ensayar y a desfilan sin realizar ninguna otra actividad, salvo eventuales encuentros casuales. Estos ensayos están dirigidos a la realización del desfile de Puerto Limón y, aunque muchas comparsas también participan en otros desfiles y actividades culturales dentro y fuera de Puerto Limón, estos son considerados poco relevantes. Tal como demostró el deterioro de las comparsas luego de la repetida suspensión de *Los Carnavales de Limón*, es específicamente el desfile de Puerto Limón el que motiva la permanencia de las comparsas.

<sup>111</sup> *Los Indios Alegres* fueron fundados como una actividad familiar, involucrando cada vez más vecinos y otros allegados a su fundador, lo cual creó un fuerte vínculo con el vecindario. Aún después de cambiar su director y su lugar de ensayo, esta comparsa mantuvo esta misma dinámica social, y hasta la fecha la gran mayoría de sus integrantes son vecinos y familiares del actual director. *Los Espectaculares*, por su parte, fueron fundados como una opción cultural para el vecindario, una orientación que se ha mantenido en la medida en que esta comparsa se compone principalmente de integrantes provenientes de barrios marginales con poco acceso a otras ofertas culturales y artísticas. A partir de esta dinámica, también *Los Espectaculares* generaron un perfil esencialmente vecinal y familiar, pero, en este caso, asociado a una situación socio-económica compartida y el parentesco entre sus integrantes. *Los Brasileños*, por último, incorporan desde sus inicios una importante vertiente profesionalizada, característica que pareciera haber atraído un perfil de integrantes más orientado a la expresión artística y a la profesionalización.

necesidad de reunión, Puerto Limón carece de ofertas nocturnas<sup>112</sup> regulares más allá de los bares; aunado a un acceso cada vez más limitado a espacios públicos, ya que la creciente percepción de inseguridad dificulta las tradicionales reuniones informales en la calle y tiende a impedir la participación de niños y jóvenes. Los ensayos de las comparsas conservan esta opción, al marcar un espacio que suele ser respetado y cuidado por integrantes y vecinos, y de esta manera brindar un sentimiento de seguridad<sup>113</sup>.

Pero, más allá del espacio físico que demarcan los ensayos, las comparsas también generan un espacio social, delimitado por su dinámica de reunión y por la naturaleza de su actividad. En este sentido, conforman un *tercer espacio*<sup>114</sup>, caracterizado por ser mucho más abierto que los espacios privados a aceptar a cualquier persona en calidad de integrante o espectador, pero, a la vez, por implicar un compromiso y un accionar coordinado durante un plazo relevante, dado el alto nivel de interacción y empatía que demanda una práctica musical-dancística orquestada.

---

<sup>112</sup> Ante las características climatológicas de Puerto Limón, las reuniones sociales suelen realizarse después del anochecer, lo cual generó una tradición de reuniones callejeras abiertas a adultos y jóvenes.

<sup>113</sup> De hecho, este espacio de socialización pareciera estar limitado a los ensayos como tales, ya que integrantes y espectadores suelen permanecer únicamente durante su desarrollo, el cual difícilmente es interrumpido más allá de unos pocos minutos. Físicamente, el espacio es marcado por la misma comparsa. Al inicio del ensayo, los instrumentos son colocados en la calle, cerrando así el paso a los vehículos, y durante el ensayo la comparsa abarca todo el ancho de la calle, rodeada por un círculo de espectadores. Especialmente en vecindarios considerados como inseguros, es notable que los ensayos de las comparsas y bandas son el único espacio público en el cual grupos significativos de niños y adolescente se reúnen después del anochecer. Esta dinámica caracteriza los ensayos como un mecanismo de re-apropiación de espacios públicos, reclamados como propios por los integrantes y espectadores de las comparsas durante el lapso temporal que generan los ensayos.

<sup>114</sup> El concepto del *third space* sostiene, que existe un espacio intermedio entre lo público y lo privado, caracterizado por ser de acceso libre pero conformador de una comunidad específica que se conforma gracias a visitas recurrentes, tal como sucede por ejemplo en bares u otros lugares de esparcimiento. Esta particularidad diferencia las comparsas tanto de los espacios privados y de las organizaciones culturales limonenses (los cuales hasta la fecha tienden a una cierta segregación étnica), como de los espacios públicos y contextos regulados, que aunque bien son multiculturales en condiciones de igualdad, no generan dinámicas de interacción suficientemente comprometidas como para motivar un verdadero intercambio inter-cultural.

