
MELODÍAS DE PERVERSIÓN Y SUBVERSIÓN. UNA APROXIMACIÓN A LA MÚSICA POPULAR EN COSTA RICA. 1932 - 1949. ⁽¹⁾

Dr. JUAN JOSÉ MARÍN HERNÁNDEZ
Correo electrónico: jmarin@fcs.ucr.ac.cr

1- PRESENTACIÓN

En 1945, en las estaciones de radio costarricenses se escucharon múltiples melodías, algunas nacionales y otras provenientes del extranjero. La mayoría de estas canciones tenían grandes dosis de erotismo, sensualidad y lascivia. Otras tonadas presentaban una forma particular de observar el amor, el matrimonio, la amistad y la vida. En no pocas cosas ocasiones esas percepciones fácilmente pasaban a convertirse en disidentes con respecto al orden social imperante. Una de esas melodías heréticas para la época contenía los siguientes versos, algunos de ellos muy osados y temerarios:

*Virgen de media noche,
virgen, eso eres tú,
para adorarte toda
rasga tu manto azul.
Señora del pecado,
luna de mi canción,
mírame arrodillado
junto a tu corazón.
Incienso de besos te doy;
escucha mi rezo de amor;
virgen de media noche,
cubre tu desnudez;
bajaré las estrellas
para alumbrar tus pies. ⁽²⁾*

Ese éxito musical, aún hoy en día, identifica al bolerista puertorriqueño Daniel Santos con el nombre de la pieza “**VIRGEN DE MEDIA NOCHE**”. Esa melodía llama la atención por muchas razones. Por un lado, mientras el Estado costarricense, buena parte de la clase dominante, higienistas, religiosos y moralistas difundían un modelo de mujer casta, inocente, virtuosa, hogareña, amante de su esposo la tonada difundida por la radio, el cine y los cancioneros elogiaba a la antítesis de ese prototipo. Es más, atropellaba el arquetipo dominante al invertir el significado de virginidad al aplicar esa denominación a una prostituta símbolo de lujuria, maldad, suciedad, vagancia y concupiscencia. Por otro lado, al tiempo que los legisladores procuraban difundir la semejanza entre delito y pecado la tonada encomiaba el concepto de maldad. Finalmente, mientras el Estado y sus intelectuales procuraron esparcir la noción de amor perfecto y puro, la canción aludía a un amor monstruoso donde un hombre pretende adorar a lo corrompido.

¹ Una versión preliminar de este artículo fue expuesto en el TERCER CONGRESO CENTROAMERICANO DE HISTORIADORES (San José, Costa Rica, 16, 17, 18 de julio de 1996). El suscrito quiere agradecer a la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica quien financió parte de este trabajo como parte del proyecto de Historia Cultural dirigido por el Máster Iván Molina.

² Granados, Efraim. Cancionero Palmera. Las mejores canciones del año. No. 10. San José, Costa Rica. Ediciones Jabonería Nacional. S.A. 1945, p. 13.

Si bien esa tonada se caracterizó por su divorcio con respecto al orden ético y moral propugnado por parte de la élite también los autores o cantantes tuvieron a veces una discrepancia al orden social. Así por ejemplo, el intérprete de VIRGEN DE MEDIA NOCHE llegó años más tarde a Costa Rica. En 1962, un zapatero comunista con sus hijas asistió a un concierto en la capital josefina, en el recordado teatro Center City. El entonces cada vez más célebre Daniel Santos se encontraba en nuestro país realizando una de sus continuas giras. Una vez finalizado el recital, Daniel Santos se dirigió, junto con los asistentes a la embajada cubana. Allí se improvisó una emotiva serenata. En la parte más delirante del acto, el admirado bolerista lanzó, una a una, tres palomas blancas al aire: la primera por la paz del mundo, la segunda por la paz de Cuba y la última por la paz de Costa Rica. Mientras esto ocurría los asistentes cantaban la Patriótica Costarricense. De un momento a otro, la improvisada serenata fue abruptamente interrumpida por la policía. Las autoridades nacionales interpretaron esta función como un mitin de apoyo a la revolución cubana y un acto de agresión contra los Estados Unidos. Con gases lacrimógenos, golpes y empujones los asistentes fueron obligados retirarse. El famoso bolerista fue bárbaramente expulsado del país. ⁽³⁾

En ese caso, la música como otras manifestaciones de la cultura popular, presentó no sólo una disidencia a los valores de la época sino que también se tradujo en un escenario de las contiendas sociales. ⁽⁴⁾ Las autoridades de esos años vieron con recelo el avance de ciertas piezas musicales. La pugna resultó, años más tarde, que lo considerado como pecaminoso, corrompido, indecente y subversivo pasará a ser tolerado y recreado como una manifestación de la cultura. Autores como Agustín Lara, Carlos Gardel y, desde luego, Daniel Santos, pasaron de ser enemigos de las buenas costumbres a maestros eternos de la música latinoamericana.

El presente artículo pretende estudiar otro escenario de la cotidianidad popular, pocas veces analizado como es el de la sociabilidad. ⁽⁵⁾ a través de dieciocho cancioneros de música popular urbana. ⁽⁶⁾ Dicha música se entremezcló con la denominada cultura de masas generando nuevas expresiones de la cultura popular. ⁽⁷⁾

³ Agradezco los datos brindados a mi madre y tías que vivieron esos sucesos.

⁴ Dos trabajos que presentan esa perspectiva son: Robles, José Antonio. Nadie se Engaña si con Fe Baila. Entre lo Santo y lo Pecaminoso en el Baile de San Gonzalo, 1816. En De la santidad a la perversión o de porqué no se cumplía la ley de Dios en la sociedad novohispana. Grijalbo. Méjico D.F., Méjico. 1986, pp. 93-128; y Velázquez, Marco. Las bandas de música en la revolución. En Polvos de Olvido. Cultura y Revolución. Universidad Autónoma Metropolitana - Consejo Nacional para la cultura y las Artes. Méjico D.F., Méjico. 1993, pp-349-378.

⁵ Véase Augulhon, Maurice. Clase Obrera y Sociabilidad Obrera antes de 1848. En Historia Social. No 12. Invierno. 1991, pp. 141-166.

⁶ Soto, Héctor. (agente distribuidor) Cancionero de El Gaucho. Imprenta Borrásé Hermanos. San José, Costa Rica. 1932; Brenes & Cia. Cancionero Carlos Gardel. Imprenta Ernesto Ortiz. San José, Costa Rica. 1933; Salud y Alegría. Imprenta Universal. San José, Costa Rica. 1935; Cancionero Víctor. Imprenta Universal. San José, Costa Rica. 1939; Cancionero Víctor. Imprenta Universal. San José, Costa Rica. 1940; Cancionero Tropical. Imprenta Borrásé, San José, Costa Rica. 1943; Ujueta, Efraim, Cancionero Imperio Argentina. Imprenta Ujueta. San José, Costa Rica. s.f.; Alvarado, Francisco y Sarria Juan José. Cancionero Gambrinus. sin pie de imprenta; Pérez, Víctor M. Cancionero Tipitin. Imprenta Hermanos Cartín. s.f; Alvarado Francisco y Garro Timoleón. Cancionero Agustín Lara. Imprenta Borrásé Hermanos. San José, Costa Rica; s.f.; Alvarado Francisco y Garro Timoleón. Cancionero Agustín Lara. Imprenta Borrásé Hermanos. San José, Costa Rica., s.f; Pérez, Juan. Cancionero Reketen. Imprenta Borrásé Hermanos. San José, Costa Rica. s.f; Alvrado, Francisco y Sarria Juan José. Cancionero Julio Barquero. Imprenta Torno. s.f. Pérez, Juan. Cancionero Reketen. Sin pie de Imprenta: Granados, Efraim. Cancionero Palmera. No. 2. Ediciones Jabonería Nacional. S.A. 1936; Granados, Efraim. Cancionero Palmera. No. 10. Ediciones Jabonería Nacional. S.A. 1945; Granados, Efraim. Cancionero Palmera. No. Especial Ediciones Jabonería Nacional. S.A. 1949. Al lector debemos advertirle que los cancioneros analizados por nosotros tienen tres grandes sesgos. El primero se sitúa en nuestro propio interés. La atención a esta música surgió después de realizar varios estudios sobre la prostitución femenina de la provincia de San José, Costa Rica, entre 1864 y 1949 y comprobar que diversas melodías antes de ser aceptadas por la buena sociedad fueron escuchadas en los arrabales y burdeles josefinos y como tales censuradas.

2- LO QUE SE HA TRABAJADO EN LA HISTORIA SOCIAL Y CULTURAL DE LA MÚSICA

En los últimos diez años amparados en el auge de las denominadas historia social y cultural se ha desarrollado un interés por las manifestaciones musicales. De este modo, Roger Chartier en una entrevista reciente sostenía entorno a las nuevas herramientas y objetos de estudio de la historia cultural que:

“... el proyecto intelectual importante es que a partir de este momento los objetos de los que se puede apoderar □el historiador cultural□son textos canónicos o no, obras clásicas o sin mérito, pero también la producción iconográfica en todas sus formas o inclusive, si es posible reconstruirla, la circulación de la música, del canto y de todas las formas que se remiten a la palabra viva. Son objetos legítimos, fundamentales y articulados...” ⁽⁸⁾

En efecto, la historia de la música bajo el alero de la historia social y, más recientemente, la historia cultural ha tenido un auge, principalmente en Europa y los Estados Unidos. En esos lugares el desafío analítico de los historiadores no se sitúa en el análisis estético o si las diferentes melodías reflejan inmediatamente la realidad social sino en el hecho de descubrir las representaciones sociales que estos tienen y a lo que Roger Chartier ha llamado el **“misterio de la apropiación”**, es decir, a ese complejo proceso de la construcción del sentido evitando el simple reduccionismo entre las obras y los documentos.

La adopción de nuevos objetos de estudio y el problema de la apropiación diferenciada de los productos socioculturales apenas inicia en Centroamérica. No obstante, en otras latitudes ya existen valiosos debates. En las diversas discusiones se deja entrever que la historia social y cultural de la música esta muy lejos de ser un campo de trabajo homogéneo, pues se ha tendido a desarrollar una gran diversidad perspectivas, muchas veces contradictorias entre sí. Así se encuentran trabajos propios del constructivismo de Roland Barthes, como es el caso de Tía Denora.

Por ende, nuestro estudio parte de la música escuchada por lo que en la época se denominó “la baja sociedad”, la cual no necesariamente englobaba a todas las culturas practicadas y creadas por los sectores populares. Segundo, la selección del periodo 1932 y 1949 fue dada sobre todo por la presencia de los cancioneros recolectados, antes que por cualquier otro motivo. Finalmente, y aún más importante que el anterior, las canciones rescatadas fueron casi en su totalidad ritmos bailables con letras muy sensuales, en consecuencia existe un subregistro de la música de cámara, de serenatas, de recreos y de retretas también muy conocidas y apreciadas por los sectores populares. Para un análisis detallado de esas otras actividades musicales se pueden localizar consultar a Vargas, María Clara. Música y Estado en Costa Rica. 1845-1942. En: Revista de Historia. No. 34. Julio – Diciembre. EUNA-EUCR. Heredia, Costa Rica. 1996, pp. 155-175 y a Enríquez, Francisco. Entre la Tradición y la Modernidad. La Diversión Pública en las localidades Rurales de San José. (1880-1930). En: Ciencias Sociales. No. 89. San José, Costa Rica. 2000, pp.69-83.

⁷ Para una distinción interesante de estos elementos véase Murillo, Carmen. El Carnaval de San José. ¿Espejo o Máscara de la Cultura Costarricense?. En: Revista de Ciencias Sociales. San Pedro, Costa Rica. Universidad de Costa Rica. 2001, pp. 9-19; Quintana, Xosé. Cultura de Masas y Cultura Popular: Consideraciones Sociológicas e Historiográficas. En: Taller D’ Historia. Valencia, España. No. 6. 1995 y Zubieta, Ana María (editora). Cultura Popular y Cultura de Masas. Conceptos, Recorridos y Polémicas. Piados. Lanús, Argentina. 2000.

Para un balance sobre los estudios de la cotidianeidad véase Molina, Iván. Culturas y cotidianeidades en la investigación histórica costarricense: un balance de fin de siglo. En: Diálogos Revista Electrónica de Historia. Vol 2. No. 1. Octubre del 2001 - Enero del 2001. (<http://ns.fcs.ucr.ac.cr/~historia/sitio/artic.html>)

⁸ Aguirre, Joaquín. Entrevista a Roger Chartier. En: Especulo. Revista de Estudios Literarios- No. 15. (<http://www.ucm.es/info/especulo/numero15/chartier.html>)

Ella siguiendo ese marco analítico enfatiza como la música, crea diferentes escenarios y atmósferas sociales, y puede ser utilizada como un medio de producción de imágenes del placer y del deseo, fomentar la conducta erótica y someter al cuerpo a patrones preestablecidos. ⁽⁹⁾

Lejos de esa perspectiva se pueden localizar trabajos como el de Charles Rearick quien procura, a través de la difusión de los diferentes tipos de música popular, analizar la expansión de los centros de sociabilidad en el París de finales del siglo XIX. ⁽¹⁰⁾ En este sentido, Rearick asocia el crecimiento de los cafés, los salones de baile, los cabarets, con las nuevas formas de esparcimiento de las clases populares. El autor identifica así los diferentes tipos de sociabilidad que iban desde la combativa conciencia de clase hasta el surgimiento de talentosos bohemios dentro de los sectores populares con sus diferentes actitudes hacia la vida. Asimismo, Rearick trató de reconstruir el imaginario social que se desarrollaba en sitios como Montmartre, Villette, la Chapelle, Belleville, Batignolles y Saint Quen así como de ciertas tonadas como las bohemias y sus cantantes. El autor siguiendo a Gareth Stedman Jones registró la denominada cultura de la consolación, el escepticismo político y el humor estoicista de los sectores populares, actitudes que usualmente no son valoradas por el historiador.

Un análisis similar al de Rearick fue realizado por Dave Russell pero esta vez enfatizando el carácter político de la música. Russell analiza la música popular en Inglaterra entre 1840 y 1914 destacando como esta influyó en la conciencia política de las clases populares. Asimismo, Russell observa el impacto de la urbanización en la cultura de estos sectores y el papel de las melodías en la rearticulación de los patrones culturales al tiempo que era sometida a regulaciones sociales por parte de las autoridades. Si bien, Russell admite que la música de salón fue políticamente conservadora y en ciertos casos receptiva al “status quo” impuesto, también dejó claro la existencia de un amplio espectro de manifestaciones musicales populares que mostraban una cara más contestataria. ⁽¹¹⁾

Un trabajo valioso sobre el papel de la música en los proyectos sociales de los sectores populares fue realizado por Robbie Lieberman. Este autor enfatiza la relación entre el partido comunista estadounidense y el rescate de la música folclórica (People’s Songs). Según Lieberman, una ala cultural izquierdista de los trabajadores pretendió recatar el espíritu de la clase obrera. Gracias a esa actitud se creó un boletín en la cual se publicaban una gran variedad de tradiciones culturales que iban desde las rurales y urbanas pasando por las norteñas y sureñas hasta llegar a las étnicas y religiosas de los trabajadores. Los miembros del partido comunista estadounidense abocados a rescatar la cultura popular realizaron tareas impensables en un Estados Unidos racista y elitista. De este modo, la denominada música de negros encontró un espacio para su desarrollo. ⁽¹²⁾ La política cultural de este partido se aprovechó de la circunstancial alianza entre los Estados Unidos y la Unión Soviética contra los fascistas europeos y la creación de los frentes populares amplios lo que posibilitó un auge de la música popular alternativa antes que se impusiera la nefasta era “macarthismo” y la cacería de rojos.

