

## LA CONTRIBUCIÓN DE LA MÚSICA HISPÁNICA AL CALIPSO

Louis Regis  
*University of the West Indies*  
*loure@tstt.net.tt*

### RESUMEN

Un vivo debate sobre los orígenes y la estética del calipso ocupó la atención de los investigadores, de los expertos y de otros aficionados a partir de un artículo que apareció en el *Trinidad Guardian* el 21 de enero de 1940 (Rohlehr 1990: 383-391). Algunos postulan como origen fuentes africanas, otras fuentes francesas e hispanas; otros todavía postulan que hubo una armonización caribeña y trinitaria única del mismo. El propósito de este trabajo no es revivir ese debate, o escudriñar en la competencia y en los ocasionales reclamos exclusivos, las exigencias de las tareas a cumplir requieren un reconocimiento de los primeros estudios sobre la contribución hispánica al calipso.

**Palabras claves:** Música Hispánica, calipso, contribución y evolución.

### ABSTRACT

An upset debate on the origins and the aesthetics of the calypso occupied the attention of the investigators, of the experts and of other fans due to an article that appeared in the *Trinidad Guardian* on January 21, 1940 (Rohlehr 1990: 383-391). Some propose african sources as origin of the calypso. Others establish french sources and hispanic; other they still postulate that there was a caribbean and trinitarian harmonization, that which is exclusive of the calypso. The purpose of this work is not to

revive that debate, or to examine in the competition and in the occasional birdcalls, but carrying out a recognition of the first studies on the hispanic contribution to the calypso.

**Key words:** Hispanic music, calypso, contribution and evolution.

## **RÉSUMÉ**

Le calypso, l'unique forme artistique de performance (danse et chant) de Trinité-et-Tobago, n'est pas seulement le produit culturel le plus important de la nation, mais aussi le premier nettement indigène. Les conventions des spécialistes établissent que le calypso est le produit le plus complet de Trinité quant à son style de créolisation. Pendant des générations, Trinité-et-Tobago a été le « locus » d'immigration pour l'Europe, l'Afrique occidentale, l'Asie, l'Amérique du Nord et le Caraïbe. Ces immigrations ont généré des inter-fertilisations continues entre les musiques jumelles de l'Afrique occidentale, et aussi entre celles-ci et les produits néo-africains créolisés par la vie dans les plantations esclavagistes du Caraïbe. Les formes résultantes, en conservant sa base rythmique et mélodique, et aussi ses fonctions sociales, ont rattaché des mélodies et des rythmes propres aux musiques européennes et caribéennes partagées ou à partager dans l'espace de Trinité. Au point de vue de la connaissance littéraire, cet article examine la contribution de la musique populaire dansable hispanique au calypso. C'est une description qui prétend simplement de raconter le processus de transgression musicale par lequel l'héritage musical du monde hispanique a été rattaché au calypso.

**Mots clés:** Musique caribéenne, calypso, créolisation.

## **El período temprano**

Un vivo debate sobre los orígenes y la estética del calipso ocupó la atención de los investigadores, de los expertos y de otros aficionados a partir de un artículo que apareció en el *Trinidad Guardian* el 21 de

enero de 1940 (Rohlehr 1990: 383-391). Algunos postulan como origen fuentes africanas; otros fuentes francesas e hispanas; otros todavía postulan que hubo una armonización caribeña y trinitaria única del mismo. El propósito de este trabajo no es revivir ese debate, o escudriñar en la competencia y en los ocasionales reclamos exclusivos, las exigencias de las tareas a cumplir requieren un reconocimiento de los primeros estudios sobre la contribución hispánica al calipso.

En 1944 el novelista Alfred Mendes adelantó una teoría de origen basada en “la afinidad de los ritmos latinoamericanos y la síncopa africana”, añade misteriosamente que la contribución de los ritmos latinos que él mencionó quizás hayan sido “tomados de los asentamientos de la jungla africana” (Rohlehr, 1990: 338). También en 1944, dos aficionados al calipso regional, Charles Spinet y Harry Pitts publicaron su trabajo *Land of the Calypso: The Origin and Development of Trinidad's Folksongs* donde concluyeron que “el ritmo del calipso era africano, las letras de las canciones eran africanas con posiblemente un poco de embellecimiento francés y que la melodía era española sobre una base africana” (Espinet y Pitts, 1944:30). Ellos citaron a un notable antropólogo cultural estadounidense, Melville Merskovits, a medida que les notificaba que tenía grabaciones de música del oeste africano que tienen un perceptible sonido “españolizo” (Espinet y Pitts, 1944: 27). Tal vez fue el testimonio de esta autoridad, junto al hecho de que los españoles fueron los primeros en establecerse en Trinidad y en importar esclavos africanos, lo que impulsó a Espinet y a Pitts a entretejer una de las primeras “supuestas historias” del calipso, argumentando que eran “canciones [africanas] de trabajo en imitación de los españoles”. Por españoles ellos se referían a esos caballeros a quienes los africanos habían sido expuestos en Trinidad.

El “castellano” y el “paseo” venezolanos aparecen como facetas evolutivas posteriores en la reconstrucción de Espinet-Pitts (Espinet y Pitts, 1944: 32). Gordon Rohlehr, un erudito en literatura y cultura de calificaciones impecables, observó que “la forma creole trinitaria del “castellano”, donde el tiempo cuádruple en el rasguear del cuatro es

generalmente sobrepuesto sobre en tiempo triple, fue una influencia importante para el calipso.” (Rohlehr, 1969: 3). Jugueteo con fragmentos de conocimiento sobre la conexión hispánica del calipso debe haber tenido una parte en las expectativas de Sylvie Moodie-Kublalsingh por encontrar un calipso español en las comunidades hispanas de Trinidad. Su libro, *The Cocoa Panyols: An Oral Record*, se refiere pocas veces a su infructuosa búsqueda del calipso hispánico.