Dentro del espacio físico y social que se genera de esta manera, se pueden observar dos dinámicas de socialización: la interacción casual y la interacción musical y dancística. La interacción casual se da sobre todo entre los espectadores, quienes aprovechan los ensayos para interactuar entre sí y con bailarines y músicos que están descansando. En cuanto a la interacción musical y dancística, las comparsas ofrecen la participación en la comparsa como tal y en el *show group* como dos modalidades complementarias para la expresión y representación grupal e individual<sup>115</sup> ante un considerable público<sup>116</sup>. Adicionalmente las comparsas parecieran ofrecer un contexto para el desahogo personal, ya que los integrantes entrevistados nombran unánimemente el desahogo físico durante los ensayos como su principal motivación para participar en una comparsa. Aquí destaca la gran cantidad de mujeres jóvenes entre los bailarines, las cuales constituyen uno de los segmentos más expuestos a presiones sociales<sup>117</sup> de la comunidad limonense, eso junto a una creciente infantilización, posiblemente asociada a la falta de oferta local de esparcimiento para niños, sobre todo en barrios marginales<sup>118</sup>.

Una segunda dimensión social de las comparsas es su organización, la cual remite a la

---

<sup>115</sup> La naturaleza y función de los solistas parece haber cambiado esencialmente. En las entrevistas históricas se describen como bailarines destacados a quienes se les concedía la libertad de salir de las filas para desplegar coreografías individuales, además de algunos solistas quienes precedían la comparsa para abrir el paso entre el público, misma función que cumplían los abanderados. En la actualidad, en cambio, muchos solistas no portan vestuarios similares a las respectivas comparsas ni cumplen una función específica dentro de éstas, sino que despliegan actuaciones bastante individualizadas. Muchos de los solistas actuales son bailarines destacados por su habilidad o trayectoria, pero también hay quienes no poseen vínculos permanentes con la respectiva comparsa, sino se suman durante el desfile para desplegar interpretaciones individuales de los pasos de la comparsa.

<sup>116</sup> Los integrantes de las comparsas suelen estar muy conscientes que la cobertura televisiva del desfile los hace visibles a nivel nacional.

<sup>117</sup> En Puerto Limón hay un alto porcentaje de hogares jefeados por mujeres y una alta natalidad entre las adolescentes. Como esta condición no necesariamente llega a interrumpir los estudios de las jóvenes limonenses, es común que trabajen y estudien, siendo a la vez madres y jefas de hogar.

<sup>118</sup> Es probable, que esta infantilización de las comparsas sea uno de los responsables de un cierto deterioro de sus tradiciones musicales y dancísticas, ya que la corta edad de los integrantes y su menor tiempo de permanencia dentro de las comparsas dificulta la transmisión de conocimientos artísticos complejos.

histórica auto-organización afro-limonense, caracterizada por una estrecha vinculación entre lo cultural y lo social<sup>119</sup>. Las comparsas son una de las pocas organizaciones de este tipo que ha persistido más allá del siglo XX y su relevancia en barrios marginales muestra el potencial de este modelo para localidades con una intervención poco efectiva del Estado. Otra característica de las organizaciones históricas que comparten las comparsas, es su estricta centralidad en torno a personas consideradas relevantes para la comunidad más allá del puesto que ocupen dentro de su respectiva organización. En el caso de las comparsas, esta centralidad llega a tal extremo que todas las decisiones artísticas y administrativas son tomadas por el respectivo director, quien, al ser además custodio de los instrumentos como único bien material de la comparsa, suele ser denominado como su “dueño”.

Si bien este modelo limonense establece una vinculación inseparable de lo social y de lo artístico, estos aspectos no siempre son consonantes. Ejemplo de ello es la contradicción entre el auto-imaginario de las comparsas, que destaca la constante innovación como un criterio de calidad sumamente importante, y su tendencia real a perpetuar prácticas históricas sin mayores alteraciones. Posiblemente, esta tendencia obedece a que los “ensayos” de las comparsas no son ensayos en el sentido habitual de ser un espacio para la experimentación, el refinamiento y el montaje artístico, sino que más bien constituyen lugares de reunión, permanentemente abiertos a integrantes nuevos durante una práctica totalmente continua y necesariamente conjunta. Esta dinámica dificulta construir las innovaciones propiamente artísticas que el auto-imaginario de las

---

<sup>119</sup> Esta vinculación se hace manifiesta en el amplio despliegue de actividades culturales y artísticas de parte de organizaciones sociales, así como la generación de una intensa dinámica social en clubes culturales o artísticos. Ejemplo de ello son las múltiples actividades artísticas que desarrollaban las iglesias y la U.N.I.A., así como la relevancia que tenía la reunión social en los clubes de *Square Dance*.

comparsas demanda, de manera que las innovaciones o se limitan a aspectos periféricos, como la vestimenta, o surgen esporádicamente a partir de indicaciones del director, de variaciones individuales o en el seno de los *show groups*, desde donde pueden ser trasladados a la comparsa en su totalidad.