⁹ Denora Tia. Music and Erotic Agency – Sonic Resources and Social – Sexual Action. En: Body & Society. Vol. 3. No.2. 1997, pp. 43-66.

¹⁰ Rearick, Charles. Song and Society in Turn of the Century France. En: Journal of Social History. Vol. 22. No.1, pp.45-63. 1988.

¹¹ Véase Weber William. Review Popular Music in England, 1840-1914. En: Journal of Social History. Vol. 24. No.2, pp. 423-425. 1990.

¹² Lieberman, Robbie. People’s Songs: American Communism and the Politics of Culture. En: Radical History Review. No. 36, pp. 63-78. 1986. El rescate de la música propiciada por simpatizantes del partido comunista encontró un paralelismo en Costa Rica a través de figuras como Emilia Prieto. Al igual que otras insignes cultoras, sus tareas en pro del rescate de la memoria popular y su decidido compromiso social le valió ser **“encarcelada y vigilada durante los hechos del 48. Se decía que era una mujer peligrosa...”** (Véase: Prieto, Emilia. Romanzas Ticomeseñas. San José, Costa Rica. Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. 1978, p.35).

Los diversos trabajos reseñados señalan los resquemores de la clase dominante hacia la música popular de tipo contestataria, sin embargo tales temores son brillantemente analizados por Barry Shank. En efecto, este autor, tomó como ejemplo las actitudes xenófobas, racistas e intolerantes de George Bush (padre), Oliver North, el vicepresidente Quayle y Charlton Heston, entre otras, contra la música popular, en especial contra el “**rap**”. Según Shank, la alarma social contra este género musical, considerado satánico, de bandas callejeras, propiciador de la violencia y la drogadicción, fue posible gracias a los disturbios ocurridos en Chicago en el verano de 1992. En un contexto, de discriminación y persecución contra las etnias, la policía propinó una paliza a Rodney King la cual fue filmada. Este hecho desencadenó una de las peores revueltas étnicas de los Estados Unidos. Luego de varios días de disturbios la conmoción cesó. No obstante, en los altos círculos se comenzó una campaña de desprestigio a la música rap que supuestamente había alentado el conflicto. Diversas canciones “afroamericanas” fueron censuradas y se pidió a las compañías disqueras retirar tonadas como “Cop Killer”, al mismo tiempo que títulos igualmente sugestivos interpretados por los blancos eran tolerados. De este modo, las verdaderas causas del motín fueron dejadas de lado para atacar las supuestas sociabilidades sediciosas de los “afroamericanos”. ⁽¹³⁾

En cuanto a la difusión de la música Erick Levi ha señalado para la música clásica su capacidad para trascender las fronteras nacionales. Según Levi, una de las características de las melodías es ser asumidas en espacios regionales y nacionales para luego excederles y convertirse en un producto extranacional. De este modo, las piezas de Wagner, List, Brahms tuvieron un peso importante en la configuración en el imaginario colectivo alemán, no obstante, lograron trascender las fronteras germánicas y convertirse en obras de arte mundiales. ⁽¹⁴⁾ Algo parecido puede decirse a la música popular que estudiaremos. En efecto, el fenómeno de la transnacionalización no sólo fue exclusivo de la música clásica sino también de la música popular. Según José Luis Salinas, melodías como el Jazz, el Flamenco, el Bolero y el Tango, entre otras, tuvieron grandes circuitos culturales de expansión internacional influyéndose unas a otras. ⁽¹⁵⁾

También Erick Levi señaló la importancia que tiene en la música la creación de la crítica. Para Levi, en la música (como cualquier otra manifestación artística) surge un grupo de críticos que con frecuencia polemizan sobre los conceptos filosóficos y poéticos de la misma. Esta pugna permite establecer el imaginario social y los diferentes campos culturales de los distintos grupos sociales. Debemos indicar que este aspecto es fundamental para analizar la música presente en los cancioneros nacionales. En efecto, el clima generado por esa crítica puede generar la apertura del espíritu creativo o la simple censura; fomentar el mecenazgo estatal o privado o, simplemente, promover el ostracismo de géneros y artistas. En este sentido, coincidimos con Wifried Vander Will cuando señala que la formación de esta “intelligentsia” es fundamental para entender los sistemas y mecanismos de exclusión y aceptación presentes en el desarrollo musical. ⁽¹⁶⁾

Otro reto que deben afrontar los músicos fue el desarrollo tecnológico. Según Eric Levi, ellos tuvieron que adaptarse a las posibilidades tecnológicas que surgieron entre 1920 y 1949, la

¹³ Shank, Barry. Fears of the White Unconscious: Music, RACE, and Identification in Censorship of “Cop Killer”. En: *Radical History Review*. No. 66, pp. 124-145. 1996.

¹⁴ Véase Levi, Eric. Music in Modern German Culture. En: Kolinsky Eva y Vander Will Wifried. *Modern German Culture*. Cambridge University Press. Cambridge, Reino Unido. 1998, p. 233.

¹⁵ Salinas, José Luis. *Jazz, Flamenco, Tango: Las Orillas de un Ancho Río*. Editorial Catriel. Madrid, España. 1994. Véase en especial el esquema de la página 115.

¹⁶ Para un valioso análisis sobre el papel de la intelligentsia en los géneros artísticos véase Vander Will Wifried. The Functions of “volkskultur”, Mass Culture and Alternative Culture. En: Kolinsky Eva y Vander Will Wifried. *Modern German Culture...*, pp.154-159.

popularización de la radio, los acetatos y, más tarde, las películas cinematográficas hicieron posible una mayor difusión y transnacionalización de la música. ⁽¹⁷⁾

En este nuevo contexto, las partituras y los músicos tuvieron un peso trascendental en el desarrollo de la propaganda estatal. En la década de 1930 y 1940, los estados fascistas y democráticos comenzaron aprovechar las posibilidades tecnológicas y la fuerte carga sentimental de las melodías para difundir sus postulados ideológicos y amenizar mítines políticos o culturales. ⁽¹⁸⁾ En este sentido, debemos reconocer que la música tuvo diversos usos; de esta manera, no sólo fomentó la cultura, el acompañamiento eclesiástico, la concientización de clase, el reforzamiento de identidades o la simple diversión y entretenimiento; sino que también fue un instrumento para la ideologización.

Con las nuevas posibilidades tecnológicas que ofrecía la prensa, la radio, el cine y los fonógrafos fue posible que en la música se desarrollara otra faceta cultural como es la denominada cultura de masas. Holger Briel ha señalado que en la música esta nueva cultura se desarrolló en forma paralela con los medios masivos preexistentes, en especial con la folletería impresa. Según Holger, estas publicaciones fueron la base que utilizaron los otros medios masivos para expandir la música popular. ⁽¹⁹⁾

El breve balance realizado nos permite señalar la cercanía de la historia social de la música con la denominada historia cultural, a pesar de la diversidad de los enfoques y las perspectivas. De acuerdo a esto, debe señalarse que en la historia de la cultura se han desarrollado dos grandes vías para estudiar las manifestaciones culturales como la música. La primera, y en la que se inspira este trabajo, empieza por los grupos sociales preguntándose sobre la lógica de la apropiación y los usos de la cultura. Ahora bien, como ha señalado Giovanni Levi los grupos sociales no son categorías únicas y terminadas, sino en constante transformación, aspecto que nunca debe olvidarse. La otra vía consiste en establecer primero los objetos culturales, textos, e imágenes para continuar con las prácticas sociales y finalizar con una categorización social según los usos de la cultura. ⁽²⁰⁾

Considerando la importancia de la lógica de la apropiación y los usos de la cultura que hacen los grupos sociales es importante rescatar el concepto de cultura popular como una configuración cultural a partir de prácticas, esto es, de modos de apropiación que le son propios a ciertos grupos sociales. ⁽²¹⁾ Máxime que como hemos analizado existen diversas facetas en el desarrollo de las manifestaciones musicales.

Roger Chartier es partidario de que el historiador abandone todas aquellas ideas que ven a la cultura popular como un mundo aparte del resto de la sociedad; Según él, es poco útil ver a la cultura popular como una forma definida con relación a la cultura dominante, o como una percepción de la cultura oficial. Para Chartier, estas nociones deben ser reemplazadas por otras que busquen las prácticas de adquisición cultural de los sectores populares. Siguiendo, esta vía se podrían eliminar ciertos prejuicios que ven a la música popular como un adormecedor de la

¹⁷ Levi, Eric. Music in Modern German Culture..., p244 y Briel Holger. The Media of Mass Communication. The Press, Radio and Television. En: Kolinsky Eva y Vander Will Wifried. Modern German Culture..., pp.322-323.

¹⁸ Levi, Eric. Music in Modern German Culture..., p244 y Briel Holger. The Media of Mass Communication. The Press, Radio and Television. En: Kolinsky Eva y Vander Will Wifried. Modern German Culture..., pp.322-323.

¹⁹ Briel Holger. The Media of Mass Communication..., p.325-326

²⁰ Véase Möller, Claudia. Entrevista a Peter Burke. En: Clío No. 17 (<http://www.rediris.es/>) y Marín, Juan José. Entrevista a Giovanni Levi. En: Revista de Historia. No. 41. Enero – Junio. EUNA-EUCR. Heredia, Costa Rica. 2000, p.141-142.

²¹ Véase Chartier, Roger. Cultura Popular. Retorno a un concepto historiográfico. En Manuscrits. No. 12. Enero. Bellatera, España. 1994, pp- 43-46, 59. Ginzburg, Carlo. El Queso y los Gusanos. Muchnik Editores. Barcelona, España. 1986, pp. 13-28. La cultura vista como apropiación ha sido analizada en Centroamérica por Nils Castro. (Véase Castro, Nils. Cultura Nacional y Liberación. Editorial Costa Rica. San José, Costa Rica. 1976, p.12 ss.)

conciencia de clase y de la lucha por preservar los valores de justicia social. Richard Hoggart sostiene esa visión de tipo pesimista. El argumento principal, según sus propias palabras, es que:

“en la actualidad [la cultura urbana auténticamente popular no] ha sido sustituida por una cultura urbana de masas, sino que los estímulos de quienes controlan los medios masivos de comunicación son ahora, por muchas razones, mas insistentes, eficaces, globales y centralizados que antes; que los residuos de lo que era, por lo menos parcialmente, una cultura urbana popular, están siendo destruidos; y que la nueva cultura urbana de masas es en muchos aspectos menos sana que la cultura primitiva a la que intenta remplazar”. ⁽²²⁾

La percepción de Hoggart no es tan sombría como en otros autores, pues reconoce la adopción de los sectores obreros de parcelas de la cultura popular luchando, resistiendo y adaptando la cultura de masas (corrupta o por lo menos no tan buena como la tradicional) a su vida cotidiana. No obstante, esta percepción desconoce el poder creador de los sectores populares y su fuerza en asumir espacios de la cultura, pues a pesar de todo esta tiene un carácter histórico y como tal es escenario de la conflictividad social. ⁽²³⁾

Teniendo presente la relación de la música con la contienda social que libraron los sectores populares es que analizaremos 1676 canciones presentes en 18 cancioneros, remitiéndolas a su contexto social. De ahí que nosotros consideráramos a esta música como una manifestación de la diversidad de significados y usos sociales que le dieron los sectores populares. Si bien es cierto, admitimos que la música popular se entremezcló con la denominada cultura de masas esta no la absorbió. Lejos de ello las melodías que estudiaremos crearon diversas funciones sociales tal y como se dieron en otros géneros musicales de ayer y de hoy.

3- CONTEXTO GENERAL

La música como campo cultural que es consumido en forma diferenciada por los distintos sectores populares es un valioso instrumento de vinculación social, pues crea medios de unidad e identidad, reproduce valores, y crea capitales simbólicos comunes en los distintos grupos sociales. De este modo, ella juega un rol importante en la reproducción social y en la interiorización de prácticas culturales y en el sentido de pertenencia. ⁽²⁴⁾ Por ello la música, además de proporcionar esparcimiento y diversión, puede convertirse en un entretenimiento peligroso, ya que puede abjurar de los valores sociales, culturales y morales propugnados por la clase dominante.

En los últimos diez años, el desarrollo historiográfico costarricense ha enfatizado como los liberales costarricenses, entre 1860 y 1940, trataron de civilizar las costumbres de las clases subalternas imponiendo nuevos valores sociales. ⁽²⁵⁾ Lejos de la pretendida cultura homogénea y

²² Hoggart, Richard. La Cultura Obrera en la Sociedad de Masas. Grijalbo. Méjico D.F., Méjico. 1990, p. 34-35.

²³ En este sentido coincidimos con Chartier para quien los medios de comunicación masiva (los Mass Media) no destruyen totalmente los espacios de apropiación culturales de los sectores populares. Según Roger Chartier “... **no debemos pensar que el lector o el espectador necesariamente se conforman, se identifican con este lector buscado por los Mass Media. Los estudios, por ejemplo, sobre la apropiación de las telenovelas o sobre los diarios de gran circulación o sobre la literatura rosa, demuestran que sus públicos siempre pueden – aunque no necesariamente – interpretar de una manera inesperada el texto y, finalmente, reforzar una manera de pensar o una espontaneidad de las representaciones que va en contra de la intención de la producción textual o mediática. Es una primera aclaración. La segunda es que, pese a la dificultad, no han necesariamente algo ineluctable en la imposición de los Media**” Véase Aguirre, Joaquín. Entrevista a Roger Chartier...

²⁴ Un balance de este tipo de funciones se puede hallar en Schultz, Uwe (editor). La Fiesta de las Saturnales a Woodstock. Madrid, España, Alianza. 1988.