El renombrado antropólogo estadounidense Daniel Crowley llenó el vacío con su propia contribución al debate entonces vigente sobre las teorías del origen; él aseveró que el *caliso*, un familiar putativo del calipso, fue un canto local en la serranía a lo largo del golfo español y que la variante *cariso* fue utilizado como una variación de la designación para calipso tanto en Trinidad y Panamá. De acuerdo a Crowley, Atilla el Huno (Raymond Quevedo), el elocuente *kaisonian*/promotor/político/historiador del calipso e hijo de un inmigrante venezolano, mantuvo que el calipso se derivó del *cariso* que es un derivado del *carrizo* que significa carrizo o caña, un término de aprobación para una canción particularmente efectiva<sup>43</sup>. Crowley añadió que “los musicólogos están de acuerdo que los aspectos musicales del calipso moderno derivan en gran parte de fuentes españolas y fuentes hispanoamericanas.”

A pesar de las afirmaciones de Crowley, investigaciones etnomusicológicas han favorecido diferentes hallazgos sobre la contribución europea (incluyendo la hispánica) al calipso. Investigador doctoral americano, Richard Waterman señala que muchos elementos europeos son tan prominentes como los característicos elementos africanos (Waterman, 1947: 173), pero no identifica ni diferencia las distintas comunidades musicales europeas que contribuyeron al desarrollo del calipso. En marcada oposición a Waterman, encabezada por etnomusicólogos trinitarios, JD Elder argumenta que la música popular trinitaria, mientras conserva la mayoría de los grandes elementos de la

43 Atilla cambió claramente de opinión al respecto. En su *Atilla's Kaiso*, en el cual había estado trabajando antes de la independencia de 1962, ha declarado un origen africano para el calipso (3-8) y discute sobre la influencia francesa (19).

música africana, algunos sincretizados y modificados, difería grandemente de la música europea en todas sus áreas. Según su criterio, “los músicos trinitarios, a medida que toman prestadas melodías europeas y las utilizan de una nueva manera, se rehusaban a adoptar los rasgos estructurales del préstamo musical” (Elder 1967:248-249).

Repasando la variedad de teorías sobre el origen, africano, francés, hispano y creole, Rohlehr concluye que “todo esto indica que diferentes formas musicales posiblemente se hicieron parte de todo el continuum creole y fueron capaces de influenciar las formas externas del calipso” (Rohlehr, 1969: 3). Mi propia perspectiva es que el enfoque en la formas externas de canciones peculiares pertenecientes al grupo genéricamente llamado calipso han llevado a los investigadores a obtener diferentes conclusiones, en parte debido a que las formas externas cambian o han cambiado de periodo en periodo y aun entre periodos.

Lo que es seguro, sin embargo, es que existe una conexión antigua e integral entre el calipso y la música hispánica; en Trinidad también hay un amor enraizado por la música popular hispánica. Conocemos el hecho de que en la segunda mitad del siglo XIX la músicaailable hispánica se hizo viable en Trinidad a consecuencia de la trashumancia cultural entre la isla y tierra firme. La migración entre Venezuela y Trinidad fue catalizada por procesos políticos y sociales en ambos lados del Golfo de Paria. En 1797 la base de franceses y españoles creoles en Trinidad inundaron a Venezuela como consecuencia de la captura británica de la isla, migraciones posteriores se establecieron en la comunidades más antiguas de Trinidad en Güiría y otras ciudades (Allard, 2000:25). La inestabilidad política en Venezuela en el siglo XIX aceleró el éxodo de venezolanos hacia Trinidad. Sylvie Moodie-Kublalsingh (xii) ha identificado dos grupos de inmigrantes diferentes y separados. El primer grupo comprende las elites de profesionales adinerados, quienes se establecieron en Puerto España, donde se incorporaron a la línea central creole francés, uniéndose a los descendientes de los colonizadores españoles que fueron absorbidos completamente por la “invasión” creole francesa de finales del siglo XVIII. El segundo grupo estaba constituido por cam-

pesinos no gregarios y analfabetas quienes se establecieron en las tierras cacaoteras donde recrearon aspectos de la vida venezolana, entre los que estaba la compleja música llamada *parang*<sup>44</sup>. Aunque Errol Hill menciona este último grupo en conexión con la introducción de las bandas de cuerdas (Hill, 1997:45-46), parece más probable que fueron los asimilados<sup>45</sup> urbanos quienes se responsabilizaron por la aparición de las bandas de cuerda o u orquestas campesinas venezolanas en Trinidad, que suministraron la música para los parranderos del carnaval de las clases altas y medias en los últimos años del siglo<sup>46</sup>.

Hill también menciona que estas “bandas de cuerda” u “orquestas campesinas” fueron incorporadas al carnaval en la última década del siglo XIX, un proceso que coincidió con el regreso de la clase media a las comparsas callejeras y con el auge del calipsonero profesional como el anfitrión principal de la temporada del carnaval. Hill presenta el año 1985 como la aurora del apogeo de este tipo de participación en el carnaval callejero, que finalizó con la introducción de las grandes bandas de jazz y swing (Hill, 1977: 46). Durante este periodo el calipso también pudo haberse establecido como la música soberana del carnaval gracias a su vitalidad y a su versatilidad, que habían sido posibles por una incorporación de ritmos hispánicos y del jazz a la tolerante base africana.