En este mismo sentido, también la abertura de las comparsas revela una prioridad de lo social por encima de lo artístico, ya que la gran circulación de integrantes afecta el refinamiento de las coreografía y de la música, una tendencia que es parcialmente solventada por medio de los *show groups*. Estos son conformados por una selección de bailarines y músicos, quienes practican y se presentan comercialmente a lo largo de todo el año. Como los miembros del *show group* suelen fungir como dirigentes seccionales y solistas de la comparsa en pleno, las propuestas de este extracto profesionalizado llegan al seno de la comparsa y el *show group* se convierte en su núcleo creativo, mientras que la comparsa constituye el semillero y el mecanismo de reclutamiento del *show group*.

De último, cabe destacar que también en la propia organización de las comparsas se generan conflictos entre prioridades sociales y artísticas; pues mientras que en su dimensión social sostienen un modelo organizativo sujeto a la personalidad de una figura líder, este formato resulta insostenible en su dimensión musical y dancística, y el director de la comparsa delega muchas responsabilidades artísticas a dirigentes seccionales.

## 5. Conclusiones

Más allá de describir las comparsas y su música, la finalidad de este trabajo es entender cómo se relaciona la práctica artística de las comparsas con su contexto; una relación que, a su vez, está sujeta a la interdependencia de comparsas y carnaval, los cuales conforman una unidad inseparable. Tal como se ha mostrado a lo largo de la investigación, esta unidad de comparsas y carnaval se vincula con el ámbito histórico y con el contexto social inmediato, ambos atravesados por lo artístico como un plano transversal.

En el ámbito histórico, carnaval y comparsas conforman una memoria de Puerto Limón que es articulada desde una perspectiva afro-descendiente y que revela hechos y traza relaciones distintas a las que establecen otras memorias históricas de esta localidad. Lejos de ser un simple recuento, estos hechos suelen ser interpretados y comentados con un desfase temporal, que permite mantener vivos elementos históricos aún más allá de que éstos se hagan explícitos en relatos verbales, y consolidar procesos sociales mucho antes de que sean percibidos como tales en otros contextos.

En el ámbito social, carnaval y comparsas se presentan como un espacio abierto a toda la comunidad que permite satisfacer necesidades sociales básicas individuales y colectivas, lo cual favorece un intercambio intenso y comprometido, pero a la vez libre de consecuencias y compromisos ideológicos. Es sobre todo esta libertad para la experimentación, la que convierte las comparsas en gestores de cambios sociales, como por ejemplo lo demuestra el grado de integración intercultural que han alcanzado.

Estas dinámicas históricas y sociales están traspasadas por el plano artístico, el cual no

sólo genera las características que rigen y hacen posible la articulación entre diferentes elementos y actores, sino que también conlleva una lógica particular que puede complementar o contradecir las lógicas históricas y sociales presentes. Es así como se genera una reflexión y expresión simbólica de procesos sociales, caracterizada por la convocatoria sumamente abierta a negociaciones, que en otros contextos no suelen tan siquiera ser abordadas. Dicha reflexión se da por medio de la perpetuación, integración y transformación colectiva de elementos artísticos, un proceso en el cual los requerimientos artísticos y sociales no siempre coinciden. Por lo general, estos potenciales conflictos son resueltos desde una lógica social, marcada por la tradicional comprensión afro-limonense de lo artístico como una necesidad social de primer orden.

A partir de esta interacción entre lo social, lo histórico y lo artístico, se ha desarrollado una exploración y negociación de identidades, que convierte las comparsas en lo que Peter Manuel describe como "...una arena de negociaciones y 'el suelo, en el cual se elaboran las transformaciones'... [así como]... un participante activo en la mediación y expresión de conflictos y tendencias más amplias". (Manuel 1988:14). Esta negociación de identidades se plantea desde una perspectiva claramente afro-limonense, pero la apertura expresa del carnaval y de las comparsas a toda la comunidad trasciende la inclusión de no-afrodescendientes en tradiciones históricamente exclusivas, y genera un desbordamiento de prácticas específicas a toda la comunidad. Este encuentro vivencial llega a cristalizar el acercamiento intercultural que se generó en el marco de luchas sociales compartidas y da una expresión concreta al incipiente "sentir limonense".

Por medio de estos mecanismos, las comparsas se convierten en un microcosmos de la realidad social, cultural e histórica de Puerto Limón, que permite negociar la identidad limonense de una manera particular y específica. Este proceso se distingue por su total apertura y su reflexión no



verbalizada, características que, junto a la progresiva vinculación de las comparsas con barrios marginales y su creciente feminización e infantilización, llegan a convertir las comparsas en voceras de la visión identitaria de segmentos de la población que no suelen tener presencia en negociaciones más explícitas.