²⁵ Urbina, Chester. Costa Rica y el Deporte (1873-1921). Un Estudio Acerca del Origen del Fútbol y la Construcción de un Deporte Nacional. EUNA. Heredia, Costa Rica. 2001, Molina Iván y Fumero, Patricia. La Sonora Libertad del

compartida entre la élite la clase dominante la música mostraba dos universos diferentes y en pugna. De este modo, las formas de apropiación los usos y las prácticas se dieron en forma diferenciada según las perspectivas y fines de los distintos grupos sociales. En consecuencia, hubo un constante conflicto entre la denominada música oficial y la practicada por los sectores populares. En efecto, la historia de la música evidencia esa contienda. Varios pueden ser los ejemplos de esta situación. En el periodo de la conquista, la presencia de los españoles marcó una primera disputa entre la música europea y la indígena. Los hispanos, en especial los clérigos, trataron de sustituir las melodías indígenas por las composiciones religiosas. En el periodo colonial, además de la música sacra se desarrolló una de tipo profana. Según Ricardo Fernández Guardia, la élite degustaba ya bailes lascivos y clandestinos como el baile mejicano del tun.⁽²⁶⁾ Como es posible prever los sectores populares desarrollaban sus propias prácticas culturales. De este modo, en el siglo XVIII, junto al proceso de mestizaje y la creación de nuevos centros poblacionales al oeste de la Depresión Tectónica Central se difundía una música profana, pero esta vez con carácter popular. Según Bernal Flores:

“las actividades musicales de esparcimiento, como los bailes, [eran] motivo de escandalo, pues después de mui comidos y bebidos se entabla un baile o Zarabanda que dura toda la noche porque el mayor lucimiento de mantenedores y patronas consiste en que les amenezca en su fandango ”.⁽²⁷⁾

En el siglo XVIII, el fandango, las comilonas y los bailes atrevidos eran amenizados por instrumentos de tan diverso origen étnico y social como eran las marimbas, los violines, las guitarras, los clarines y las chirimías, entre otros. La popularidad de tales entretenimientos fomentó la aparición de ejecutantes en diversos sectores sociales. De esta forma, según Bernal Flores, existían músicos que se dedicaban a la:

“... herrería y a la carpintería; otros se aplicaban a la música y aprenden a tocar guitarra, violín y marimbas, únicos instrumentos que usan en las fiestas y funciones eclesiásticas”.⁽²⁸⁾

La Iglesia miraba con recelo el auge de la música popular pues actos como entierros, matrimonios, fiestas patronales tendían a convertirse en actividades mundanas lejos de la sacralización que pedía ella pedía en sus rituales.

La conflictividad entre lo que podría denominarse la música oficial y la popular continuó desarrollándose en el siglo XIX, con el auge económico la élite procuró difundir una música prominente que fuera propia de su cultura encumbrada y cercana a la cultura europea tomada como culta y digna de imitar. Tal actitud de la élite favoreció un sistema de premios y castigos. Así se seleccionaban ciertas prácticas e instrumentos musicales en detrimento de otros. Poco a poco el popular piano indio (la marimba) era relegado por otros instrumentos de viento y percusión coherentes con el desarrollo musical europeo.

Viento- Sociedad y Cultura en Costa Rica y Nicaragua (1821-1914). Méjico D.F. Méjico. Instituto Panamericano de Geografía e Historia. 1997 y Palmer, Steven y Molina, Iván. Héroes al Gusto y Libros de Moda. Sociedad y Cambio Cultural en Costa Rica (1750-1900). San José, Costa Rica. Plumsock Mesoamerican Studies, Editorial Porvenir. CIRMA. 1992.

²⁶ Fernández, Ricardo. Crónicas Coloniales. Editorial Costa Rica. San José, Costa Rica. 1991, p. 67.

²⁷ Flores, Bernal. La música en Costa Rica. Editorial Costa Rica. San José, Costa Rica. 1978, p. 33.

²⁸ Flores, Bernal La música... p.34.



En la gráfica se observa una marimba costarricense a principios de siglo XX en Guanacaste.

La Marimba tuvo un origen étnico diverso entremezclando las prácticas indígenas y negras. Despectivamente fue conocido como el piano indio para contraponerlo al piano europeo degustado por la élite costarricense.

En ese contexto, poco a poco se procuró introducir nuevas reglas de etiqueta, novedosas prácticas musicales e inéditas formas estéticas. Así en 1804 los vecinos de Villa Vieja contrataron a varios músicos nicaragüenses para que amenizaran las fiestas religiosas en forma más solemne. En 1835, el presbítero José Francisco Peralta trajo el primer piano a San José. Y en 1856 aparecen varias referencias sobre señalando la importación de nuevos instrumentos traídos de Alemania. Según Bernal Flores:

“Fue entre los ricos una verdadera moda hacer venir pianos alemanes para que se ejercitaran en ellos los dedos de las señoritas. Un músico alemán que además de valeses sabía tocar las obras maestras de Beethoven vino a San José □él enseñó a las señoritas] a tocar con gracia los valeses, y polkas de Strauss”. ⁽²⁹⁾

Según, María Clara Vargas en la segunda mitad del Siglo XIX se produjeron diversas transformaciones económicas y sociales producto de la inserción de Costa Rica en el mercado capitalista. Para Vargas esta vinculación fue esencial en el desarrollo de la música pues tuvo:

“... repercusiones en la distribución del tiempo de los habitantes del país. Las posibilidades de ocio y de diversión se ampliaron, al multiplicarse los espacios para consumir el tiempo libre, y estos, a su vez, se convirtieron en nuevos centros de sociabilidad. El pasatiempo más que importante era el teatro, pero un elemento esencial en muchas actividades de diversión, aunque no tan evidente, fue la música. Las notas musicales se podían escuchar en actividades tan diversas como ceremonias públicas, misas, veladas lírico-musicales, conciertos, “pic-nics”, turnos, recreos, retretas, serenatas, bailes, actividades escolares y hasta en actividades cotidianas como el trabajo”. ⁽³⁰⁾

Si bien es difícil aceptar el argumento mecanicista de un mayor desarrollo musical o de una mayor posibilidad del ocio a la inmediata inserción de Costa Rica a los patrones de acumulación capitalista si se puede percibir en la década de 1850 un interés de la clase dominante por morigerar y civilizar las costumbres y la sociabilidad popular. La música de las taquillas y pulperías fueron

²⁹ Flores, Bernal *La música...* p.43. Según el máster Iván Molina desde 1850 los anuncios publicitarios dibujaban *“...un quehacer urbano más activo y diversificado”* (p. 162) Por ello fue común observar, a partir de esos años, una cantidad ascendente de anuncios sobre los más variados entretenimientos. Varios ejemplos que extractó este historiador dan cuenta de ese incremento. Uno de ellos se ubicaba en 1859 donde un templador de pianos Juan Joys se ofrecía sus servicios en el periódico Crónica de Costa Rica. Otro caso fue el de un profesor de piano que se promocionaba de la siguiente forma: *“Enseñanza de piano. Desde hoy estoy en la capital, á disposición de las personas que quieren tomar lecciones de piano por el mismo sencillo, agradable y progresivo método de Don Pantalón Zamacois. J.R. Ramírez. En casa de Doña Narcisca Landambert”*. Cfr. Molina, Iván. Aviso sobre los “avisos”. Los anuncios periodísticos como fuente histórica (1857-1861). En *Revista de Historia*. No. 24. Julio- Diciembre. EUNA - EUER. 1991, p. 168.

³⁰ Vargas, María Clara. *Música y Estado en Costa Rica. 1845-1942...*, p.116.

vistas como actividades de hombres lascivos y prostitutas, y como tales fueron reglamentadas. ⁽³¹⁾ Así mismo, se inició una intensa campaña estatal y municipal para fomentar tanto las tonadas nacionales y marciales como la buena música. De este modo, existió un interés marcado del ejército por tener “música de batallón”. Como aspecto importante debe indicarse que en esta área destacó Manuel María Gutiérrez, creador de la música del actual himno nacional. ⁽³²⁾

Por otra parte, desde 1845, se notó un deseo de la clase dominante por refinar el gusto de los toscos costarricenses. De este modo, la burguesía agraria y el naciente estado promovieron diversos grupos musicales. En ese año, se decretó la creación de la Dirección General de Bandas. Esta Dirección pretendía organizar los diferentes grupos provinciales. Entre 1852 y 1926, los Directores Generales fueron Manuel María Gutiérrez (1852-1887), Rafael Chavez Torres (1887-1907) y Juan Loots (1907-1926), todos ellos pretendieron formar y depurar el arte musical y desde luego a los rústicos músicos de banda. Dentro de esa comisión destacó el belga Loots pues, además de los objetivos ya señalados, dio un nuevo auge a la música de parques y creó la primera Orquesta Sinfónica de Costa Rica en 1928.



En 1888, José Campabadal junto con Juan Fernández Ferraz editaron el libro “Cantos Escolares” el cual fue declarado por el reformador del sistema educativo, Mauro Fernández, como texto oficial de escuelas y colegios.

El éxito de la expansión musical promovida por la clase dominante y el Estado costarricense es difícil de cuantificar. Sin embargo, retomando la meticulosa reconstrucción de María Clara Vargas de las bandas militares y filarmónicas de Costa Rica entre 1894 y 1903 y los datos del censo de 1892 se pueden observar aspectos importantes.

En primer lugar, el proceso de expansión de estos grupos fue mucho más exitoso en la Región Central que en cualquier otro lugar del país. Un 60,46% de las bandas y filarmónicas se encontraban en esta zona y dentro de ella se destacó la denominada Meseta Central eje político y económico de Costa Rica.

Acorde con lo anterior, en la Región Central hubo poblados pequeños que contaron con su propio grupo. A cualquier observador le asombra como poblados como San Jerónimo, Zapote y San Antonio de Belén con una población inferior a los 1300 habitantes contaran con agrupaciones;

³¹ Archivo Nacional de Costa Rica. Policía. No. 146, ff.30 y 48.

³² A pesar de tener un destacado empleo en el ejército don Manuel María Gutiérrez se dedicó a vender melodías musicales, según un anuncio que el puso en el periódico NUEVA ERA, el 2 de noviembre de 1860, el arreglaba piezas: “... con bastante claridad para piano, guitarra, etc. Entre ellas se encuentran el 14 de agosto, el doble 14, la Nueva Era, polka, mazurkas, danzas, acompañamiento de piano; - música aareglada para un instrumento solo, ó para dos ó mas lo mismo que para banda militar y para pequeñas ó grandes orquestas.

Las personas que ni gusten de pedir prestado al vecino, la polka tal, wals cual, pueden dirigir sus pedidos á la casa del infraescrito, que se encuentra tras la Catedral, en donde serán servidos á su satisfacción y á precios moderados” Cfr. Molina, Iván. Aviso sobre los “avisos”..., p. 168.

Asimismo, Emilia Prieto rescató una anécdota popular en la que se decía que la mamá de don Manuel cantaba melodías campechanas. Una de ellas decía: **Temporal cerra’o / sin dulce ni cacao/ Esmeraldita llorando / porque se acabó el biscocho... / Juan Vicente esta jugando, / Manuelito está cantando / y ya van a ser la ocho”** Prieto, Emilia. *Romanzas Ticomeseteñas...*, p.136.

mientras que algunos de los cantones más populosos como San Ramón, Cartago y Alajuela tenían una relación entre población y bandas muy baja.

Tercero de los treinta y ocho cantones censados en 1892 un 71% tenían una filarmónica o banda. Si bien como se ha señalado este fenómeno fue poco homogéneo y diverso es un indicativo del apoyo a la música militar, a la nacional y a la culta que como bien indica la profesora Vargas pretendía fomentar el nacionalismo y la civilización de la sociabilidad popular.

En efecto, tal política se puede observar en la Región Central, a través de los conciertos diurnos denominados como “*recreos*” y las audiciones nocturnas llamadas “*retretas*” actividades dedicadas preferentemente a la educación y el desarrollo cultural de los sectores populares. De este modo, las distintas municipalidades construyeron kioscos, ubicados en los parques, con esto se buscaba convertir estos espacios en centros de sociabilidad y educación; desplazando a las taquillas, cantinas y pulperías como centros de entretenimiento. A pesar de ese ideal, los espectáculos promovidos por las élites locales y el Estado servían para establecer galanteos, amistades y noviazgos muchas veces contrarios a los deseos de la clase dominante. ⁽³³⁾

Los deseos de la élite por civilizar a los sectores populares hicieron que durante el siglo XIX existieran múltiples actividades musicales tales como: la ejecución de “*la música militar*” todos los domingos y jueves de 4:30 hasta las 5: 30 p.m., “*las misas de tropa*” interpretada preferentemente en las semanas santas, la creación de escuelas de música para banda, la promoción y patrocinio de orquestas y coros y el envío de músicos a estudiar a Europa. ⁽³⁴⁾ Cabe señalar que la intensidad en el impulso de la música oficial tan sólo se volvió a repetir en la década de 1970 con el denominado “Estado Empresario”. ⁽³⁵⁾

La élite cultivó con bastante interés las obras escénicas tales como la ópera, la opereta y la zarzuela. Estas actividades se desarrollan en forma paralela con el teatro. La historiadora Patricia Fumero ha analizado con detalle la relación entre esos grupos y las compañías teatrales mostrando cómo la mayoría de las compañías contrataban en el país orquestas y directores. Las bandas militares, las filarmónicas, quintetos, orquestas fueron parte del paisaje teatral y de los espectáculos gustados por la élite. ⁽³⁶⁾

Los deseos de la élite por civilizar los sectores populares hicieron que el Estado fomentara la creación de instituciones de enseñanza musical. En 1831 Rafael Moya y Nicolás Ulloa ayudaron económicamente a formar una escuela de música dirigida por Damián Dávila; posteriormente, este profesor fundó otras instituciones tanto en Heredia como Alajuela. En 1847 y 1880 llegaron a nuestro país varios músicos de Europa como Dolores L. Libons, Antonio Lauquin, Carlos Liebeck, Enrique Olinto, Vicente Lachner, Eladio Osma, Pedro Visoni y José Campabadal, entre otros, quienes fundan diversas escuelas que forman una camada de músicos nacionales. En 1890 se creó la Escuela Nacional de Música, la cual duraría 4 años sustituyéndose por la Escuela Santa Cecilia con los mismos objetivos que su predecesora. ⁽³⁷⁾

³³ Según se desprende de las crónicas Teodoro Quirós Blanco los bailes de salón eran muy habituales dentro de la élite. Esta actividad social acompañaba el cortejo, la algarabía, y la búsqueda de un partido apetecible. Véase Quirós, Teodoro. Crónica de Baile. En Bailar con la más fea. Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. San José, Costa Rica. 1973, p. 10-12

³⁴ Flores, Bernal La música... p.42.

³⁵ Apud Vargas, María Clara. Música y Estado..., p. 41.

³⁶ Fumero, Ana Patricia. El teatro en San José. Una aproximación desde la Historia Social (Tesis. Maestría. Historia. Universidad de Costa Rica) 1994, pp. 106-115

³⁷ Flores, Bernal La música... p.53-56. Como bien señala Marco Velázquez para el caso mejicano estos grupos llamados música de viento o bandas pueblerinas se sitúan entre lo popular y lo culto.. En el caso de la revolución jugaron un papel fundamental tanto en la creación de identidades como es la satirización de la música de los liberales Velázquez, Marco. Las bandas de música en la revolución.... p. 350 ss.

El proceso de renovación musical y de formación fue desigual. De nuevo la Región Central, y más específicamente la denominada Meseta Central, fue la que en mayor grado se benefició con la transformación musical que pretendía la clase dominante. El Cuadro No.1 construido con la información presente en los censos por provincias permite observar lo heterogéneo e irregular que resultó la política desarrollada por la clase dominante. Entre 1864 y 1892, en el ámbito nacional hubo un crecimiento de esta profesión en un 32%, pero la provincia de Limón no registró en esos años ningún cambio. Cartago y Puntarenas tuvieron descensos sensibles en el número de músicos entre 1864 y 1883 para luego recuperarse levemente. Guanacaste y Heredia acusaron descensos y crecimientos moderados. Si bien la provincia de Alajuela tuvo siempre un incremento este nunca fue comparable con el desarrollado por San José que casi triplicaba su crecimiento.