44 Moodie-Kublalsingh, quien tiene fuertes lazos familiares en Venezuela, es más amigable con los *cocoa panyols*, quienes mantuvieron vivas las tradiciones de la dominante cultura hispánica primitiva, que con los *asimilados* de Puerto España.

45 Moodie-Kublalsingh (230) registró que “los miembros de la familia Bodu, de origen venezolano, fueron empresarios en la ciudad [de Puerto España] a finales del siglo XIX” y menciona a Louis Bodu, Ignacio Bodu y José María Bodu. Éste último fue el autor de la valiosa *Trinidadian: Chronological Review of Events*, publicada en Puerto España en 1890. Gordon Rohlehr, en su comprehensiva investigación del periodo de la pre-independencia, *Calypso and Society in Pre-Independence Trinidad*, menciona varias veces a Ignacio Bodu, una figura importante en el patrocinio del carnaval en el periodo posterior a 1881, cuyos clientes específicos eran los de la clase media y pertenecían a la banda de carnaval *White Rose Social Union*. La participación y dedicación de Bodu en el carnaval pudieron haberle hecho merecedor del sobrenombre de **Papa**. Uno lamenta la ausencia de una publicación de la historia familiar que pueda iluminar el periodo y suministrar información sobre la contribución de la familia Bodu a la sociedad y cultura de Trinidad. Yo también me imagino que Raymond Quevedo (Atila The Hun), una de las personalidades más influyentes en el desarrollo del calipso en el siglo XX, también pudo haber sido descendiente de inmigrantes venezolanos asentados en la ciudad.

46 Sotero Gómez, uno de los informantes de Moodie-Kublalsingh, recuerda haber participado en su banda durante todo el año. Él también recuerda haber actuado en las calles en Navidad y en carnaval (43). No estoy seguro si su comentario: “*Es cuando hacemos los reales*” se refiere a todo ese periodo o específicamente al carnaval. El señor Joseph Agard le informó a Moodie-Kublalsingh que Gómez había sido miembro de la primera banda de cuerdas en Trinidad, *The Arouca String Band*, que comenzó en el año 1920 y estaba conformada por un mandolinista, un violinista, un flautista y un cuatrista. Quizá esta fue la primera banda *local* de cuerdas.

## La era de grabación

Según al arqueólogo cultural Steve Shapiro, el año 1912 trajo un nuevo desarrollo para la música trinitaria cuando “las compañías Victor Talking Machine y Columbia Phonograph grabaron a la banda Lovey en Nueva York” (Shapiro, 1986: 2). La banda Lovey grabó lo que Shapiro llama “calipso-*paseo* de dos pasos y vales españoles, (conocido ampliamente en Trinidad como el *castillian*, musicalmente relacionado con el joropo venezolano y el vals)”<sup>47</sup>. El calipso fue anexado a este primer experimento comercial con las grabaciones de música trinitaria y debe haber sido percibido internacionalmente como parte del paisaje musical hispánico.

El éxito comercial de los esfuerzos pioneros de principios del siglo XX condujo a otras empresas a darle cabida a la banda Lovey y a la de Lionel Belasco. Sin embargo, Shapiro señala que ninguna banda grabó con ningún cantante de calipso en Trinidad durante este tiempo. Él agrega, que la banda Lovey fue *una orquesta de ‘sociedad’ que tocaba principalmente en bailes y en otras funciones sociales para la clase alta trinitaria* que, como él observa, “formalmente consideró al calipso como un inapropiado e indecente acontecimiento familiar”. Pero él admite que “muchas melodías y canciones de este periodo fueron disfrutadas informalmente por esa misma clase social” (Shapiro, 1986: 3). Con un conocimiento de la historia cultural de Errol Hill y con un conocimiento de la jerárquica y estratificada naturaleza de la sociedad de Trinidad, uno puede asumir con seguridad que había un grupo de las bandas de cuerda que suministraban música para clientes que ocupaban distintos lugares en la jerarquía social. Uno puede asumir que mientras las bandas de sociedad tenían su clientela y espacios para funciones exclusivas, las bandas en lo más bajo de este rango pudieron haber tocado en las festividades callejeras como acompañamiento remunerado para los *chantuelles*<sup>48</sup> profesionales que estaban emergiendo como los anfitriones más destacados del Carnaval.

47 Francisca Allard, una *parandero* practicante y candidata doctoral, no incluye al *paseo* en su inventario de las músicas compartidas por Venezuela y Trinidad, pero describe al *valse criollo* (al que Shapiro llama vals) como “otro excelente ejemplo de la indigenización de la música (europea) popularizada en el Oriente” (31).

48 A principios del siglo XIX, los *chantuelles* cantaban en peleas de garrotes mientras que dos competidores luchaban entre sí. En el transcurso del desarrollo del calipso, algunos *chantuelles* comenzaron a cantar en los escenarios conocidos ahora como *tents* del calipso.