## 6. Bibliografía

- Alvarado, Franklin. 1999. "Documentos relativos a la población afroamericana". En: *Revista de Historia* 39: 251-324.
- Álvarez Mata, Floria. 1987. *Historia y coreografía de la danza de la cuadrilla*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deporte.
- 2003. "Danza afrocaribeña: La cuadrilla limonense". En: *Nuestra música y danzas tradicionales*. Chang, Giselle (ed.). San José: UNESCO: 204-211.
- Appadurai, Arjun. 1990. "Disjunction and Difference in the Global Cultural Economy". En: *Public Culture* 2(2):1-24.
- Arauz, Isabel, Pamela Barahona y Marcela Muñoz. 1994. *Diagnóstico de la música afrocostarricense: Una propuesta radiofónica*. San José: Universidad de Costa Rica, Escuela de Ciencias de la Comunicación.
- Bajtín, Mijail. 1971. *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Bracelona: Barral.
- Baumann, Max Peter. 1999. *Ethnomusikologie: Forschungsziele, Gegenstand und Methoden*. En <http://www.uni-bamberg.de/~ba2fm3/Ethnomusikologie.htm>. Revisado 22-7-1999.
- 2000. "The *Local* and the Global: Traditional Musical Instruments and Modernization". En: *the world of music* 42(3): 121-142.
- Béhague, Gerard. 1991. "Reflections on the Ideological History of Latin American Ethnomusicology", en: *Comparative Musicology and Anthropology of Music*. Bruno Nettl and Philip Bohlman (eds.) Chicago: The University of Chicago Press: 65-68.
- 2000. "Boundaries and Borders in the Study of Music in Latin America: A Conceptual Re-Mapping", en: *Latin American Music Review* 21(1):16-31.
- Bertsch, Floria. 2006. "El recurso tierra en Costa Rica", en: *Agronomía Costarricense* 30(1): 133-156.
- Bourgeois, Phillipe. 1994. *Banano, etnia y lucha social en Centroamérica*. San José: Editorial DEI.
- 1989. *Ethnicity at Work*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Bourdieu, Pierre. 1998. *La distinción: Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Grupo Santillana.
- Brenes, María Eugenia. 1976. *Matina, bastión del contrabando en Costa Rica*. San José: Universidad de Costa Rica, Escuela de Historia y Geografía.

- Bryce Laporte, Roy. 1962. *Social Relations and cultural Persistence (or Change) Among Jamaicans in a Rural Area of Costa Rica*. Puerto Rico: University Faculty of Social Sciences, Institute of Caribbean Studies.
- Buda: Cancionero*. 1990. San José: Editorial Nuestra Cultura.
- Calypsos Limonense: Música del Caribe de Costa Rica*. 2005. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Cardona, Alejandro. 1990. "Introducción". En: *Buda: Cancionero*. San José: Editorial Nuestra Cultura: 1-4.
- Carvajal, Guillermo. 1989. "La diversidad étnico-cultural en la región Atlántica de Costa Rica: una reflexión sobre los problemas de integración regional". En: *Herencia* 1(1): 23-28.
- Casey, J. 1979. *Limón: 1889-1940. Un estudio de la industria bananera en Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica.
- Cerulo, Karen. 1997. "Identity Construction: New Issues, New Directions." en: *Annual Review of Sociology* 23: 385-409.
- Cowley, Daniel. 1996. *Carnaval, Canboulay and Calypso*. Cambridge: Cambridge University Press.
- da Matta, Roberto. 2002. *Carnavales, malandros y héroes: Hacia una sociología del dilema brasileño*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Duncan, Quince. 1989. "Algunas consideraciones en torno a las relaciones raciales en Costa Rica y su impacto en el desarrollo de Limón". En: *Estado de la investigación científica y la acción social sobre la región atlántica de Costa Rica (Seminario)*. San José: Oficina de publicaciones de la Universidad de Costa Rica: 13-20.
- 1993. "Presencia y aportes de la africana en Costa Rica." En: *Presencia africana en Centroamérica*. Martínez Montiel, Luz María. México: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- El Equipo Cornell-Costa Rica. 1973. *El potencia de los recursos naturales para el desarrollo regional de la provincia de Limón: Un preliminar survey*. Ithaca, New York: Cornell University.
- Estado de la Nación*. 2001. San José: Programa Estado de la Nación.
- Fernández, Franco y Héctor Méndez. 1973. *El negro en la historia y en la política costarricense*. San José: Universidad de Costa Rica, Escuela de Historia y Ciencias Políticas,
- Fluck, Winifred. 1979. *Populäre Kulturen: Ein Studienbuch zur Funktionsbestimmung und Interpretation populärer Kultur*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.