El cuadro No. 1. Número e índice de crecimiento de los músicos por provincias según los censos de 1864, 1883 y 1902

PROV/AÑO	1864	1883	1892	1864	1883	1892
	NUN.	NUN.	NUN.	INDICE	INDICE	INDICE
P ALAJUELA	37	39	41	100	105	111
P CARTAGO	40	23	27	100	58	68
P GUANACASTE	14	13	14	100	93	100
P HEREDIA	36	27	29	100	75	81
P PUNTARENAS	11	5	7	100	45	64
P SAN JOSE	46	104	125	100	226	272
REPUBLICA	184	211	243	100	115	132

Fuente: Censos de Población 1864, 1884 y 1892. Dirección General de Estadísticas y Censos. San José, Costa Rica.

Tal crecimiento mostrado por el cuadro No.1 explica como los diferentes centros educativos de la Región Central se vieron beneficiadas con el aumento de músicos; lo cual a su vez facilitó la difusión de la música en las diferentes escuelas y colegios de esta región. No obstante, la política de expansión y renovación musical pretendía ser nacional. De ahí que el aumento de profesionales también se tradujera en un incremento de nuevas publicaciones o cartillas musicales. En 1888, Juan Fernández Ferraz y José Campabadal editaron el libro “Cantos Escolares”. En ese mismo año, Manuel de Jesús Jiménez publicó el libro “Nociones de Teoría Musical”. En 1894, José Campabadal imprimió su obra “ABC Musical” con el fin de enseñar la música en las diferentes instituciones escolares del país. ⁽³⁸⁾

³⁸ Los programas oficiales de segunda enseñanza de 1892 no indican ningún curso preparatorio en canto o música. Por lo que se puede deducir que este tipo de materias eran impartidos con mayor interés en las escuelas. Véase: Costa Rica. Programas Oficiales de Segunda Enseñanza para Los Institutos Nacionales de Costa Rica. Tipografía Nacional. San José Costa Rica. 1892. Esto contrasta con los planes de estudio de 1908 donde aparecen con bastante regularidad este tipo de materias. Así por ejemplo, en el primer ciclo de Estudios Generales se impartía una lección semanal en el curso preparatorio y en los 3 primeros años correspondientes a ese ciclo. El curso preparatorio enfatizaba en los cantos en coro al unísono. En el primer año se profundizaba aún más en la práctica aspectos tales como el conocimiento del pentagrama, los ejercicios del solfeo, los compases binarios y ternarios, la enseñanza al oído de cantos cortos y sencillos. En el segundo año se procuraba instruir en el solfeo con algunas alteraciones simples, la formación de escalas y cantos a una voz. En el Tercer año se preparaba en el solfeo con valores anormales y cantos sencillos á dos voces. Por su parte, en la sección Normal procuraba preparar a los maestros para que impartieran sus lecciones en las escuelas. El primero enfatizaba en el solfeo a una voz, cantos escolares con temas referentes a las excursiones, a los sentimientos del hogar, las esperanzas por el porvenir, los asuntos nacionales, los humorísticos, los de las virtudes humanitarias y al campo. En el segundo año los temas que procuraría aprender eran los referentes a la naturaleza, los de valor moral, los

A inicios del siglo XX, las diferentes políticas estatales y municipales habían ayudado a crear un auditorio que prefería la música selecta proveniente de Europa y que degustaba de los grandes espectáculos ofrecidos en el Teatro Nacional. Asimismo, se había desarrollado un gusto por las fiestas personales y familiares amenizadas por orquestas de salón tales como la de Juan de Dios Páez, José Santiesteban Reppetto y Julio Fonseca entre otras. Por otra parte, el Estado, a través de las escuelas y colegios, tenía un grupo de espectadores cautivos que cantaba, estudiaba y escuchaba la música en los salones escolares más recónditos de la geografía nacional. De nuevo, la expansión del sistema educativo le permitió a la élite propagar su ideal musical. De esta forma, el éxito del sistema educativo aseguraba una conciencia de la “música nacional”.

En ese mismo periodo, el mecenazgo selectivo del Estado Costarricense había logrado sustraer diversas piezas folklóricas y convertirlas como melodías nacionales en detrimento de otras. Del mismo modo, las municipalidades habían formado un grupo de fieles asistentes en las mismas comunidades a través de las bandas, las filarmónicas y los coros. Todo ello había creado un ambiente musical “culto y respetable” que se diferenciaba claramente de la música popular tocada y bailada en las taquillas y pulperías del país.

En este largo contexto, debemos indicar que se evidencia como la práctica musical estuvo enmarcada en el ajetreo social y en el desarrollo de campos culturales muy diversos. La clase dominante y la Iglesia procuraron mantener un control sobre la música. La preocupación no fue tanto las melodías, las cuales por su contacto físico o por sus letras eran motivo de vigilancia, sino más bien el desborde que podían ocasionar. Efectivamente, los sectores sociales recurrían a diversos espacios sociales como las tabernas, pulperías y vinaterías, entre otros, donde al son del baile se desarrollaban identidades y se discutían los más diversos problemas sociales, los cuales podían desencadenar manifestaciones sediciosas o simplemente en la trasgresión de los valores sustentados por la clase dominante.

En el periodo que estudia este artículo es posible observar el surgimiento de nuevas melodías tales como los boleros, el tango, las milongas entremezcladas con el famoso “swing tico”, los bailes caribeños, meseteños y de la bajura. Así a los ojos de la clase dominante resultaba despreciable apreciar la perseverancia de la marimba animando los nuevos bailes y el surgimiento de nuevos cantantes, algunos de ellos de burdel, que se popularizaban a lo largo y ancho del país.⁽³⁹⁾

El contexto social en que se enmarcaron los cancioneros entre 1932 y 1949 fue de pugna no sólo en el proyecto social de la élite sino también entre géneros musicales, unos considerados cultos y otros calificados como vulgares. Por otra parte, décadas de 1930 y 1940 fueron marcadas por la depresión económica de 1929 y la crisis provocada por la Segunda Guerra Mundial a las que se unió la inestabilidad política.⁽⁴⁰⁾ El empobrecimiento masivo, la baja de los salarios, el desempleo, las huelgas, la quiebra de empresas, la pugna partidista, las reformas sociales y la Guerra Civil de 1948 fueron los hechos más visibles de la conflictividad de esos años.⁽⁴¹⁾

de cumplimiento del deber, los del civismo y los estados de ánimo, entre otros. (Véase Costa Rica. Segunda Enseñanza Índice de Materias que se han de tratar en cada una de las Asignaturas del Plan de Estudios de 1908. Tipografía Nacional. 1909, pp.73-76, y 241-46.). Como se puede inferir existió un interés del Estado por inculcar un tipo de música moralista y cívica que procuraba legitimar el orden social.

³⁹ La mezcla de ritmos en las incipientes radios nacionales se puede observar en un pequeño artículo de Urbina, Chester. Programas Radiales, Estado e Identidad Nacional Costarricense. (1938-1939) En Diálogos Revista Electrónica de Historia. Vol 1. No. 3. Abril - Junio del 2000. (<http://ns.fcs.ucr.ac.cr/~historia/sitio/artic.html>)

⁴⁰ El historiador José Manuel Cerdas señala con respecto a la crisis de 1929 que “... *se inicia en algún momento de 1929, toca fondo por 1932 y comienza su recuperación entre 1934 y 1936*” Véase: Cerdas, José Manuel. Condiciones de vida de los trabajadores manufactureros de San José. 1930-1960. (Tesis. Maestría. Historia. Universidad de Costa Rica. 1994), p. 44.

⁴¹ Véase Contreras Gerardo y Cerdas, José Manuel. Los años 40. Historia de una Política de Alianzas. Editorial Porvenir. San José, Costa Rica. 3 de. 1988 (en especial el capítulo primero); Cerdas, José Manuel. Condiciones de

En ese duro contexto económico, a la par de los talleres, las fábricas y las comunidades se encontraban los centros de sociabilidad popular las tabernas, taquillas, vinaterías y pulperías donde los obreros, artesanos y campesinos aprovechaban los pocos ratos de ocio para discutir los problemas de la época al mismo tiempo que se entretenían. Situación no pasó desapercibida para la clase dominante. Las diferentes regulaciones policiales trataban de controlar la sociabilidad popular procurando evitar los excesos. El historiador francés Maurice Agulhom ha estudiado estas diversas formas de discernimiento y conocimiento social que podían llevar a tomas de conciencia. ⁽⁴²⁾

Asimismo, entre 1930 y 1949, hubo una revolución en los medios de comunicación. La radio alcanzó un estatus importante en la cotidianeidad, los cines comenzaban a ganar espacios no sólo en las “urbes” sino que también en los distritos y poblados rurales. Como bien demostró el trabajo de Gilbert Acuña y compañeros la expansión del cine en la primera década del siglo XX fue un signo de la difusión de la cultura de masas, la cual fue reforzada por la radiodifusión. ⁽⁴³⁾

La sociabilidad, según Agulhom, permite fortalecer la identidad grupal, pero en especial permite organizar, discutir y planear la identidad grupal o clasista, además, de reproducir, continuar y preservar las formas de conducta de un grupo sea este perteneciente a la clase dominante o a los sectores populares. Lo anterior es particularmente útil para el historiador, pues permite comprender como cierto sector de la clase dominante buscó controlar la música popular. En unos casos, la descalificó como actividad inmoral y lasciva. Y en otros la procuró ignorar. Así por ejemplo, en 1956, don Alberto Jiménez desconoce actividades como el baile dentro de la sociabilidad costarricense. Decía don Alberto :

“Si se nos preguntara cuál ha sido la base de la sociabilidad de nuestra ciudad capital, no sabríamos qué contestar. Desde luego, no ha sido la cerveza como se dice en Alemania, ni el amor y la conversación como en Francia, ni tampoco la aptitud para la danza como en el vienés. Nuestro San José ha crecido sin verdaderos teatros, pero tampoco sin verdaderas tabernas, sin cafés, sin tertulias, ni paseos, sin cenáculos, sin salones. Casi sin reuniones militares porque el josefino es de suyo muy casa aparte. Hemos carecido de esos medios de entretenimiento que en la vida urbana son creadores de la sociabilidad. Esta característica de nuestra capital tenía tal vez una sola excepción: el Parque Central, o mejor, las funciones de música que ahí daba la “Banda”, es decir, la banda militar, la que actualmente (1956) nos cuesta en el Presupuesto la suma de 283.740.00 anuales. Estas funciones musicales que se efectuaban los domingos por la tarde se llamaban “recreos”, y si por las noches (tres días alternos a la semana y de ocho a nueve) “retretas”, nombre éste que por demás era un modismo nuestro porque en francés retreta significa retirada y aquí, por el contrario, el galicismo servía para designar un motivo de reunión amigable: “vamos a la retreta”, “nos vemos en la retreta esta noche”. ⁽⁴⁴⁾

Para don Alberto la única actividad social en Costa Rica era la música al aire libre y como tal debía ser defendida. Para él, esta manifestación, aunque era degustada por los sectores populares podía, cultivarse a través de maestros y directores formados en Europa o Norteamérica. Según se

vida de los trabajadores manufactureros de San José... p. 44-64; Hernández, Carlos. “ Tesis. Licenciatura. Historia. Universidad Nacional). 1995, pp. 155- 226. IBID. Trabajadores, empresarios y Estado: la dinámica de clases y los límites institucionales del conflicto. 1900-1943. En Revista de Historia. No. 27. Enero - Junio. EUNA- EUCR. Heredia, Costa Rica. 1993, pp. 51-86; y Acuña, Víctor. La Huelga Bananera de 1934. CENAP CAPAS. San José, Costa Rica. 1984.

⁴² Agulhom, Maurice. Clase Obrera y sociabilidad antes de 1848. En Historia Social. No. 12. Invierno. 1992, pp. 141-161.

⁴³ Acuña, Gilbert, et al. Exhibiciones Cinematográficas en Costa Rica, 1897-1950. (Memoria de Seminario de Graduación para optar por la licenciatura en Historia). Universidad de Costa Rica. 1996, p.73-74.

⁴⁴ - Jiménez, Mario Alberto. El Parque Central, Las retretas, el Presupuesto Nacional y una ley proteccionista para los músicos. En Ramos, Lilia. Jubileo y Pena del Recuerdo. San José, Costa Rica. Editorial Costa Rica. 1965, p.214.

desprende de los argumentos de Jiménez las retretas, los recreos y las serenatas debían ser una política pedagógica que debía continuarse, cultivando aún más la música occidental con el fin civilizar a los sectores plebeyos de la sociedad. El discurso no fue sólo un artificio retórico de don Alberto, como muy bien descubrió Francisco Enríquez la clase dominante procuró regular las diversiones y fomentar su ideal estético y moral en ellas. ⁽⁴⁵⁾

3- LA MÚSICA Y LA PERVERSIÓN

Desde 1850, el discurso de la élite, sus moralistas y higienistas procuraba difundir un modelo de vida civilizada, al resto de la sociedad. Ese arquetipo tenía diversos objetivos, entre los más importantes tenemos el deseo de la clase dominante por obtener trabajadores disciplinados, acordes a las necesidades del rendimiento y productividad capitalista; la aspiración de tener ciudadanos sanos y robustos que además de engrandecer la raza nacional pudieran soportar el trabajo diario; el anhelo de poseer mujeres robustas que pudieran engendrar una descendencia sana y numerosa; la pretensión de lograr hogares constituidos por padres permanentes, donde las mujeres y los hijos fueran controlados por padres “encauzadores”, responsables y disciplinados; el deseo de inculcar el valor y respeto a la propiedad privada, la autoridad, el régimen de salarios y ley. Nociones del todo abstractas para los sectores populares pero más que necesarias para la oligarquía. Finalmente; la clase dominante ambicionó tener diversiones sanas que permitan el robustecimiento de los valores y el desarrollo de su arquetipo sociocultural. ⁽⁴⁶⁾

Para lograr una verificación en el cumplimiento de esa idea y vigilar las desviaciones a su proyecto social la clase dominante construyó un sistema de control, donde se articularon instituciones de diverso origen tales como la educativa, la terapéutica, la jurisprudencia, la antropología criminal, la criminología, la filantropía y la religiosa entre ellas. Estas entidades procuraron introducir en los sectores populares una visión de mundo la cual tuvo que ajustarse a las necesidades de esos sectores, las cuales asumieron los valores oligarcas pero dándoles su propia interpretación.. Ante el peligro potencial de esas reinterpretaciones y apropiaciones los moralistas, autoridades, legisladores o higienistas denunciaban los riesgos morales, éticos, sanitarios o sociales de las prácticas populares.

En el caso de la música popular encontramos como, en opinión de algunos moralistas, tendía a corromper a los jóvenes; en especial por que les presentaba un modo de vida ajeno a los valores oficiales, donde las mujeres eran malas, el matrimonio un suplicio, las prostitutas o callejeras amantes mujeres, el odio y el delito opciones viables ante ciertas situaciones, el erotismo un goce apetecible; y el vicio y el juego elementos cotidianos de diversión. Tal panorama hizo que la música popular tuviera un tinte amenazador y malévolo para algunos ilustres legisladores, moralistas e higienistas, aprensión que trataremos de observar en los subsiguientes párrafos.