El rol de los directores de orquesta en el desarrollo del calipso se hace importante en esta etapa. Shapiro asevera que muchos de los valses españoles populares en Trinidad en aquel entonces fueron compuestos por serios compositores venezolanos y trinitarios, incluyendo Lovey (cuyo nombre verdadero era George Bailey) y Cyril Monroe (Shapiro, 1986: 3). Monroe y Belasco fueron dos de los directores de orquesta que hicieron arreglos de piezas de calipso con el propósito de grabarlas y que dirigieron orquestas musicales en la mayoría de las sesiones de grabación. Como personajes clave de la empresa, estos directores de banda y arreglistas musicales habrían dado forma al sonido del calipso grabado, el cual provenía de los espectáculos de calipso habidos en los tents<sup>49</sup>. La llegada de la radio y la accesibilidad a los sonidos hispánicos de esas grabaciones, fortalecieron la viabilidad de la música hispánica en el calipso y en la industria del entretenimiento en Trinidad como un todo. Esto se preserva en el calipso. *Long Time Bands* (1977) de Count Robin confirma que las grandes bandas de los 40 y los 50 incluyeron música hispánica en su repertorio (*Ellos solían tocar cha cha cha y mambo/ pero su especialidad era el calipso*). También, cuando la primera steelband nacional semioficial, la Trinidad All Steel Percusión Orchestra (TASPO), apareció en Gran Bretaña en 1951 su primera versión fue “Mambo Jambo” (Hill, 1977: 51). En el 2004 cuando Crazy cuestionó la forma y el contenido del calipso, el cantó en su primer coro:

Escucho a mis compañeros cantar la samba  
Escucho a mis compañeros cantar el mambo  
En el carnaval cuando tenemos  
Una competencia o un espectáculo  
 (“What is a Calypso”)

Este temprano posicionamiento de la música hispánica indica la magnitud que dicha música (el “mambo”) -y la “samba” brasileña- habían llegado a alcanzar en el calipso.

---

49 *Tent*: en un principio, cuando el calipso estaba todavía en pañales, los espectáculos tenían lugar en carpas (tents) que se montaban especialmente para estos eventos. Los cantantes de calipso cantaban en esos tents. La gente decía: «Tonight, I am going to the calipso tent» o, simplemente: «Tonight I am going to the tent». En la actualidad, los eventos tienen lugar en edificios modernos, pero siguen llamándose «tents» [Nota de Ramón Mansoor].

Todo lo anterior establece una presencia anticipada de la influencia musical hispánica en el calipso. Esta influencia, sin embargo, fue restringida a ritmos y melodía y ocasionalmente a arreglos. Grabaciones comerciales de principios del siglo XX catalizaron y formalizaron el proceso de interculturación musical. La exposición a la música hispánica y a los músicos en Nueva York, Centro y Sudamérica, así como la presencia de música popular hispánica en la radio, mantuvo viva la conexión musical. A través del siglo XX y más allá, los calipsoneros (y los arreglistas de steelbands) han usado y siguen usando la música hispánica para el estímulo y la variación rítmica. Cuando el tema de una canción de calipso es hispánico, los ritmos apropiados son empleados generalmente para dar un buen efecto. En el año 1935, por ejemplo, cuando Lord Beginner escogió comentar cantando sobre la popularidad de la bailarina más exótica de la discoteca de Puerto España, él sazonó su calipso *Anacaona* (llamado así por la bailarina en cuestión) con los ritmos hispánicos apropiados. Una vez que los elementos musicales entraron al calipso, formaron parte de un banco de memoria musical accesible a cantantes de siguientes generaciones o aún para cantantes que sobrevivieron algunas generaciones. Un ejemplo útil es Lord Kitchener quien en 1955 grabó lo que los editores de Melodisc titularon *Kitch's Mambo Calypso* y *Rhumba Ann*, alrededor del mismo periodo; una generación más tarde grabó *Mambo Alma* (1982), reviviendo el recuerdo de un baile que desvaneciéndose en la conciencia popular. Préstamos de melodías, ritmos y, ocasionalmente, de escenarios han sido establecidos como prácticas tradicionales en el calipso.

### **El Parang se mezcla en el Calipso**

En 1979, la búsqueda incansable por el estímulo y la variación condujo a que el calipsonero se apropiara del *parang*, la música hispánica de Trinidad. El *parang* se cultivó en los enclaves rurales por aquellos trabajadores agrícolas venezolanos no gregarios que migraron a Trinidad en el siglo XIX. A mediados del siglo XX, su relativo aislamiento espacial y su exclusividad étnica fueron vulnerados; existe evidencia de que sus descendientes fueron atraídos por el sonido del calipso y que

llegaron a incluir algunas canciones del calipso a su repertorio. Cuando Rohlehr discutió las maneras en que las bandas de parang de finales de los 60 trataron al calipso y a su pariente putativo, el Kalinda<sup>50</sup>, observó que:

El kalinda es un baile interesante si lo oyes interpretado por las bandas de parang porque se puede bailar de dos maneras. Casi puedes bailar como si estuvieras bailando calipso, pero también puedes bailar como si estuvieras bailando un vals español... A uno le llega una sensación extraña de dos cosas totalmente distintas si uno escucha algunas bandas de parang que se encuentran aún en el lugar. (Rohlehr, 1969:3)<sup>51</sup>

El parang impactó dramáticamente al calipso y con resultados más obvios en 1979, a escasos cinco años de que el calipsonero Lord Shorty revolucionara la industria del entretenimiento con la soca/sokah<sup>52</sup>. El promotor y compositor de canciones Gary Dore compuso una melodía para *Parang Soca* que fue escrita por Clebert Harewood y grabada e interpretada eventual y exitosamente por Crazy. Este artista, hijo de un inmigrante venezolano, era en aquel tiempo un residente de Sangre Grande, un centro de cultura hispanocaribeña. El plan original de grabación incluía la actuación del San José Serenaders, un célebre grupo de parang

50 Véase JD Elder: "Towards Definition of the Calypso: A Suggestive". Papers: **Seminar on the Calypso**. San Agustín, UWI, 1986.