- Geertz, Clifford. 1994. *Conocimiento local: Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Gerner, Vera. 2000. *Walter Gavitt Ferguson und der Calypso*. Berlín: Freie Universität, Seminario de Musicología Comparativa.
- 2006. *Acerca del tratamiento de la música tradicional en Costa Rica en las publicaciones*. (Trabajo no publicado).
- 2010. "Conservación de manifestaciones o permanencia de prácticas – el caso de la música afrolimonense." En: *Primer Encuentro Iberoamericano sobre Patrimonio Cultural*. San José, Costa Rica.
- Gil, Joaquín 1983. *La etnomúsica en Limón: Propuesta metodológica para el análisis antropológico de la etnomúsica; estudio exploratorio*. San José: Universidad de Costa Rica, Escuela de Antropología.
- Gilroy, Paul. 1991. "Sounds Authentic: Black Music, Ethnicity, and the Challenge of a 'Changing' Same." en: *Black Music Research Journal* 11(2): 111-136.
- Gobierno de Costa Rica. 1872. *Colección de leyes y Decretos*. San José: Imprenta La Paz.
- 1973. *Colección de leyes, Decretos, Resoluciones*. San José: Imprenta Nacional.
- González, Fernando y Zeledón, Elías (Ed.). 1999. *Crónicas y relatos para la historia de Puerto Limón*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deporte.
- Granados, Jaime y Ligia Estrada. 1967. *Reseña histórica de Limón*. San José: Publicaciones Asamblea Legislativa.
- Hale, Charles. 1997. "Cultural Politics of Identity in Latin America." en: *Annual Review of Anthropology* 26: 567-590.
- Harpelle, R.N. 1992. *West Indians in Costa Rica: Racism, Class and Ethnicity in the Transformation of a Community*. Toronto: University of Toronto.
- Hernández, Omar. 1977. "Concepciones, disposiciones y prácticas hacia el capital escolar en un poblado liniero del Caribe costarricense". en: *Educación, Revista de la Universidad de Costa Rica* 23 (2):176-188.
- 1997. *Sistema educativo y reproducción cultural en el Caribe costarricense*. San José: Universidad de Costa Rica, Escuela de Educación.
- 1998. "Culturas y dinámica regional en el Caribe costarricense". En: *Anuario de estudios centroamericano*. Universidad de Costa Rica, Instituto de Investigaciones Sociales. 24(1-2): 129-162.

- 1999. "De inmigrantes a ciudadanos: Hacia un espacio político afrocostarricense, 1949-1998". En: *Revista de historia*. 39: 207-249.
- Hernández, Carlos. 1991. "Los inmigrantes de Saint Kitts: 1910, un capítulo en la historia de los conflictos". En: *Revista de historia* 23: 191-240.
- 1992. "Historias de vida e identidades étnicas: La visión de los maestros del Atlántico". *Revista de Ciencias Sociales* 58: 75-83.
- Hernández, Omar y Carmen Murillo Chaverri. 1981. *El fenómeno de la reproducción de la fuerza de trabajo: Un análisis comparativo entre pequeños productores y asalariados vinculados a la producción del cacao en la Vertiente Atlántica de Costa Rica*. San José: Universidad de Costa Rica, Escuela de Antropología.
- Hernández, Omar; Eugenia Ibarra y Juan Rafael Quesada. 1993. *Discriminación y racismo en la historia costarricense*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Herzfeld, Anita. 1978. "Vida o muerte del criollo limonense". *Vínculos*. 3(1-2): 105-115.
- 1995. "Language and Identity: The Black Minority of Costa Rica". En: *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*. 20(1): 113-142.
- 2002. *Mekatelyuw: La lengua criolla*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.
- Koch, Charles. 1975. *Ethnicity and Livelihoods, A Social Geography of Costa Rican's Atlantic Zone*. Lawrence: University of Kansas.
- Kühn de Anta, Françoise. 2006. *Walter Ferguson "El Rey del Calypso"*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Le Franc Ureña, Roberto. 1984. *El carnaval limonense*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deporte.
- Lemistre, Annie y Miriam Acosta. 1984. *Monografía histórica de la provincia de Limón*. San José: Editorial del Ministerio de Cultura, Juventud y Deporte- Organización de Estados Americanos.
- Lobo Wiehoff, Tatiana y Mauricio Meléndez Obando. 1997. *Negros y blancos: todos mezclados*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Llorente, Albert. 1997. *Problemática bananera en la zona atlántica*. San José: Universidad de Costa Rica.
- Lull, James. 1992. "Popular Music and Communication: An Introduction", en: *Popular Music and Communication*. Lull, James (ed.). Newbury Park: Sage Publications: 1-31.