En 1946, el exalcalde de Pacayas y periodista cartaginés, Ernesto Ortega, publicaba una segunda versión aumentada de su libro “Cuentos del Terruño”. ⁽⁴⁷⁾ Sus relatos no sólo presentaban acontecimientos sociales, sucesos culturales o eventos comunales, sino que también

⁴⁵ Un análisis detallado del control de estas actividades puede encontrarse en Enríquez, Francisco. Control Social y Diversión Pública en Costa Rica (1880 -1930). En: Diálogos Revista Electrónica de Historia. Vol. 2. No. 2. Enero del 2001 - Abril del 2001. (<http://ns.fcs.ucr.ac.cr/~historia/sitio/artic.html>)

⁴⁶ Un análisis más detallado al respecto se puede localizar en Marín, Juan José. Prostitución y Pecado en la Bella y Próspera Ciudad de San José. En: Molina, Iván y Palmer, Steven. El paso del Cometa. Editorial Porvenir - CIRMA - Plumsock Mesoamerican Studies. San José, Costa Rica. 1994. y dos avances inéditos titulados “De Curandero a Médico. Un acercamiento a la historia social de la medicina: 1800 - 1950) y “Las Biblias Sanitarias en Costa Rica 1890- 1949)

⁴⁷ Ortega, Ernesto. Cuentos del Terruño. Cartago, Costa Rica. Imprenta Borrásé. 1946.

escribió crónicas donde se censuraban las bajas pasiones de la plebe, en especial aquellas donde existía una relación entre la música y la prostitución.

La percepción de ese ilustre personaje no fue exclusiva de él, todo lo contrario, fue compartida por diferentes moralistas, higienistas, jurisperitos y políticos. Para muchos de ellos existían agentes y medios de perversión que inculcaban la perdición a la juventud. ⁽⁴⁸⁾ Manifestaciones igualmente emocionales y moralistas fueron hechas por renombradas personalidades tales como el Doctor Solón Núñez, don Felipe González Flores y don Joaquín Vargas Coto. Así por ejemplo, el Doctor Núñez manifestaba:

"Hay una serie de circunstancias, bien lo sé, que festinan la aparición de los instintos sexuales: el clima, la alimentación, las modas, el teatro, el baile moderno, la coeducación, el cinematógrafo, la novela, los cuadros callejeros y las indiscretas conversaciones familiares". ⁽⁴⁹⁾

La música, como medio de perversión, tenía un sitio particular dentro de la depravación de la juventud pues se hallaba en los salones de baile, las hosterías, los burdeles, el radio y en los cines. Las películas ocupaban un puesto igualmente preocupante, puesto que las melodías se acompañaban de escenas libidinosas y libertinas. En 1938, una circular de Gobernación, refiriéndose a los filmes, decía:

"es a menudo la escuela donde se enseña el mal, donde se enseñan los vicios... y donde también se aprenden y se acostumbra una serie de actos inmorales, del todo impropios para la juventud". ⁽⁵⁰⁾

Volviendo a la música que describía don Ernesto Ortega su relación con los mugrientos y nauseabundos burdeles, símbolos de la depravación de la época. En esos "perversos" lugares se aglomeraban prostitutas andrajosas, fotos de Gardel y las melodías mundanas del bolero, la milonga y el tango. Todo ello se evidenciaba en la reseña que hacía don Ernesto, la cual no ocultaba su repugnancia y desaprobación la supuesta vida inmunda de estos sitios. Así comentaba el exalcalde y periodista los burdeles josefinos:

"Ellos están en el corazón de la ciudad capital, especialmente por los alrededores del mercado.

Se han instalado en casas espaciosas, que han de haber sido, seguramente residencias antes, de buenas gentes, pero con el tiempo con su evolución imperecedera, las ha convertido en sitios de vicio y de miseria moral y material.". ⁽⁵¹⁾ □ En ese relato él continuaba] ***"Descompónense esas casonas, en infinidad de cuartuchos con divisiones de tablilla, pero generalmente lo son de gangoche, con puertas de lo mismo, sin ventanas los cuartos y amueblados pobremente, sin luz eléctrica; hay sobre la mesa sucia llena de afeites baratos, una media botella chorreada de parafina, que hace las funciones de palmatoria, los asientos, cuando los hay, son cajones de pino; la cama se reduce a un camón de madera con colchón pero sin tendido y cuando no, es una simple tijereta de lona; las inquilinas de mejores posiciones económicas, tienen las paredes de los cuartuchos adornadas con estampas de artistas de cine, sin faltar, de ninguna manera, la del malogrado Carlos Gardel, con su sombrero a la pedrada; un peine desdentado, una caja de polvos, una mota mugrienta, un lápiz de labios y un espejo pequeño de pésima***

⁴⁸ Marín, Juan José. Entre la disciplina y la respetabilidad. (Tesis. Licenciatura. Historia. Universidad de Costa Rica). 1990; y Marín, Juan José. Las causas de la prostitución josefina: 1939-1949. Entre lo imaginario y el estigma. En *Revista de Historia* No. 27. Enero- Junio. EUNA-EUCR. San José, Costa Rica. 1993, pp. 87-110

⁴⁹ Costa Rica. *Revista de Salud*. No. 3,4,5. Febrero-Marzo. Imprenta Nacional. San José, Costa Rica. Tomo II. 1938, p.4.

⁵⁰ ANCR. Gobernación 8861, fólder 11, 23 de noviembre de 1938, copia 6492. Para un análisis sobre la relación entre la música y el cine véase: Acuña, Gilbert. Exhibiciones Cinematográficas..., pp. 80-82 y 120

⁵¹ - Ortega, Ernesto. Los prostíbulos. En: *Cuentos del Terruño*..., p. 66.

luna, forman el tocador de las infelices busconas que viven allí una vida de lupanar, donde todo falta, menos la depravación, que allí sobra. ¡Pobres mujeres las que arrastran esa vida profundamente desgraciada. “... Por las noches es que a esos prostíbulos llegan al máximo de concurrencia. Por todos los cuartuchos se oyen risas o juramentos de temperantes y de alcohólicos: sonidos de vasos de cristal o de botellas, guitarras que rasgueadas por músicos de pacotilla, acompañan a canzonetistas improvisadas que cantan canciones de moda en el hampa, desafinadas y que les hace dúo algún cantarín con humos de Hugo del Carril o de Jorge Negrete”. (52)

En los lupanares, tabernas y centros de diversión descritos por Ernesto Ortega, se podían hallar desde radios hasta orquestas constituidos por músicos de bandas. Lo anterior llama la atención, pues los mismos ejecutantes que pocas horas antes deleitaban con interpretaciones europeas auspiciadas por el mismo Estado llegaban en la noche a esos centros de perdición dispuestos a amenizar los “bailantines” y “bailongos” en especial con melodías pecaminosas como eran las **congas**, los **blues**, los **danzones** y las **rumbas**. (53)



En el inicio del tango en Costa Rica, el maestro Carlos Gardel fue considerado como un cantante de “putas” y holgazanes, situación que no puso en peligro su gran popularidad. A pesar de que murió en 1935, en Medellín Colombia, todavía en 1938 Ernesto Ortega emitía agrios comentarios contra él.

Aún hoy en día la gente se acerca a la plazoleta de la Soledad a rendirle culto al “maestro”.

En 1956, otro ilustre pensador costarricense, don Mario Alberto Jiménez, señalaba como incluso la música de las retretas estaba desapareciendo, pues los mismos músicos de las bandas y las filarmónicas preferían ganar dinero en sitios vistos por él como lujuriosos y indecentes como eran los “enviciados burdeles”, “las viciadas salas de dancing”, las desenfrenadas cantinas y las degradadas hosterías. Según Jiménez, el Estado y las autoridades de cultura deberían responder a la desaparición de los conciertos al aire libre reprimiendo a los negligentes músicos. Según su argumento:

“... los músicos de la “Banda” trabajaban por la noche en tocadás particulares. Es decir, que a fin de que estén expeditos para ir a los dancings o cabarets, se han sacrificado las horas no sólo tradicionales, que eso no interesa, sino las horas apropiadas en que deben verificarse los conciertos al aire libre para la comodidad que también los paga. Ó sea que para que haya música de jolgorios y dancings, se han ido suprimiendo habilidosamente los conciertos al aire libre ... que los expertos en cultura pongan claro si es más conveniente matar a los tradicionales y gratuitos conciertos públicos, a fin de que los músicos militares tengan más comunidad para tocar como particulares en jolgorios donde

52 - Ortega, Ernesto. Los prostíbulos. En: Cuentos del Terruño..., p. 66-68.

53 - Ortega, Ernesto. Los bailongos. En: Cuentos del Terruño..., p. 86. Los subrayados son míos

al son de mambos los danzantes se zangolotean con gentes reminiscentes de nuestro primo el orangután.... ⁽⁵⁴⁾

El supuesto peligro de la música popular y pecaminosa no sólo preocupaba a don Mario Alberto Jiménez sino a un número de autoridades que veían como crecían las composiciones de bolero, tango, milongas, rumbas, congas, pasillos, rancheras, entre otras, en menoscabo de la música oficial defendida por el Estado y difundida por las bandas y las filarmónicas.

Si en el Valle Central supuestamente estaba dominando la música popular, en las afueras del Graben Central el fenómeno pudo ser arrollador. Así por ejemplo, las mismas autoridades policiales eran complacientes con los burdeles. El 19 de abril de 1944, el Agente Principal de Policía de Parrita decía:

“...otro problema que se me presenta y desearía oír su sano criterio □el del Secretario de Estado del Despacho de Gobernación y Policía□, es el siguiente, referente a las cantinas de este lugar que tienen mujeres de vida licenciosa. Con el nuevo Código Sanitario, si hay necesidad de proceder a clausurar dichos negocios, o tenerles tolerancia para no causarles ruina. Debo de advertir que la vida de estos negocios en este lugar siempre han sido las mujeres; pero el nuevo reglamento no permite esta clase de negocios, por lo tanto es lo que me impulsa a pedir a Ud. sus sanos consejos para proceder al respeto. ⁽⁵⁵⁾

Diversas referencias aluden como en la década de 1940 cuando se aprobaron diversas iniciativas represivas, en el sur las autoridades toleraban el ejercicio de la prostitución, pues además de ejercer el comercio carnal facilitaban el entretenimiento musical. Recientemente, José Mairena, ha rescatado el papel de los chisperos en Ciudad Neily en la sociabilidad de esa población. Los caseríos como Neily poco a poco se convirtieron de villorrios de prostitutas en verdaderos centros y emporios poblacionales. ⁽⁵⁶⁾ La literatura, por otra parte, reconoce la labor de los burdeles y la música en áreas como el sur de nuestro país. Un ejemplo de ello es la excelente novela de Carlos Luis Arguello, titulada “Juana Torres”, en la cual se utilizaba el nombre de la película tanguera “Tango Bar”, para referirse a un lupanar famoso de la zona sur dedicado al lenicidio y a los bailes populares. ⁽⁵⁷⁾

A pesar de la aceptación de la música por parte de los trabajadores bananeros, en el sur del país, algunas autoridades llegaron a plantear quejas. Estas demandas tenían como origen los escándalos provocados por los chisperos y la música. Así por ejemplo, el 18 de julio de 1946, el jefe Político de Osa atendía la queja del Secretario de la Junta de Protección Social de Puerto Cortés, don Alfonso Figueroa Ch y del Presbiterio Eladio Sancho, quienes se ***“...quejaban del ruido de las casas de Dancing cercanas al Hospital”***- Por lo cual el jefe político remitió la nota a la Secretaria de Gobernación para que les indicara el camino a seguir ***“...ya que realmente el ruido que produce esta clase de negocios con sus marimbas y sus mujeres constituye un martirio más para los enfermos del hospital”*** ⁽⁵⁸⁾

Ahora bien, hasta aquí se ha enfatizado sobre el papel de la música popular en las sociabilidades consideradas en la época como desabridas o impúdicas sin embargo, este tipo de música no sólo podía ser riesgosa al modelo de vida difundido por la clase dominante, sino por que también podía ser contestaría al orden social. Lastimosamente, los cancioneros que analizamos no muestran explícitamente este trasfondo. No obstante, las argumentaciones de Roger Chartier son valiosas. El consumo de los bienes culturales, como es la música, se hace en forma diferenciada,

⁵⁴ - Jiménez, Mario Alberto. El Parque Central, Las retretas, el Presupuesto Nacional y una ley proteccionista para los músicos. En Ramos, Lilia. Jubileo y Pena del Recuerdo...., p. 220-221

⁵⁵ - ANCR. Gobernación. Expediente No.. 22256. oficio No. 3138.. 25 abril de 1944.

⁵⁶ Mairena, José. Los chisperos en Ciudad Neily. (inédito)

⁵⁷ Arguello, Carlos Luis. El Mundo de Juana Torres. Editorial Costa Rica. San José, Costa Rica. 1992, pp. 25-44

⁵⁸ ANCR. Gobernación. Expediente No.. 22967. oficio No. 3818.. 18 julio de 1946.

así como los gestos, las consideraciones estéticas, los usos y la reproducción sociocultural son también distintas tanto en cada canción como en cada momento y espacio donde se escucha o disfruta. Al no contar con fuentes escritas recurriremos a la experiencia familiar para ejemplificar el trasfondo subversivo de tal música. En las décadas de 1950 y 1960, luego de la derrota caldero comunista en la Guerra Civil y la subsiguiente represión, todavía los zapateros se reunían para tocar instrumentos como las tumbas, acordeones, guitarras, bomboes, entre otros. La congregación de estos músicos tenía el fin de ensayar canciones para ir a dar serenatas los domingos, o simplemente parrandear. Esto hizo que tuvieran un estrecho contacto con el bolero y el tango. ⁽⁵⁹⁾

Los zapateros tuvieron una amplia cultura musical, fuera de las actividades sociales y bohemias de los fines de semana dentro de ellos también se desarrolló un gusto por la música militante. En las reuniones clandestinas, como las desarrolladas en la casa de Fabían Dobles en la ciudadela de Zapote se iniciaban con el canto de la Patriótica Costarricense. Luego se entonaban melodías con versos que decían : *“adelante camaradas, adelante los hijos del país, ni un paso atrás, adelante a luchar por la Vanguardia Popular”* o *“... verdes ríos o dorados llanos cuan hermoso es mi país, en el mundo no se encuentra tierra donde el hombre viva más feliz, camarada dice el hombre a hombre, camarada por montaña y mar, no hay palabra como camarada tan hermosa y fraternal”*. A esas estrofas se le unían diversas tonadas desde la Internacional hasta parodias con los éxitos del momento. ⁽⁶⁰⁾



Daniel Santos nació el 5 de febrero de 1916 en Puerto Rico. Comenzó a trabajar con el Trío Lírico, un conjunto musical que se dedicaba a amenizar bailes, bautizos y otras actividades, condición muy común en la mayoría de los cantantes populares de la época.