51 Esta conexión calipso-parang fue confirmada informalmente por Burton Sankelli, sociólogo y antiguo columnista y, actualmente, candidato a Doctor en Estudios Culturales que examina las religiones africanas las Indias Occidentales. Sankelli, quien había interpretado varios calipsos tradicionales durante el periodo de descanso del primer día de un congreso sobre Crosculturalismo en el campus de St Agustín de la UWI, en el último día hizo una aparición como invitado de *Los Dinámicos* de Francisca Allard. En esa ocasión él interpretó *parangs* tradicionales terminando cada línea con el estribillo "paloma". Luego, cuando pregunté sobre la misteriosa "paloma", él me comentó que todas las bandas de *parang* de viejo estilo interpretaban calipso y que la mayoría de las grabaciones viejas presentaban esta música. El calipso, entonces, había atraído al *parandero* tradicional de los años cincuenta y sesenta pero, en ausencia de una investigación detallada, no estamos seguros de cuánto impactó esto al *parang*.

52 Shorty estaba familiarizado con ritmos y dialectos indios que había aprendido como "aprendiz" de su vecino Narine en Lengua, al sur de Trinidad. Él había experimentado con ritmos indios y en 1974 fue criticado por tratar de indianizar el calipso porque su álbum *The Love Man* representaba ritmos indios. Su respuesta fue adaptar ritmos indios a instrumentos occidentales. Cuando interpretó públicamente su nueva música en una conferencia de prensa en 1974, tocó "Endless Vibrations" como la mejor pieza de su creación. "Endless Vibrations" sonó y suena como una mezcla de las diez piezas más populares de la música soul y el calipso, que conllevaron a la acuñación del término soca. Sin embargo, cinco años más tarde, Shorty declaró que lo que había querido obtener era una fusión entre el calipso y música indo-trinitaria, por lo que prefería la ortografía sokah.

del corazón de la música parang en el pie de monte norteño. Sin embargo, Dore admite que *Parang soca* fue concebido para atraer a la población india (Jacob, 1998). En gran parte, esta población había permanecido fuera de la corriente principal de la cultura popular creole trinitaria a pesar de su número, su extendida presencia en la isla y su tremendo impacto en otras áreas de la sociedad. El mismo Shorty clama que su experimento soca/sokah fue un intento por vulnerar la división étnica. Veinte años después del hecho, Dore aún no explicó por qué una fusión entre el parang y el soca podía incursionar exitosamente en la comunidad indo-trinitaria donde la soca/sokah de Shorty fracasó. Aunque *Parang soca* fue un éxito comercial no obtuvo la acogida esperada en la comunidad para la cual Dore había intentado concebirlo. Los miembros de la comunidad indo-trinitaria prefirieron su música *chutney* y la mezcla *chutney soca* con la cual sazonan sus celebraciones de carnaval. Lo que es interesante acerca del proyecto de Dore es que suscribe una perspectiva asumida por varios calipsoneros según la cual la música puede ser la cura para una nación rentada por el debate étnico. El proyecto de Dore va más allá, al poner de relieve que el parang puede resultar aceptable para los grupos étnicos en pugna<sup>53</sup>.

*Parang soca* es un texto lírico muy importante por derecho propio. En su primera estrofa, Crazy anuncia la emergencia del nuevo ritmo musical valiéndose de la significativa tradición del calipso:

Tomé el rol de cantante líder  
Parang-rama en Arima  
El pueblo escuchó de mi banda parang  
Diez mil acudieron a la tribuna  
Dave Elcock fue el MC  
Cuando me presentó  
La gente cantó como en el carnaval  
Con mi versión del serenal

---

53 Por una vía independiente a la de Dore, Allard expresó este punto de vista en una ponencia presentada en el congreso sobre de Crosculturación realizado en la UWI, St. Agustín, en enero de 2004.

Coro

Muchachita muchachita

*Mucho ron mucho*<sup>54</sup> paratha

*Maria, Maria, Maria, mi corazón*

La letra absurda del coro fue diseñada en correspondencia con la imagen de Crazy como un lunático amoroso (Jacob, 1998), pero puede ser leída como evidencia del desconocimiento que tiene Crazy del español, un desconocimiento simpáticamente compartido por la mayoría de los trinitarios. Es *vox populi* que la mayoría de los “paranderos” no saben lo que cantan, y que, de hecho, los “paranderos” pueden estar cantando disparates<sup>55</sup>.

En otra estrofa de Crazy, en una típica demostración de calipso, declara la llegada de la “Crazymania”:

Grandes cantantes como Henry Perreira

Daisy Voisin, Gloria Alcazar

Papa Goon, Clarita Rivas

The Lara Brothers

Son abucheados cuando terminan de cantar

La gente les tira conchas de naranja

Lo que había era un pandemonio

Crazy era lo único que la gente quería escuchar

Al declarar su “supremacía” por encima de las aclamadas estrellas del parang, Crazy está representando su presencia y la de su música, y al mismo tiempo introduce en el parang soca el aspecto competitivo del calipso tradicional. La *Kalinda (calinda)*, la canción de los trovadores *stick-fighting* trinitarios del siglo XIX, legó al calipso el fiero *ethos* de la competencia y la competitividad que era un elemento orgánico de la

<sup>54</sup> En español, en el original [N. T.]