- MacCann, Anthony. 2001. "All that is not Given is Lost: Irish Traditional Music, Copyright and Common Property." En *Ethnomusicology* 45 (1): 89-106.
- Macune, Charles. 1961. *The Building of the Atlantic Railroad en Costa Rica, 1821-1891*. Fort Worth: Texas Christian University.
- Manuel, Peter. 1988. "Perspectives on the Study of Non-Western Popular Music". En: *Popular Music of the Non-Western World: An Introductory Survey*. New York: Oxford University Press. Manuel, Peter (ed.): 1-23.
- Manuel, Peter (ed.). 1995. *Caribbean Currents: Caribbean Music from Rumba to Reggae*. Philadelphia: Temple University Press.
- Meléndez, Carlos y Quince Duncan. 1972. *El Negro en Costa Rica: Antología*. San José: Editorial Costa Rica.
- Merino, Pablo y Carmen Juncos. 1989. *Carnavales Limonenses*. San José: SINART.
- Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press.
- Meza, Gerardo. 2010. *Sonidos Mágicos – (Cultura-afrolimonense)*. San José: Librería Alma Mater.
- Monestel, Manuel. 2003. *Ritmo, canción e identidad: El calypso limonense (1920-2000)*. San José: Universidad de Costa Rica, Posgrado en Artes.
- 2003. "La música en la cultura afrolimonense: el caso del calypso". En: Giselle Chang Vargas [et al] (ed.) *Nuestra música y danzas tradicionales*. San José: CECC: 19-28
- Municipalidad de Limón. 1992. *Luchas y esperanzas: 100 años de historia doble e inconclusa del cantón de Limón*. Puerto Limón: URUK Editores.
- Murillo, Carmen. 1988 "Costa Atlántica costarricense: cultura y dinámica regional", en: *Estudios Sociales Centroamericanos*. 48: 93-110.
- 1992. "Etnicidad y participación en la Costa Atlántica de Costa Rica". *Cuadernos de Antropología* 8: 41-52.
- 1994. *Vida cotidiana e identidad en los ferrocarriles de la costa atlántica costarricense 1870-1890*. San José: Universidad de Costa Rica, Escuela de Antropología y Sociología.
- 1995. *Identidades de hierro y humo: la construcción del ferrocarril al Atlántico, 1870-1890*. San José. Editorial Porvenir.
- 1999. "Vaivén de arraigos y desarraigos: Identidad afrocaribeña en Costa Rica, 1870-1940." En: *Revista de Historia* 39: 187-206.

- 2000. "El carnaval de San José: Espejo o máscara de la cultura popular costarricense". En: *Revista de Ciencias Sociales* 43(89): 9-19.
- Nuestra Talamanca... Ayer y Hoy*. 1983. San José: Ministerio de Educación Pública.
- Ochoa, Ana María. 2003. *Músicas locales en tiempo de globalización*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Olien, Michael. 1965. *Pluralism in Puerto Limon, Costa Rica; a study of the negroes, whites and chinese*. San José: Associated Colleges of the Midwest Central American Field Program School of Politics.
- 1968. *The Negro in Costa Rica: The Ethnohistory of Ethnic Minority in a Complex Society*. Ann Arbor: University Microfilms.
- 1970. *The Negro in Costa Rica: An Historical Perspective*. Georgia: University of Georgia.
- Palmer, Paula. 1986. "Wa`appin man": *La historia de la costa talamanqueña según sus protagonistas*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Pancoast, Louise. 1965. *Institutional Diversity Along Ethnic Lines: Education in Puerto Limon, Costa Rica*. San José: AVM Central American Field Studies Program.
- PNUD. 2004. *Informe sobre el desarrollo humano 2004: La libertad cultural en el mundo diverso de hoy*. Madrid: Ediciones Mundi-Prensa.
- Portes, Alejandro; Luis Guarnizo y Patricia Landolt (coordinadores). 2003. *La globalización desde abajo: transnacionalismo inmigrante y desarrollo. La experiencia de Estados Unidos y América Latina*. México: Flacso.
- Programa ICAT. 2009. *Historias de vida de músicos limonenses*. Heredia: ICAT-CIDEA-UNA.
- 2011. *Nowhere like Limon – Antología de música afrocaribeña de Costa Rica*. Heredia: ICAT-CIDEA-UNA.
- Purcell, Trevor. 1982. *Conformity and Dissension: Society Inequality, Values and Mobility Among West Indian Migrants in Limon, Costa Rica*. Baltimore: John Hopkins University.
- 1985. "Dependency and responsibility: A View from West *Fallout* Indians in Costa Rica." en: *Caribbean Studies* 31(3-4)
- 1993. *Banana Fallout: Class, Color, and Culture among West Indians in Costa Rica*. Los Angeles: Center for Afro-American Studies.
- Putman, Lara. 1999. "Ideología racial, práctica social y estado liberal en Costa Rica" *Revista de historia*. EUNA-EUCR 39: 139-186.