Su conciencia nacionalista y su identificación con el pensamiento e ideales del Maestro Pedro Albizu Campos le trajo muchos problemas con el FBI y el Departamento de Estado norteamericano cada vez que viajaba a Estados Unidos.

Recordando las atrocidades de la guerra a las que se le obligó a participar, grabó varios discos con canciones de protesta contra el ejército norteamericano que utiliza las playas de su patria para ejercicios militares. Uno de ellos lo grabó con su amigo Pedro Ortiz Dávila "Davilita" titulado "Los patriotas", y otro inspirado en el libro del Poeta Nacional de Puerto Rico, Don Juan Antonio Corretier "La lucha por la independencia de Puerto Rico".

Durante su estancia en Cuba le ocurrieron cosas que inspiraron muchas de sus 400 composiciones, entre ellas, "El columpio de la vida", "Patricia", "Amnistía", "El preso", "El que canta" y "Bello mar". Fue además el autor de la canción "Sierra Maestra", himno del Movimiento 26 de Julio, con la cual Fidel Castro iniciaba la transmisión de Radio Rebelde desde la Sierra Maestra.

Daniel Santos también fue conocido como "El Inquieto Anacobero" (El inquieto diablillo)

Daniel Santos, foto tomada de <http://www.prpop.org/index.html>

⁵⁹ Para un análisis de la relación entre la música y partidos comunistas véase Lieberman, Robbie. People's Songs..., p.66-67.

⁶⁰ El himno de la internacional parece ser un común denominador de este tipo de reuniones véase Lieberman, Robbie. People's Songs..., p.66.

De este modo, las parodias de los zapateros podían tener una mayor carga emocional o clasista a un bolero y tango que de por sí poseían esas connotaciones. Así mismo, dichas composiciones podían transformar una tonada comercial, superficial, o sin sentido en otra revolucionaria, contestataria y clasista. Así por ejemplo, de esas reuniones mi familia recuerda una melodía que decía “... *es ya la noche, la noche buena, los niños todos están de fiesta por que el Dios niño vive y les deja los aguinaldos entre las medias y aveces todas las fundas llenas. Allá a lo lejos en las casuchas lloran los niños su gran pobreza, y como sufren las madres buenas que de sus hijos oyen las quejas, como quisieran las pobrecitas por darles una sola muñeca, hace gran frío la noche es negra, todo es silencio, todo es tristeza en esta noche, la noche buena...*”⁽⁶¹⁾

En suma, hubo un grupo de moralistas, autoridades e intelectuales que asociaron a la música con la pérdida de valores. Los agentes del mal, según ellos, serían medios de difusión, tales como el cine, el fonógrafo y la radio, recursos comunicativos que fueron vistos como propagadores de la ruina moral. La música que analizamos por tanto tuvo una imagen de temor por una parte de nuestra sociedad, pues además de formar parte de la parranda, la juerga y la fiesta tuvo un carácter social y contestatario.

5- LOS CANCIONEROS. DEL ENTRETENIMIENTO A LA PERDICIÓN. LAS CARTILLAS MUSICALES

Una vez analizados los antecedentes y el contexto social e imaginario que existían con respecto a la música popularailable, podemos referirnos a las melodías que se presentaban en los cancioneros que hemos localizado. El análisis de los impresos es muy novedoso en nuestro país. Es hasta hace pocos años que los historiadores se han interesado por este tipo de temas, desde la óptica de la historia del libro o la historia cultural.⁽⁶²⁾ Aún más recientemente, se han dado aproximaciones a los impresos a través de los estudios en el área económica o de las mentalidades. Aquí se ha procurado acercamientos al problema de la innovación tecnológica o de los grupos marginales.⁽⁶³⁾ Es por esta segunda vía que hemos llegado a estudiar los cancioneros.

Es importante iniciar nuestro examen con una caracterización de los mismos con el fin de comprender sus dimensiones. Para ello presentamos el cuadro no. 2.⁽⁶⁴⁾ Como se puede observar en ese cuadro el análisis se basa en 1676 canciones situadas entre 1932 y 1949; únicamente desconocemos la fecha exacta de 248 (14,82%) de ellas.

⁶¹ Los datos son extraídos de los recuerdos de mía madre y tías que vivieron esos sucesos cuando eran jóvenes. Ello requiere un estudio más amplio de este tipo de manifestaciones.

⁶² Algunos ejemplos recientes son: Molina, Iván y Palmer, Steven Fumero. Héroes al gusto y libros de moda. Sociedad y cambio cultural en Costa Rica (1750-1900). Porvenir - Cirma - Plumsock Mesoamerican Studies. San José, Costa Rica. 1992; Vega, Patricia-. De la Imprenta al Periódico. Los inicios de la comunicación en Costa Rica. Porvenir - Programa Latinoamericano de Periodismo, San José Costa Rica. 1995; Molina, Iván. El que quiera divertirse. Libros y Sociedad en Costa Rica (1750 -1914). EUNA - EUCL. San José, Costa Rica. 1995, Cullell, María Clara Música y Estado..., Enríquez, Francisco. Entre la Tradición y la Modernidad..., y Ana Patricia. El teatro en San José...

⁶³ En este ámbito destacan los historiadores Carlos Naranjo y Mario Oliva. Véase. Naranjo, Carlos. Pilar Jiménez, Bandolero. El bandolerismo en el Valle Central de Costa Rica (1850 -1890). En El Paso del Comenta. Estado, Política social y culturas populares en Costa Rica (1800-1850). Porvenir - Cirma - Plumsock Mesoamerican Studies. San José, Costa Rica. 1994; IBID. El cambio y difusión técnica de la agricultura costarricense 1896 -1950. Avance de Investigación. Inédito. 1995 y Oliva, Mario. Artesanos y obreros costarricenses 1880-1914. Editorial Costa Rica. San José, Costa Rica. 1985.

⁶⁴ La información que se presenta en los cuadros fue construida a través de la datalización de los cancioneros en diferentes archivos, los cuales luego se les aplicó un análisis estadístico simple utilizando los programas EXCEL y SPSS.

Cuadro No. 2. Distribución de las Canciones Estudiadas según el año.

AÑO	NUM	%
1932	44	2,63
1933	46	2,74
1935	11	0,66
1936	415	24,76
1939	44	2,63
1940	24	1,43
1943	38	2,27
1945	306	18,26
1949	500	29,83
SF	248	14,80
TOTAL	1676	100,00

Fuente: Marín Hernández, Juan José. Base de Datos Cancioneros Populares Costarricenses 1932-1949. Inédita. 1996

La totalidad de esas melodías fueron en su momento éxitos, condición que les ganó su publicación impresa en los cancioneros. Como se muestra en el cuadro No. 3, las imprentas comerciales fueron las que publicaron en su totalidad los cancioneros, destacándose la empresa de Agustín Castro, que se ocupó de la impresión del 58% de las tonadas, dejando únicamente un 30% a otras imprentas como la Borrásé Hmos, Cartín Hmos, Gutember, Torno, Ujueta y Universal. A pesar de esa asimetría en la edición de las canciones, es importante destacar como esas imprentas estaban entre las más acreditadas de la capital. Todas ellas publicaban desde libros de texto y cartillas hasta revistas de muy alta calidad. Un caso particular fue la Jabonería Nacional que editó un 19,8 % de las canciones, con el nombre de su producto Jabón Palmera. En este caso posiblemente la compañía contrató a una empresa o taller tipográfico y sacó la edición con su nombre con evidentes fines publicitarios. Esta especulación no está del todo alejada de la realidad, pues dicha empresa se empeñó en presentar los 500 éxitos de todos los años asociándolos constantemente con su compañía.

Cuadro No. 3. Publicación de los Cancioneros según la Empresa Impresora.

IMPRESA	NUN	%
AGUSTIN CASTRO Y CIA	895	58,0
BORRASE HERMANOS	185	12,0
CARTIN HERMANOS	25	1,6
GUTEMBER	18	1,2
TORNO	32	2,1
UJUETA	72	4,7
UNIVERSAL	11	0,7
JABONERIA NACIONAL	306	19,8
TOTAL	1544	100,0

Fuente: Marín Hernández, Juan José. Base de Datos Cancioneros Populares Costarricenses 1932-1949. Inédita. 1996

Los cancioneros no sólo se asociaron con las más destacadas empresas impresoras de San José, sino que también procuraron contratar a los mejores editores de esos años, tal y como se desprende del cuadro No. 4. De esta forma encontramos a personajes como Efraín Granados, Paco Alvarado, Roger López, Efraín Ujueta, Víctor Pérez, Carlos Sancho, Mario Chacón y Juan Pérez, entre otros. El más destacado de ellos, según los cancioneros recopilados, fue Efraín Granados. Este personaje se dedicó a la programación de la música en la radio, por lo cual era un experto en la selección de melodías; incluso se dedicó a componer tonadas que fueron programadas en diferentes radios e impresas en algunos cancioneros, aunque esta actividad no fue su fuerte. Don Efraín Granados se ganó la fama de ser un ácido crítico de las partituras nacionales. Así por ejemplo, en 1939 rechazó en la programación de RADIO PARA TI la canción “Noche Inolvidable” de Ricardo Mora, melodía que llegaría a ser famosa tanto en Costa Rica como fuera del país. ⁽⁶⁵⁾

Cuadro No. 4. Editores de los Cancioneros según el número de canciones publicadas.

EDITOR	NUM	%
BRENES Y CÍA	46	2,88
CARLOS SANCHO ARDÓN	44	2,76
EGRAÍN GRANADOS SOTO	1201	75,20
EFRAÍN UJUETA	72	4,51
JUAN PÉREZ	66	4,13
PACO ALVARADO	105	6,57
ROGER LÓPEZ	38	2,38
VÍCTOR M PÉREZ	25	1,57
TOTAL	1597	100

Fuente: Marín Hernández, Juan José. Base de Datos Cancioneros Populares Costarricenses 1932-1949. Inédita. 1996

Otro editor famoso fue PACO ALVARADO, cuyo nombre completo era Francisco Calderón Castro. Don Paco era presentado como un editor con mucha experiencia, pues desde niño se dedicó a la música (piano), impartió clases, estudió en Europa, organizó orquestas de baile entre 1920 y 1940, las cuales muy posiblemente eran de las denominadas de salón, exclusivas para las festividades de la élite. En el campo de la música escolar fue prolifero en composiciones algunas de las cuales fueron grabadas por la Orquesta Internacional de la Víctor, por lo cual la empresa editora confiaba en su versado conocimiento. ⁽⁶⁶⁾

Don Mario Chacón fue otro editor también con amplia experiencia en el campo musical. En 1929 se inició como cantante en radio NUEVA ALMA TICA; luego formó varios conjuntos entre ellos LOS IDOLOS CRIOLLOS, CUADRO DE BUENOS AIRES, LOS TICOS Y RÍTMICO LOS TICOS. Paralelamente a la interpretación se dedicó a componer melodías, las cuales según se decía sumaban unas 300, aunque sólo logró grabar unas treinta. ⁽⁶⁷⁾

⁶⁵ Rico Salazar, Jaime. Las canciones más bellas de Costa Rica y sus compositores. Centro Editorial de Estudios Musicales. Bogotá, Colombia. 1978, p.26. El compositor Ricardo Mora fue conocido como uno de los más prolíferos y destacados autores de música. Varios interpretes cantaron su música en el exterior, entre ellos se distinguió Julio Jaramillo. En nuestro país sobresalió Gilberto Hernández quién era considerado el cantante de las prostitutas. Según se dice era muy popular entre las ramerías por expresar sentimientos donde se presentaba constantemente el drama de sus vidas.

⁶⁶ Rico Salazar, Jaime. Las canciones más bellas... p. 32.

⁶⁷ Rico Salazar, Jaime. Las canciones más bellas... p. 37-38.

Como parece evidenciarse de los datos anteriores, los empresarios trataron de reunir a destacados músicos, críticos o, en su defecto, concedores de la música para contratarlos como los editores de sus cancioneros. De este modo, parece evidenciarse la presencia y formación de una comunidad de calificadores, intérpretes y compositores con su público y críticos, lo cual facilitó (en las tres primeras décadas del Siglo XX) la promoción y publicación de la música nacional de tipo popular. Aunque para la época y para cierto sector de la clase dominante esto pudo tener un carácter libertino alejado de los clásicos y más cercanos a los mundos plebeyos josefinos que a la civilización. Además, habría que agregar que muchos de los editores pertenecían a sectores medios dedicados a la empresa musical a través de orquestas, lo que les permitía tener un contacto cotidiano tanto con los sectores populares como de la élite.

Como se puede observar en el cuadro No 5, los impresos tenían un tiraje que oscilaba entre los 2000 y los 5000 ejemplares o volúmenes, lo que parece normal comparado con las cifras de revistas agrícolas, las cartillas higiénicas y las revistas de salud. Así mismo, los precios se situaban en un rango asequible a los sectores populares y medios, pues cuando no eran gratis su costo más alto era de 50 centavos, (un cuatro o cuatro reales como se prefería decir en esta época) casi el precio promedio de una entrada al cine. ⁽⁶⁸⁾

Cuadro No. 5. Número de canciones ubicadas según el tiraje y precio del cancionero.

TIRAJE	NUM CANCIONES	%	PRECIO	NUM CANCIONES UBICADAS EN ESE	PRECIO	%
2000	31	11,8	15 CTS	67		9,61
3000	150	57,0	25 CTS	160		22,96
5000	82	31,2	50 CTS	415		59,54
			GRATIS	55		7,89
TOTAL	263	100	TOTAL	697		100

Fuente: Marín Hernández, Juan José. Base de Datos Cancioneros Populares Costarricenses 1932-1949. Inédita. 1996

En suma, los editores seleccionaron aquellas músicas que en los ámbitos estatales y de la alta sociedad eran consideradas como profanas y vulgares. En esa labor fueron buscados por las empresas radiales, fábricas de productos de consumo popular y desde luego por las asiduos oyentes de la música. A pesar de la aceptación comercial y popular, los cancioneros contaron con el recelo de los moralistas y ciudadanos preocupados por la pérdida de la juventud. De este modo, la radio, la música, las películas y ciertas revistas, junto con sus editores y escritores, tuvieron la doble designación de célebres y perversos de acuerdo a quienes les miraban.

A- LOS SONES DE LA MÚSICA

La supuesta música maliciosa y perversa que con reñía contra las buenas costumbres y que además hacía danzar a la gente como “**orangutanes**” y seguir a intérpretes disolutos fue muy variada. Por ello decidimos analizar el tipo de música que fue escuchada en las radios y analizar su diversidad a través del cuadro No. 6.

⁶⁸ Acuña, Gilberth. Exhibiciones Cinematográficas ..., p. 120.

Cuadro No. 6. Tipo de Canciones presentes en los cancioneros.