<sup>55</sup> Allard cita a Henry Perreira, parrandero y licenciado español, quien dice que las letras de las canciones del grupo al que pertenecía en su juventud “nunca tuvieron sentido” y que sólo se dio cuenta de que había sentido en las letras del *parang* cuando escuchó a Daisy Voisin (161). Daisy confiesa en tener un mínimo de conocimiento del español (Allard 82).

violenta pelea de garrote. Las canciones auto-declarativas, el preludeo literario a los combates, instauraban un alarde ritual que entre otras cosas buscaba desmoralizar a los oponentes. Este aspecto de la *kalinda* ha sobrevivido en el calipso y está, entre otras cosas, en las canciones con las que los calipsoneros anuncian su presencia sus propósitos. Al alegar el trato despectivo de la audiencia para con los paranderos tradicionales, Crazy también insinúa gratuitamente un aspecto del exuberante e inolvidable *ethos* del calipso en el mundo más reservado del parang. Mientras el parang se extendía en el mundo creole, el comportamiento de las audiencias era más bacanal e incluso soportaban hasta cierto punto las interpretaciones de los “malos” cantantes.

Para su “despedida”, Crazy cantó lo que él llama una “manzanera”, su idiosincrásica versión de la *manzanare* tradicional:

Si vas a Manzanilla  
Seguro encontrarás un poco de chipichipis  
    Maria, Maria, Maria, mi corazón  
Si tomas un poco de chipichipis  
Recibirás una propina de Santa  
    Maria, Maria, Maria, mi corazón

La simultánea celebración y subversión de la tradición parang hecha por Crazy es en sí un aspecto tradicional del calipso. Hacer y ridiculizar simultáneamente la música del otro es un aspecto de los ásperos ritos de pasaje donde el otro es introducido en la corriente principal de la vida nacional. Tradicionalmente, los calipsoneros se han representado a sí mismos como los custodios de la corriente principal de la cultura creole trinitaria, y, en su idiosincrásica manera, señalan a la conciencia de la mayoría nacional la aceptación de aquellos grupos que han subsistido al margen. La canción de Crazy introdujo en la vertiente principal del parang lo que en aquel entonces se creía era la canción de Navidad de los viejos *cocoa paynols* borrachos.

El experimento de Crazy fue un éxito instantáneo, tanto así que

produjo inmediatamente al “clon” *Muchacha* (1980), un relato humorístico del encuentro de Crazy con una belleza venezolana y los problemas ocasionados por la barrera lingüística. Esta canción también explota una creencia popular nacional según la cual las lenguas distintas al inglés son formas de galimatías y pueden ser usadas para reír. Pero en ese mismo año de 1980, el combo del compositor/ productor Reynold Howard y el artista Singing Francine produjeron *Hurray Hurrah* que se apartó radicalmente del laicismo del *Parang soca* y de la disparatada *Muchacha* (1980). *Hurray Hurrah* (1980) reintrodujo a Cristo en la Navidad<sup>56</sup> y reforzó la tradición parrandera del *aguinaldo*:

Frente a nosotros nace un niño  
Frente a nosotros un niño eternamente amado  
Como un ladrón en la noche  
Él mostró Su luz  
Y sin el propósito de hacer daño alguno  
Vino a salvarnos de la perdición

Coro

Hurra hurra hurra  
Hurra hurra dicen que  
Hoy nació nuestro Salvador  
Él yace envuelto en pañales  
Mientras los pastores lloraban  
Porque no podían creer lo que veían  
Y cuando se convirtió en hombre  
los infieles  
Se unieron para martillarle clavos en Su mano  
Y al tercer día  
Él se levantó otra vez,  
Así que como puedes ver  
Derramó su sangre por nosotros

<sup>56</sup> Crazy, quien sufre de ataques periódicos de santidad, suscribió más tarde al movimiento Cristo en Navidad con su “*A Lady Had a Baby*” y “*Put Jesús Back into Christmas (1996)*”.

*Parang Parang* (1981) la secuela de *Hurray Hurrah* de Francine, celebra al parrandero ambulante que canta un aguinaldo tradicional donde es anunciado el nacimiento de Jesucristo.

Después de esto, las compuertas de la experimentación estaban abiertas y la variedad de músicas de Trinidad se combinó para dar ejemplos de mezclas musicales cosmopolitas de Trinidad<sup>57</sup>. Scrunter, un residente de Sangre Grande e hijo de un parrandero de ese escenario, llevó el parang soca y el soca parang a niveles más elevados de popularidad y encauzó el impulso hacia la fusión en dirección al soca lavway (*Backyard Jam; Madame Jeffrey*). *Sokah Chutney Parang*, la composición de Shorty-Leon Coldero<sup>58</sup> y el *Cuchi La La* de Taxi introdujeron el chutney soca parang, que comprende una mezcla del parang, de la soca y del chutney Indo-trinitario.

El *Parang soca* de Crazy estableció el marco para la interrogación, desde el calipso, de la tradición navideña que se mantuvo viva gracias a los *cocoa paynols*<sup>59</sup>. La apropiación calipsonera del parang ilustra el fenómeno de la recontextualización que ocurre cuando una expresión musical popular es tomada de su cuna incubadora y es expuesta al dominio público donde se convierte en objeto de absurdas fuerzas de mercado. Explotada para el entusiasmo en la industria del entretenimiento, a veces es empleada para propósitos opuestos a aque-

57 Francisca Allard clasifica meticulosamente los tipos de ramificaciones del experimento de Crazy en subgéneros temáticamente organizados del soca parang, parang soca, chutney soca parang y así sucesivamente. Su excelente estudio *The evolution of parang (music and text) in Trinidad from 1900-1997* ilustra entre otras cosas una divergencia vital de interés entre el artista y el académico, en tanto que mientras el artista está interesado únicamente en el efecto de su música, el académico busca sus orígenes. Allard nota que Scrunter, al igual que Crazy, piensa que la "soca parang y parang soca son la misma cosa. Es sólo parang antes de soca en el parang soca y es soca antes de parang en la soca parang (234). Sin embargo, Crazy demuestra un claro sentido de diferencia entre los dos. "... El parang debe tener un chung chung chung [tiempo 6/8], las maracas y todo. En vez de eso están cantando dung-dung, dung-dung [tiempo 2/2] eso es soca" (234). Muchos otros cantantes parecen estar interesados tan sólo en el éxito mercantil.