- 2002. "La población afrocostarricense según los datos del Censo de 2000." presentado en el Simposio: *Costa Rica a la luz del Censo del 2000, organizado por el Estado de la Nación, San José*. [www.inec.go.cr/INEC DIS/Publicaciones/.../pob%20afrocostar.pdf](http://www.inec.go.cr/INEC_DIS/Publicaciones/.../pob%20afrocostar.pdf)
- Quintero Angel. 1998. *Salsa, Sabor y Control: Sociología de la música tropical*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Ray, Ella M. 1995. "Multiple Black Identities." en: *American Anthropologist* 97 (4): 774-776.
- Roberts, G. 1957. *The Population of Jamaica*. Cambridge, England: Conservation Foundation at the University Press.
- Robotham, Don. 1998. "Transnacionalism in the Caribbean: formal and informal." *American Ethnologist* 25(2): 307-321.
- Rodríguez, Sonia. 1993. *Calipso. Canción para derrotar la tristeza*. San José: Universidad Estatal a Distancia.
- Saavedra Reyes, Carlos. 1999. *Compendio de Percusión Afolainta*. Heredia: Editorial Fundación UNA.
- 2003. *Bandas de percusión: Desfile de Limón*. San José: Sección e Impresiones de la Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- (comp.) 2005. *Calypsos limonenses: música del Caribe de Costa Rica*. San José: Sección de impresiones del SIEDIN.
- Salazar, Rodrigo. 1983. *Instrumentos musicales arolimonenses: Estudio organológico*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deporte.
- 1984. *La música popular afrocostarricense*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deporte.
- 1992. *Instrumentos musicales del folclore costarricense*. Cartago: Editorial Tecnológico de Costa Rica.
- Segura Cháves, Pompillo. 2001. *Desarrollo musical en Costa Rica durante el siglo XIX: las bandas militares*. Heredia: EUNA.
- Simmel, Georg. 1955. *Conflict and the Web of Group-Affiliation*. New York: The Free Press.
- Slobin, Mark. 1992. "Micromusic of the West: A Comparative Approach", en: *Ethnomusicology* 36(1): 1-87.
- Smedley, Audrey. 1998. "Race and the Construction of Human Identity". En: *American Anthropologist* 100(3): 690-702.



- Soley, Rosa María (directora del proyecto). 1987. *Comparsas: Música y baile en las calles limonenses*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deporte.
- Spencer, Martin. 1994. "Multiculturalism, 'Political Correctness,' and the Politics of Identity". En: *Sociological Forum* 9(4): 547-567.
- Strinati, Dominic. 1995. *An Introduction to the Theory of Popular Culture*. London: Routledge.
- Thiel, Bernardo Augusto. 1902. *Monografía de la población de Costa Rica en el siglo XIX* Tomo 1:3-52. San José: Imprenta Nacional.
- Venti, Piero y Sandro Cespoli. 1986. *Limón baila en la calle de noche, baila en la calle de día*. San José: CECADE.
- Viales Hurtado, Ronny. 1974. "La colonización agrícola de la región atlántica (Caribe) costarricense entre 1870-1930: El peso de la política agraria liberal y de las diversas formas de apropiación territorial." En: *Anuario de estudios centroamericanos, Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad de Costa Rica*. 27(2): 57-100.
- 1993. *La región atlántica costarricense y el enclave bananero: Del esplendor a la crisis, 1927-1950*. San José: Universidad de Costa Rica, Escuela de Historia.
- 1998. *Después del enclave 1927-1950: un estudio de la región atlántica costarricense*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- 2000. *Los liberales y la colonización de las áreas de frontera no cafetaleras: el caso de la región atlántica, Caribe, costarricense entre 1870 y 1930*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- 2001. "La coyuntura bananera, los productos "complementarios" y la dinámica productiva empresarial para la exportación de la United Fruit Company en el Caribe costarricense: 1883-1934". En: *Revista de historia* 44: 69-119.
- Vianna, Hermano. 1999. *The Mystery of Samba: Popular Music & National Identity in Brazil*. The University of North Carolina Press.
- Wade, Peter. 1997. "Entre la homogeneidad y la diversidad: La identidad nacional y la música costeña en Colombia". En: *Antropología en la modernidad: Identidades, etnicidades y movimientos sociales en Colombia*. María Victoria Uribe y Eduardo Restrepo (ed.). Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología.
- Waterman, Christopher. 1990. "'Our Tradition is a Very Modern Tradition': Popular Music and the Construction of Pan-Yoruba Identity". *Ethnomusicology* 34(3): 367-379.
- Yelvington, Kevin. 2001. "The Anthropology of Afro-Latin America and the Caribbean: Diaspora Dimensions." en: *Annual Review of Anthropology* 30: 227-260.

Zapata, Enrique y Gerardo Meza. 2007. *La iglesia protestante en el Caribe de Costa Rica*. San José: SIEDIN.

#### Discografía:

*Música Popular Afrolimonense*. 1982. San José Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.

#### Archivos sonoros utilizados:

Desfile Caribbean Lights. 2006. Casete AML-AV-12a13. Archivo del Programa ICAT.

Desfile de bandas Puerto Limón. 2006. Casete AML-AV-02a04. Archivo del Programa ICAT.

---- 2008. Casete AML-AV-33a26. Archivo del Programa ICAT.

Desfile del carnaval. 1981. Cinta Cos3-P. Centro de Documentación del Centro de Conservación e Investigación del Patrimonio Nacional, Ministerio de Cultura y Juventud.