TIPO DE CANCIÓN	NUM	%
BLUES	6	0,82
MÚSICA ARGENTINA	6	0,82
RUMBA	8	1,09
PASO DOBLES	10	1,36
DANZÓN	11	1,50
ZAMBA	15	2,04
BAMBUCO	16	2,18
PASILLO	18	2,45
SON	32	4,35
OTRAS	38	5,17
FOX TROP	42	5,71
MÚSICA MEJICANA	53	7,21
MÚSICA CARIBEÑA	58	7,89
VALS	66	8,98
BOLERO	156	21,22
TANGO	200	27,21
TOTAL	735	100

Fuente: Marín Hernández, Juan José. Base de Datos Cancioneros Populares Costarricenses 1932-1949. Inédita. 1996

Entre 1932 y 1949, la música más escuchada fue el tango. Este era un baile cantado que reunía, en muchas ocasiones, la danza sensual con melodías tristes, melancólicas e irreverentes. En el Mar de la Plata, las piezas tangueras surgieron como música de arrabal, degustada por una buena parte de los sectores populares, los bohemios y las prostitutas. Incluso, a estas últimas se les asociaba con la morbidez y lascividad de esa danza. En Costa Rica, como en otros lugares, a las mujeres que se atrevían a bailar lo eran consideradas como disolutas y en varias ocasiones se les dieron denominaciones asociados al tango o alguna de sus variantes. ⁽⁶⁹⁾ Así por ejemplo, en San José fue común que a las ramerías se les llamara milongas. La milonga era una variante musical que al parecer fue vista como más desenfadada e impúdica que el mismo tango. Finalmente, debemos señalar que el tango escuchado en Costa Rica recogía diversas modificaciones dadas en distintas regiones de América. Entre las más importantes tenemos el argentino, moderno, canción, congo, campero, moderno y canto argentino, entre otras.

El segundo tipo de melodía más escuchada y popular fue el bolero. Este, al igual que el tango, era un baile cantado que presentaba el mismo erotismo y concupiscencia en el danzar, al mismo tiempo que presentaba letras atrevidas y desfachadas. Entre las variantes más escuchadas tenemos al bolero cubano, puertorriqueño, seis, son, canción bolero, clave bolero y canción bolero entre otros. En general, al igual que el tango, por mucho tiempo fue visto como música de cabarets y prostíbulos.

⁶⁹ Un análisis de la relación entre el tango y la ramería fue hecha para el caso argentino por Donna Guy. Véase Guy, Donna. Tango, Gender, and Politics. En: Sex and Danger. Prostitution, Family, and Nation in Argentina, in Buenos Aires. University of Nebraska Press. Estados Unidos. 1991, pp. 141-180. La autora ensaya un análisis brillante de las letras presentes en los tangos. Por el momento, nuestro interés es caracterizar la música para luego llegar a realizar un análisis del lenguaje implícito en esas composiciones.



Agustín Lara, nació en la capital de México el 30 de octubre de 1897, en el seno de una familia acomodada.

El gran caos económico que ocasionó la Revolución Mejicana en todos los ámbitos de la vida del país llegó también a afectarlo a él. Un amigo lo llevó como pianista a una casa de "mala nota". Tal hecho marcaría muchos aspectos de su trayectoria vital; lo podemos comprobar analizando los títulos de innumerables boleros de su autoría: "Aventurera", "Pecadora", "Te vendes", "Una cualquiera",..., pero también por las huellas que este tipo de vida dejó, incluso en su fisonomía, ya que en uno de esos antros, una mujer presa de un ataque de celos le arrojó una botella rota causándole una tremenda cicatriz que le surcó, de por vida, parte de su rostro.

Participó en varias películas tales como *Virgen de Medianoche* (1941); *Pecadora* (1947); *Revancha* (1948), en la que Lara toca el piano; *Tropicana* (1956); o su propia biografía, *La vida de Agustín Lara*, realizada en 1959.

Cfr. [http://www.angelfire.com/ga/garnata/LARA.html#\(6\)](http://www.angelfire.com/ga/garnata/LARA.html#(6))

Al igual que otros cantantes populares en Costa Rica además de llamar a Agustín Lara "El Flaco de Oro" fue conocido como el marihuano, aludiendo su supuesta vida disoluta.

Foto tomada de
[http://www.angelfire.com/ga/garnata/LARA.html#\(6\)](http://www.angelfire.com/ga/garnata/LARA.html#(6))

Tanto el tango como el bolero acapararon el 48.4 % de las preferencias de los cancioneros, lo cual puede ser tomado como índice de la popularidad de dicha música. Mientras eso sucedía, existían otras melodías que se situaban entre una lascividad más desmesurada y la música tolerada y popular. En ese espectro tan disímil encontramos en primera estancia el vals, que podía ser el argentino, criollo, blues, criollo argentino, típico, entre otros, los cuales eran bailados tanto en las fiestas de la élite como en los salones y taquillas de las barriadas josefinas.

Una música que se asociaba a la permisibilidad social era aquella que tenía origen en la música afrocaribeña. En este caso encontramos a la afrocubana, criolla, calipsos, colombiana y rítmica, entre otras. Esta reunía casi el 8 % de las melodías recolectadas. A ello habría que agregar los blues, la rumba, la zamba y el bambuco. Este tipo de melodías eran prácticamente rechazados como música propia de los grupos negros. No obstante, las "versiones blancas" como el fox trop eran tocadas en los salones de la élite josefina y provincial para actividades tan variadas como matrimonios, bailes de presentación, cumpleaños, aniversarios y fiestas sociales.

La música mejicana fue representada por las rancheras, los corridos, las yucatecas, las guarachas, zacatecas y típica mejicana y también fue muy aceptada en el gusto popular. La influencia del cine azteca y de artistas como Jorge Negrete, Gloria Marín, Javier Solís, Pedro Infante y otros más eran muy escuchados y algunas veces censurados por organizaciones religiosas como ACCIÓN CATÓLICA⁽⁷⁰⁾

⁷⁰ Este grupo formó un Tribunal de Censura Cinematográfica donde repudiaba o encomiaba las películas bajo diversos calificativos tales como buenas, para personas de criterio bien formado y escabrosas. Según su propaganda "**Todo católico tiene la obligación de Informarse sobre la moralidad de los espectáculos a que concurre. CONSULTE las listas de censura cinematográfica antes de ir al cine: a ello lo obligan SU RELIGIÓN Y SU CONCIENCIA. De lunes a viernes, entre 1 y 4 de la tarde, pregunte al teléfono 2353 acerca de la película que desee y se le atenderá gustosamente.**



En el periodo estudiado el cine mejicano tuvo mucha influencia en la cultura popular costarricense. Según la investigación de Gilberth Acuña y compañeros la producción cinematográfica de ese país pasó de 62 kilos en 1925 a 1313 kilos en 1950. (Véase Acuña, Gilberth et al. Exhibiciones Cinematográficas..., p.149).

Foto tomada de [http://www.angelfire.com/ga/garnata/LARA.html#\(6\)](http://www.angelfire.com/ga/garnata/LARA.html#(6))



Pedro Infante. Nació en 1917 y murió en 1956 intervino en múltiples películas donde destacó por su figura de “macho”. En la época era considerado un verdadero “chavalito”, sus melodías y su figura crearon un imaginario del verdadero hombre.

Jorge Negrete. Nació en 1911 y murió en 1953. Al igual que Infante destacó como actor y cantante. Al igual que otros artistas de la época se presentó como el prototipo del macho latinoamericano. “Jalisco no te rajes” y el “Rancho Grande” son piezas que sobresalen aún hoy en día en el imaginario social.



El Correo mexicano emitió el 19 de diciembre de 1995 una serie denominada “*Ídolos Populares de la Radio*”. En la gráfica destacan las hermandades Aguilera, Toña la Negra, Soler, Emilio Tuero, Gonzalo Curiel, Lola Beltrán, Paco Vargas y Agustín Lara. Tomado de [http://www.angelfire.com/ga/garnata/LARA.html#\(6\)](http://www.angelfire.com/ga/garnata/LARA.html#(6))

En cuanto el cuadro No.7 nos da una idea de los temas tratados, así encontramos la presencia de tópicos tabú tales como el amor, las mujeres, los sentimientos, la diversión, la maldad, la familia y la patria. Algunas de esas tonadas traían notas tales como las que siguen:

“Mala mujer me juraste amor y cariño / y creyendo tus falsas palabras / te adoré y te di cuanto tenía / y tú en cambio me engañabas / ...”, ⁽⁷¹⁾ *“Señora de Tentación / de frívolo mirar / de boca deliciosa / ansiosa de besar / mujer hecha miel / y rosas de botón / mujer encantadora / Señora Tentación / ...; Un último ejemplo fue la canción Cortesana que decía: ... / Princesa de miel / muñeca de luz / magnolia de suave matiz / olor de clavel, sabor de París / marquesa de la flor de Lys.* ⁽⁷²⁾

Cuadro No. 7. Temas tratados en las melodías presentes en los cancioneros

TEMAS	NUM	%
AMOR	333	27,7
CANCION INGLES	41	3,4
DIVERSIÓN	60	5,0
ESPERANZA	27	2,2
FAMILIA / AMIGOS	32	2,7
HOMBRES	20	1,7
MALDAD	10	0,8
MUJERES	268	22,3
OTROS	86	7,2
PATRIA	49	4,1
SENTIMIENTOS	276	23,0
TOTAL	1202	100

Fuente: Marín Hernández, Juan José. Base de Datos Cancioneros Populares Costarricenses 1932-1949. Inédita. 1996

Esas letras pudieron tener diferentes significados o lecturas. Para algunos miembros de nuestra élite tuvieron una carga prohibitiva. Para dichos sectores de nuestra sociedad esa música causaba desasosiego, pues podían perder a los jóvenes en el vicio y la perdición. Para otros sectores escuchaban afinidad entre las letras y su vida cotidiana produciéndoles mayor insatisfacción por sus condiciones de vida. Finalmente, para otros, pudo producir resignación social, donde el padecimiento, el sufrimiento, el conformismo debían ser parte de la vida. ⁽⁷³⁾

En cuanto a la autoría de las composiciones el cuadro No. 8 muestra como en los cancioneros se procuraba destacar primero a los escritores de las obras, luego seguían los cantantes, dejando en última instancia a los arreglistas. De tal manera, se pueden encontrar escritores de letra y música como Agustín Lara; Armando Valdespi, Carlos Gardel, Eduardo Lecuona, Gonzalo Curiel, Guty Cárdenas, Jorge del Moral, Juan Arvizu, Luis Arcaraz, María Grever, Ortiz Tirado y Rafael Hernández, entre otros.. Curiosamente, la mayoría de los escritores también fueron cantantes. Entre los pocos arreglistas citados se haya Agustín Lara; esto puede indicar que los cancioneros buscaron asociar las tonadas con las celebridades de la época.

⁷¹ Pérez, Juan. Cancionero Reketen....., p. 13.

⁷² Soto Córdoba Héctor. Cancionero de El Gaucho... p. 16 y 39

⁷³ Un análisis de la literatura popular en Argentina muestra este tipo de lecturas. Véase Sarlo, Beatriz. El Imperio de los Sentimientos. Narraciones de Circulación Periódica en Argentina (1917-1927). Catálogos Editora. Buenos Aires, Argentina. 1985, p.118.

Cuadro. No.8 Autoría de las melodías presentes en los cancioneros.

AUTORIA DE LAS CANCIONES	NUM	%
ARREGLISTA	5	0,61
CANTANTE	74	9,04
ESCRITOR	740	90,35
TOTAL	819	100

Fuente: Marín Hernández, Juan José. Base de Datos Cancioneros Populares Costarricenses 1932-1949. Inédita. 1996

Como medios en donde encontramos que se difundía la música estaban la vitrola, el cine, la radio y los discos. En cuanto a la vitrola, don Eladio Jara señala que en los lugares donde no había luz eléctrica era un medio de diversión. Aquí los discos de las empresas Víctor, Columbia, Polydor, Odeón y Brunswick eran los más esperados. Fue por este medio que se escuchó por primera vez a Carlos Gardel. Ocasionalmente este aparato servía para amenizar los bailes. ⁽⁷⁴⁾ Asimismo, a través de estos discos se escuchó a Agustín Lara quien componía canciones a tiempo de blues pero con letras muy propias de la cosmovisión latinoamericana. ⁽⁷⁵⁾ En lo referido al cine, debemos señalar que primero fue el mudo, pero pronto el sonoro comenzó a traer a la voz y figura de los cantantes de la época. ⁽⁷⁶⁾ Por ello también fue visto como peligroso. ⁽⁷⁷⁾ La radio, por su parte, a través de emisoras como La Víctor, Estación X, La Voz de la Democracia, Athenea y Nueva Alma Tica popularizaban tanto a locutores como César Nieto, Jorge Sáenz, Alfredo Carballo, Efraín Soto y Rafael Sotela como a los intérpretes. ⁽⁷⁸⁾

La radio a pesar de difundir los mas variados tipos de música también dio pie a concursos en los cuales cualquier persona podía imitar a su estrella favorita. Según los datos recolectados por Chester Urbina la mayoría de estos improvisados cantantes pertenecían a las clases populares. De este modo, en febrero de 1939 la Fábrica Nacional de Licores y la radioemisora "La Voz de la Victor" organizaron el concurso "Anis Imperial" donde sobresalieron "**José Aguilar "Rabito", Jesús Arias "El Renco", Ovidio Castro "El Ciego" y Víctor y Castro "El Negro"**" ⁽⁷⁹⁾ todos ellos de extracción popular

⁷⁴ Jara, Eladio. La Vitrola. En *Esta Comedia no es divina*. Trejos. San José, Costa Rica. 1989, pp. 11-13

⁷⁵ Jara, Eladio. Los Discos. En *Esta Comedia ...* pp.19

⁷⁶ Jara, Eladio. El Cine. En *Esta Comedia ...* pp.15-17

⁷⁷ A manera de ejemplo citamos una de las tantas gacetillas que publicaba el Eco Católico. Esta decía: "**CENSURA DE PELÍCULAS... RESERVADAS "El cadáver ocultó, Días sin huella, Hogueras de pasión, Mr. Emanuel, Canción de México, La marca del zorro, La mujer del pueblo, Que el cielo la juzgue, Una mujer que no miente. ESCABROSAS: Deliciosamente peligrosa, Caminos de sangre, De mujer a mujer, La mansión de Drácula, Mi reputación, El monje blanco, Por quién doblan las campanas. CONDENADAS: Adán y la serpiente, Luces de Buenos Aires, Mala mujer"**" Cfr. *Eco Católico*. No. 10. tomo 31, 8 de setiembre de 1946, p. 156.

⁷⁸ Jara, Eladio. El Primer Radio. En *Esta Comedia ...* pp.39-40

⁷⁹ Urbina, Chester. Programas Radiales...

El cuadro No. 9 reflexión sobre los medios de comunicación *****%

Cuadro No.9 Número y Porcentaje de canciones que eran previamente difundidas por los medios de comunicación.

TIPO DE FUENTE	NUM	%
DISCOS	27	16,77
PELÍCULAS	88	54,66
RADIO	46	28,57
TOTAL	161	100

Fuente: Marín Hernández, Juan José. Base de Datos Cancioneros Populares Costarricenses 1932-1949. Inédita. 1996

Es importante destacar el papel de los cancioneros en la difusión de la música. En 1934, los artículos importados para escuchar y disfrutar de la música todavía no estaban al alcance de todos. En ese año, se trajeron 1240 radios (con costos sumamente altos para la época, cada aparato costaba unos 176 colones), 14 cinematógrafos (con un precio promedio de 1603 colones) y 11 fonógrafos (con un valor que rondaba los 1951 colones).⁽⁸⁰⁾

Si bien el público radioescucha aumentó y el número de oyentes era incalculable al convertirse este aparato en un centro de sociabilidad familiar y local, en los primeros años los cancioneros facilitaron la permanencia escrita de lo que se escuchaba en el cine y la radio. Por lo que facilitaba la inventiva popular al darle estos nuevos sonos, ritmos y letras. En este caso, los cancioneros formaron parte de esa cultura masiva que aprovechaba y difundía los mensajes comerciales de la época.