58 León Coldero, el nieto de un *parandero*, es por inclinación y temperamento un *parandero*. Al principio Shorty y León se unieron para la grabación de "Angelo" y "La Sapa" a finales de los años setenta. Con su excelente talento musical y con su conocimiento, Shorty contribuyó con el negocio de la grabación. Pero el producto no le dio a León la retribución financiera que él esperaba recibir. Mientras León era profesor de español en aquel entonces, yo fui el traductor de "Angelo" y había escuchado la versión de la historia de León. Un poco después, Shorty se transformó en Ras Shorty I.

59 *Paynol*: Término despectivo utilizado para hacer referencia a alguien de ascendencia hispana. La expresión *cocoa paynol* surgió a partir del hecho de que los *paynols* tradicionalmente trabajaban en las plantaciones de cacao y café y vivían en la zonas rurales.

llos a los que fue originalmente concebida. Cuando los calipsoneros se apropiaron del parang, llevaban consigo temas del calipso y aspectos del mismo como hemos visto con *Parang soca* de Crazy y que fue luego demostrado más dramáticamente con el *Political Parang*<sup>60</sup> de Cro Cro. Los parranderos y aficionados reaccionaron a esta “corrupción” con distintos grados de entusiasmo. Algunos puristas se molestaron por el agresivo doble sentido del parang soca/ soca parang. Allard, por ejemplo, clasifica a *Ah Want Mih Brush* y *Alexander*, de Kenny J, como expresiones obscenas del soca parang; y además condena a *The Cork*, del mismo autor, y *Kill the Cock* de Super Rod como “una prostitución de la forma artística del parang” (Allard, 2000: 210). Por otra parte, ella no parece sospechar sobre las astutas y hábiles insinuaciones sexuales de *Pork*, *Homemade Wine*, *Breakfast in Mih Bed* y de *Eat Something* de Scrunter.

La apropiaciones calipsoneras del parang fueron realizadas para extender la temporada de calipso, como lo reconoce el grupo Howard-Francine en los títulos *From Christmas to Carnival 1* y *2*. Es tradicional en la industria musical occidental que los cantantes reconozcan la importancia comercial de la época navideña y los calipsoneros han hecho esto. Antes de Crazy, el calipso navideño ya había sido un subgénero popular con la celebrada canción *Drink a Rum* de Kitchener y la subversiva canción *Father Christmas* de Spoiler, quizás los ejemplos mayormente conocidos. Añadiendo una dimensión al calipso navideño, el soca parang/parang soca vendió muy bien en los pequeños mercados locales<sup>61</sup> y los parranderos tradicionales incluyen el soca parang/parang soca en sus repertorios. También existe un movimiento contrario en la cual los “paranderos” Alicia Jagessar, Sharlene Flores, Francisca Allard y Leroy Birch participaron en el calipso como calipsoneros genuinos.

60 Cro Cro, un feroz manifestante del nacionalismo afrotrinitario, empleó ritmos de *parang* para mortificar a sus oponentes políticos y étnicos.

61 Crazy expone que “...los consumidores prefieren la soca parang. Baron y yo vendimos más de 5.000 copias de nuestro CD en Trinidad este año” (Allard: 222). Él acusa en otra parte “a Baron y a ellos” de cantar calipsos navideños (Allard 234). Aunque Crazy no lo acredita, la compilación de Scrunter *The Parang Now Start* es el CD más popular de soca parang/parang soca.

## Conclusión

El calipso es un producto de las interminables trans-fertilizaciones de las músicas del oeste africano y europeo, incluyendo la hispánica. Un descubrimiento intrigante de este estudio es que las interpenetraciones de músicas señaladas por la influencia hispánica en el calipso, el calipso-soca y el parang pudo haber sido simplemente otra manifestación de una incesante reinterpretación de las diásporas musicales del siglo XX. Es aún más intrigante la sensación sugerida por la evidencia de lo que pudiéramos haber percibido como mezclas de diásporas peculiares al siglo XX y que quizás hayan sido remezclas de músicas que fueron fusionadas en periodos anteriores.