---- 1997. Casete IL-A-2. Archivo del Programa ICAT.

---- 1997. Casete IL-AV-01a07. Archivo del Programa ICAT.

---- 2005. Casete AML-AV-60. Archivo del Programa ICAT.

---- 2006. Casete AML-AV-57. Archivo del Programa ICAT.

---- 2008. Casete AML-AV-44a45. Archivo del Programa ICAT.

Desfile del *Día del Negro*. 2006. Casete AML-AV-10. Archivo del Programa ICAT.

Desfile infantil. 2005. Casete AML-AV-58a59. Archivo del Programa ICAT.

---- 2006. Casete AML-AV-06a09. Archivo del Programa ICAT.

Ensayo comparsa *Los Espectaculares*. 2008. Casete AML-AV-39a40. Archivo del Programa ICAT.

Ensayo comparsa *Los Excelentes*. 1981. Cinta Cos2-P. Centro de Documentación del Centro de Conservación e Investigación del Patrimonio Nacional, Ministerio de Cultura y Juventud.

Ensayo comparsa *Los Indios Alegres*. 2006. Casete AML-AV-05. Archivo del Programa ICAT.

Funeral de Alfred King, 2005. Casete FMK-AV-01a 02. Archivo del Programa ICAT.

Presentación *Banda Colegio Nocturno de Puerto Limón*. 2007. Casete AML-AV-22a24. Archivo del Programa ICAT.

#### Entrevistas:

Allen, Junior. (Director *Comisión de Carnavales 2008*). 2008. Casete AML-AV-38a39. Archivo del Programa ICAT.

Avilés, José. (Director comparsa *Los Indios Alegres*). 2008. Casete AML-AV-41a42. Archivo del Programa ICAT.

Barton, Delroy. (Historiador) 2009. Casete AML-AV-127a128. Archivo del Programa ICAT.

Brack, Marvin. (Fundador de la comparsa *Los Brasileños*). sf. Archivo privado de Alejandro Cardona.

Entrevista colectiva comparsa *Los Espectaculares* 2009. Casete AML-AV-70 y 77. Archivo del Programa ICAT.

Entrevista colectiva comparsa *Los Indios Alegres*. 2008. Casete AML-AV-64a67. Archivo del Programa ICAT.

Jackson, Richard. (Sobrino del fundador de *Los Indios Alegres*). 2009. Casete AML-AV-81. Archivo del Programa ICAT.

Kenton, Reynaldo. (Calypsonian y antiguo integrante de *Los Skeletons*). 2009. Casete AML-AV-86. Archivo del Programa ICAT.

---- 2009. Casete AML-AV-131. Archivo del Programa ICAT.

King, Alfred. (Fundador del carnaval limonense). 1981. Cinta Cos5-P. Centro de Documentación del Centro de Investigación y Conservación del Patrimonio Nacional, Ministerio de Cultura y Juventud.

---- 1998. Casete IL-AV-07. Archivo del Programa ICAT.

Lewis, Lucy y Arabella. 1981. Cinta Cos11-P. Centro de Documentación del Centro de Investigación y Conservación del Patrimonio Nacional, Ministerio de Cultura y Juventud.

Patrickson, Odelia Dennis. 1981. Cinta Cos14-P. Centro de Documentación del Centro de Investigación y Conservación del Patrimonio Nacional, Ministerio de Cultura y Juventud.

Rodríguez, Guillermo. (Director comparsas *Los Espectaculares*). 2007. Casete AML-AV-56. Archivo del Programa ICAT.

- 2008. Casete AML-AV-40. Archivo del Programa ICAT.
- 2009. Casete AML-AV-116. Archivo del Programa ICAT.
- Simpson, Margaret. 2006. archivo personal Vera Gerner.
- Small, Cynthia (Directora *Comisión de Carnavales 2002*). 2008. Casete AML-AV-43. Archivo del Programa ICAT.
- Smith, Spencer. 1981. Cinta Cos10-P. Centro de Documentación del Centro de Investigación y Conservación del Patrimonio Nacional, Ministerio de Cultura y Juventud.
- Sterling, Dennis. (Director comparsa *Los Brasileños*). 2008. Casete AML-AV-43. Archivo del Programa ICAT.
- 2009. Casete AML-AV-82. Archivo del Programa ICAT.
- Sterling, Danny y Dennis. (Directores comparsa *Los Brasileños*). 2007. Casete AML-AV-56. Archivo del Programa ICAT.
- vox populi acerca de la suspensión del carnaval. 2008. Casete AML-AV-42. Archivo del Programa ICAT.
- Wilson, Frederico Samuel. 1981. Cinta Cos12-P. Centro de Documentación del Centro de Investigación y Conservación del Patrimonio Nacional, Ministerio de Cultura y Juventud.