Mientras que parece haber consenso, en principio mas no en detalle preciso, a propósito de la influencia hispana en el calipso durante el siglo XX, todavía se indaga por los indicios de una anterior conexión musical hispánica-africana. Algunas de estos indicios han sido ofrecidos por aficionados del calipso que carecen de experiencia en el campo de la etnomusicología, pero esta carencia no desacredita automáticamente sus observaciones; lo que hace es definir y limpiar el campo de trabajo para futuros estudios científicos. Examinemos más de cerca algunos de estos indicios. En 1944 Alfred Mendes basó su teoría del origen del calipso en la afinidad con los ritmos latinoamericanos y la síncopa africana y añadió la contribución de los ritmos latinos, los cuales, sostenía, pudieron haber sido “tomados de los asentamientos de la jungla africana” (Rohlehr 1990: 338). Rohlehr (1969:3) también notó que los reclamos de origen del calipso fueron hechos a favor de la “habañera» [afrocubana], en la cual Espinet y Pitts había reconocido de raíces moras (Espinet y Pitts, 1944: 65). Estas raíces moras pudieron haber sido el producto de la influencia del África occidental en la música española a consecuencia del predominio las invasiones musulmanas de los de los almorávides y los almohades en la España de los siglos XI y XII. Allard observa que el *loropo*, que es indígena para Venezuela, emplea el *ritmo sesquiáltero* que se alterna entre 6/8 y 3/4, pero ella no esta segura si el dicho ritmo fue transplantado directamente de África, donde ha sido observado, o desde España, donde era ampliamente conocido (Allard,

2000: 32). ¿Significa esto que el joropo, el cual Shapiro relaciona musicalmente con el *castillian* o el *vals* español, había sido influenciado por la música africana occidental un poco *antes* del encuentro del Nuevo Mundo? Allard remarca que “la presencia africana enriqueció la música prestándole palpitantes y emocionantes polirritmos, síncopa enérgica y marcada, exóticos patrones de escalas heptatónicas y pentatónicas, insidiosas reiteraciones de intervalos de terceras y cuartas, contagiosos cantos responsoriales y una conmovedora cualidad expresada en la canción” (Allard, 2000: 26). ¿Tuvo lugar este proceso de enriquecimiento musical en España, durante las invasiones de los almorávides y los almohades de los siglos XI y XII? ¿Y será que la cópula entre el África islámica occidental y la España mora engendró el *ritmo sesquiáltero* que hizo que Herslovits les hiciera ver a Espinet y a Pitts que la música del África occidental tiene un “sonido españolizo”? ¿Es la fusión del joropo venezolano y otras músicas hispánicas emparentadas con el *Kalinda* y emparentadas con las músicas africanas occidentales y neo-africana una manifestación moderna de una fusión previa?

Cuando se examina todo lo previamente expuesto, se concluye que al considerar las raíces del calipso se puede estar examinando un proceso de transfertilización y difusión musical en parte rastreable desde las incursiones del África occidental en España durante la época medieval europea y que continúa hasta el presente en Trinidad y en otras partes de América. De ahí que ahora se formule con mayor insistencia la pregunta acerca de cómo el calipso adquirió mayor consistencia en las comunidades antillanas de Panamá, Costa Rica, Venezuela y Colombia, donde los inmigrantes del siglo XIX se habían instalado y donde sus descendientes todavía habitan. Allard apunta que el *merengue* llegó a Venezuela “con sus características formas responsoriales africanas, frases cortas al compás “2 x 4” y sus fuertes ritmos sincopados, así como su línea melódica hispana/amerindia y sucesión de acordes” (p.40). Quizás esto sea sólo una manifestación de lo que está pasando en aquellas comunidades caribeñas del litoral de América Central y Sudamérica.

*St Augustine, 2004*

(Traducción: Andrés Seijas)

## REFERENCIAS

- Allard, Francisca (2000). "The Evolution of Parang (Music and Text) in Trinidad from 1900-1997". MA diss UWI, St Augustine.
- Brathwaite, Edward (1974). *Contradictory Omens: Cultural Diversity and Integration in the Caribbean*. Mona, Jamaica: Savacou.
- Crowley, Daniel (1959). "Towards a Definition of the Calypso". *Ethnomusicology* 3.2: 57-66.
- Elder, J.D (1966). "Evolution of the Traditional Calypso of Trinidad and Tobago: A Socio-Historical Analysis of Song Change". Diss: U of Pennsylvania.
- \_\_\_\_\_ (1986). "Towards a Definition of the Calypso: A Suggestive". *Papers: Seminar on the Calypso*. UWI, St Augustine.
- Espinet, Charles and Harry Pitts (1944). *Land of the Calypso: The Origin and Development of Trinidad's Folksonsg*. Port of Spain: n/p.
- Herskovits, Melville and Frances S (1947). *Trinidad Village*. New York: Knopf.
- Hill, Errol (1997). *The Trinidad Carnival: Mandate for a National Theatre*. London: New Beacon.
- Jacob, Debbie (1998). "Parang Soca turns 20". *Express*. Section 2. 3 December: 1.
- Moodie-Kublalsingh, Sylvia (1994). *The Cocoa Panyols: An Oral Record*. London: British Academic Press.
- Pearse, Andrew (1956; 1988). Ed. "Mitto Sampson on Calypso Legends of the Nineteenth Century." *Trinidad Carnival*. Port of Spain: Paria: 140-163. A Republication of *Caribbean Quarterly* 3 & 4.1956.
- Quevedo, Raymond (1983). *Atilla's Kaiso: A Short History of Trinidad Calypso*. Ed. Errol Hill. St Augustine: UWI Extra-mural Dep't.
- Rohlehr, Gordon (1969). "The Calypso" UWI, St Augustine.
- \_\_\_\_\_. (1990). *Calypso and Society in Pre-Independence Trinidad*. Port of Spain: Gordon Rohlehr.
- Shapiro, Steve (1986). "Calypso Recordings 1912-mid 1930s." *Papers: Seminar on the Calypso*. St Augustine: ISER.

Shorty. Interview with Roy Boyke. "Shorty, Man of the mantra." *Trinidad Carnival*. Port of Spain: Key Caribbean, 1979: 72-76.

Waterman, Richard (1947). "*African Patterns in Trinidad Negro Music*." Diss Northwestern University.