B- DE LA TIERRA DE LA PERDICIÓN AL MUNDO COMERCIAL.

Un fenómeno interesante que se constató en los cancioneros fue la ambivalencia de valores. En efecto, mientras una buena parte de la clase dominante existía la pretensión de difundir su arquetipo de vida social y prevalecía un deseo explícito de moralistas, higienistas, autoridades y legisladores por defenderlo a toda costa también se podía encontrar como una parte de esa respetable clase dominante se interesó por lucrar con la comercialización de esas melodías supuestamente pecaminosas.

Esta contradicción es difícil de entender. Hasta el momento el único historiador que ha descrito esa paradoja ha sido Steven Palmer al analizar el consumo de heroína en la ciudad capital en 1929. Palmer descubrió como mientras parte de la clase dominante procuraba organizar un alarmismo, y crear con el un pánico social, otra parte de esa clase se beneficiaba del expendio de drogas. Según Palmer, a pesar de la represión contra los adictos era un *“...secreto a voces el hecho de que las drogas provenían de los importadores de medicamentos y de algunos farmacéuticos”* Así el Director de Policía, el Agente de Policía de Salubridad, el Colegio de Farmacéuticos, la Corte y la Prensa mientras atacaban y censuraban a los consumidores ocultaban a los comerciantes y boticarios expendedores de heroína.⁽⁸¹⁾

La ambivalencia de actitudes presentes en el caso del consumo de heroína se volvió a repetir en las canciones populares. En ambos casos cualquier explicación es difícil de lograr. Cómo explicar que mientras se satanizaba a la música popular o la heroína otros miembros de su clase no

⁸⁰ Oficial. *Anuario Estadístico. Año 1934.* San José, Costa Rica. Imprenta Nacional. 1935, pp.335-387.

⁸¹ Palmer, Steven. Pánico en San José. El Consumo de Heroína, la Cultura Plebeya y la política social en 1929. En. Molina, Iván y Palmer Steven. *El Paso del Cometa....* p191-194; 198, 199 respectivamente

sólo la difundían y lucraban con ella sino que también la promovían descaradamente. Cómo explicar esa comercialización y difusión realizada por parte de la clase dominante cuando precisamente eran manifestaciones culturales que rivalizaban con sus propios valores.

A pesar de lo dificultoso de cualquier respuesta es importante considerar algunos elementos antes de aventurar una solución. En primer lugar podría pensarse en un razonamiento sencillo. De este modo, se podría hablar de al menos dos sectores dentro de la clase dominante con valores totalmente diferentes propagando arquetipos sociales distintos. Sin embargo, los trabajos de Roger Chartier y Peter Burke en otros contextos culturales han demostrado que un mismo grupo social (no sólo la élite) podía tener valores distintos en momentos simultáneos o diversos. Además, esa explicación no resolvería el problema de quiénes integraban esos grupos, cuáles eran sus discrepancias morales con respecto a otras facciones de la clase dominante y qué efectos tuvo su accionar dentro de la clase dominante y dentro de la sociedad, pues en la realidad los intereses entre supuestas facciones de la clase dominante se entremezclaban constantemente.

Segundo, cabe preguntarse si fue sólo el afán de lucro lo que hizo que un sector de la clase dominante utilizará los contenidos presentes en los cancioneros y los comercializará aún reconociendo que tenían proposiciones lascivas, eróticas y contestatarias. De nuevo la respuesta no puede ser unívoca. Tercero, cabe interrogarse en qué medida debemos replantearnos el concepto de dominación. Hasta qué punto la clase dominante fue consciente que al comercializar las canciones o al relacionar sus productos con esas melodías les quitaban su carácter subversivo o contestatario. Aquí de nuevo hay que preguntarse si esta clase aplicó una fetichización de las canciones como hacían con otras mercancías. En este caso, cuál sería la dimensión que tuvo la comercialización de los productos en la edificación de un sistema de control, en especial las nociones implícitas en el tráfico de mercancías como son el estilo, el confort, el placer, el lujo, el gusto y la belleza en el imaginario colectivo.

Lo difícil de las respuestas hace que por el momento nos contentemos con describir cómo fue que se desarrolló esta otra actitud de la clase dominante, tan contradictoria con su modelo moralista. Para ello analizaremos la presencia cada vez más evidente de comerciantes, empresarios y profesionales a través de un examen de los avisos publicitarios y así estudiar cómo los anunciantes procuraron acrecentar la presentación de sus negocios y productos en el mundo plebeyo. Esta perspectiva, además, permitirá delimitar la frontera entre el desasosiego social de los moralistas y el interés económico de los comerciantes.

En este sentido el historiador debe poner atención a la perspectiva que desarrollan los publicistas y a las denominadas imágenes del consumo. Stuart Ewen sostiene que con el surgimiento de los medios de comunicación masiva emerge una relación entre la imagen y el poder. Poco a poco esos medios pretenden convertirse en árbitros de la realidad definiendo no sólo los estilos de vida validos sino que también precisando la conciencia normativa. Al igual que los hallazgos de Ewen nosotros creemos que es posible observar como en los cancioneros se desarrolló un culto al estilo ligado al consumo. De este modo, los anuncios presentes en los cancioneros estudiados pretendieron transmitir, exaltar, reflejar e influir en las nociones populares del estilo. ⁽⁸²⁾

El cuadro No. 10 permite señalar que los anuncios se dirigían a un público plebeyo. De los 161 avisos que publicitaron los precios de sus artículos el 76,40 % enfatizaba lo barato de sus productos. Un ejemplo podría ser el Bazar Mayerling, que manifestaba: **“Siempre al día con los colores de moda. Siempre los PRECIOS MAS BAJOS. Siempre las mejores calidades”**. ⁽⁸³⁾ El 13,66 % presentaba promociones al alcance de cualquier bolsillo. Para ilustrarlo tomemos a la sastrería de Valentín Fonseca, que decía: **“Ofrece a Usted. Un inmenso surtido de casimires que**

⁸² Ewen, Stuart. Todas las Imágenes del Consumismo. La Política del Estilo en la Cultura Contemporánea. Méjico D.F. Méjico. Grijalbo. 1988, pp.15-25.

⁸³ Cancionero Victor. ..., p. 12

no dude serán de su agrado y entre los cuales podrá escoger para hacer un vestido confeccionado con el mayor esmero, los mejores materiales de plaza y a un precio módico”- (84) Finalmente el 9,94% inducía a adquirir cualquier producto a través de cómodos abonos. Así, la mueblería de Ricardo Silva manifestaba escuetamente: “*Muebles en ABONOS y sin fiador*”. (85) Es importante rescatar que la popularización de los sistemas de abonos llegó con los denominados polacos (86)

Cuadro No. 10. Anuncios publicitarios presentes en los cancioneros, según el coste publicado.

ANUNCIO DE PRECIOS	NUM	%
ABONOS	16	9,94
PRECIOS BAJOS	123	76,40
PROMOCIÓN	22	13,66
TOTAL	161	100

Fuente: Marín Hernández, Juan José. Base de Datos Cancioneros Populares Costarricenses 1932-1949. Inédita. 1996

Tal como se observa en los cuadros No. 11 y 12 los productos anunciados se ubicaron dentro de la cotidianidad. Aunque, como veremos en los diversos eslogan estos trataron de separar lo cotidiano y de lo ordinario. El 82% de los productos anunciados formaban parte del acontecer diario, productos como la ropa, los misceláneos y las medicinas populares, todos ellos artículos de uso habitual. Únicamente el 19% de las mercancías ofrecidas en los cancioneros podían considerarse como productos lujosos o alejados de las necesidades básicas de los sectores populares, además de ese porcentaje, sólo un 20% se referían a productos como joyas, relojes y ropas caras.

⁸⁴ Soto Córdoba, Héctor. Cancionero de El Gaucho... p. 30. El subrayado es nuestro

⁸⁵ Cancionero del Gaucho... p.29

⁸⁶ Tanto la denominación de polacos como el sistema de abonos todavía se utilizan. Este nombre, originalmente, aludía a algunos judíos que supuestamente procedían de Polonia y que llegaron a Costa Rica. Poco a poco se fueron especializando en el comercio detallista trasladándose de casa en casa ofreciendo sus mercancías en pagos semanales, quincenales o hasta mensuales. Un análisis más detallado de esta asunto puede verse en Schifter, Jacobo, Gudmundson Lowel y Solera Mario. El Judío en Costa Rica. San José, Costa Rica. EUNED. 1979, pp. 142-158.

Cuadro No.11 Productos anunciados en los cancioneros.

PRODUCTOS ANUNCIADOS	NUM	%
ABARROTES	26	2,70
ARTÍCULOS DEPORTIVOS	10	1,04
ARTÍCULOS PARA EL HOGAR	37	3,84
CIGARROS	22	2,28
COMIDAS	18	1,87
ENTRETENIMIENTOS	101	10,48
HABITACIONES	10	1,04
HERRAMIENTAS	31	3,22
IMPRESOS	18	1,87
JUGUETES	10	1,04
LICORES	60	6,22
MEDICINAS	91	9,44
MISCELÁNEOS	156	16,18
OTROS	4	0,41
POSTRES	113	11,72
PRODUCTOS SUNTUARIOS	36	3,73
ROPA	172	17,84
SERVICIOS	49	5,08
TOTAL	964	100

Fuente: Marín Hernández, Juan José. Base de Datos Cancioneros Populares Costarricenses 1932-1949. Inédita. 1996

Cuadro No. 12. Tipo de eslogan presente en los anuncios publicitados en los cancioneros.

LEMA PRESENTE EN LOS ANUNCIOS	NUM	%
BIENESTAR / SATISFACCIÓN	123	13,55
CALIDAD DEL NEGOCIO	71	7,82
OFRECIMIENTO SERVICIOS	6	0,66
PRESENTACION ARTICULO	584	64,32
PROMOCION	52	5,73
REALCE SU SUPERIORIDAD	72	7,93
TOTAL	908	100

Fuente: Marín Hernández, Juan José. Base de Datos Cancioneros Populares Costarricenses 1932-1949. Inédita. 1996.

Asimismo, el cuadro No 13 demuestra como los negocios que se anunciaron en los cancioneros también se localizaban en el espacio diario de los sectores populares tales como almacenes, tiendas, talleres y cigarrerías con el 38%. Otro grupo de negocios se relacionaba con la sociabilidad este fue el caso de los expendios de licores (vinaterías, cantinas, licorerías y cervecerías) los hoteles y las ventas de música y en su conjunto reunieron el 12% de los anuncios. Finalmente, las profesiones liberales (dentistas, médicos y abogados), así como el ofrecimiento de servicios (talleres de autos y reparación de artículos para el hogar) congregaron el 8% de los anuncios. Cabe agregar que este último grupo pretendía resolver problemas cotidianos de los usuarios asegurando de paso el bienestar adquirido con el producto.

Cuadro 13. Número y Porcentaje de los Negocios anunciados en los cancioneros.

NEGOCIOS ANUNCIADOS	NUM	%
ALMACENES	120	12,45
CIGARRERAS	14	1,45
DISTRIBUIDORES	124	12,86
EXPENDIOS DE COMEDIAS	31	3,22
EXPENDIOS DE LICORES	67	6,95
FÁBRICAS	226	23,44
HOTELES	17	1,76
MÚSICA	50	5,19
OTROS	7	0,73
PROFESIONES LIBERALES	33	3,42
SERVICIOS	43	4,46
TALLERES	87	9,02
TIENDAS	145	15,04
TOTAL	964	100

Fuente: Marín Hernández, Juan José. Base de Datos Cancioneros Populares Costarricenses 1932-1949. Inédita. 1996

Los precios bajos o la imagen de que cualquiera podía comprar los artículos publicitarios no fue la única estrategia que siguieron los profesionales, comerciantes y empresarios. Dentro de su táctica destacó crear una percepción de refinamiento, distinción y elegancia y en consecuencia trataron de influir en los conceptos estéticos de los sectores populares. Los éxitos musicales jugaron un papel importante en esa construcción imaginaria del estilo. Según Stuart Ewen, las empresas procuraron atraer y aumentar el deseo de las personas. Para ello se requería crear un cuadro placentero sobre la posesión de las mercancías. No obstante, la edificación de ese contexto es difícil de analizar, pues se debía recurrir a aspectos racionales tales como los atributos, características y precio del producto hasta llegar a trazar elementos inconscientes tales como impulsos y sensaciones. ⁽⁸⁷⁾

En cualquiera de los dos casos, la radio cumplió un papel trascendental. En lo imaginario indudablemente la música popular se ajustó a los deseos de la clase dominante. Las melodías del bolero, tango, los blues, la música mejicana, entre otras, exploraban la vida cotidiana y los sentimientos de los sectores populares. Los empresarios, comerciantes y profesionales eran

⁸⁷ Ewen, Stuart. Todas las imágenes del consumismo..., p. 67 ss.

conscientes de los mensajes emotivos que emanaban de las letras y música de esas piezas, por ello no tuvieron ningún empacho en asociar a sus productos con dichas piezas. Así por ejemplo, la cerveza REKETEN fabricada por la Cervecería Traube parodiaba un éxito de la época con el danzón Reketen. ⁽⁸⁸⁾

De esta forma si estudiamos los “eslogan”, veremos como los anuncios al crear un contexto imaginario del estilo procuraron presentar lo racional y lo sugestivo de sus productos. En lo racional destacó la presentación del artículo con un 64% de los eslogan. Aquí sobresalía el tipo de producto, la marca, las cantidades, el material o los ingredientes presentes, así como la textura y los usos de la mercancía. Un 30 % de los mensajes se puede ubicar en el área de lo sugestivo. Aquí se subrayaron las consignas relacionadas con el bienestar, la satisfacción, la superioridad, la promoción (movilidad social) del individuo y la calidad del negocio. Todos estos avisos procuraron aprovechar la percepción de lo recibido. Así por ejemplo no se compraba una cerveza sino preeminencia y poder. Este es el caso de la cerveza Gambrinus, que decía “*La CERVEZA que es signo de distinción en todas partes.*” ⁽⁸⁹⁾

Para lograr todo lo anterior, los anuncios manejaron diversos extensiones o tamaños, tal y como se observa en el cuadro No. 14. Sin embargo, se basaron en dos conceptos básicos. El primero procuraba la visibilidad del anuncio. Los mensajes de este tipo se publicaron preferiblemente en página completa y media página, los cuales concentraron el 47.8% de los anuncios. El segundo concepto manejó el principio de la repetición con mensajes en pocas líneas (de una a tres) pero en casi todas las páginas del cancionero, reuniendo el 30.71% de los avisos. El resto del porcentaje (21.49) se situó entre los esas dos categorías. Debemos señalar que el tamaño del anuncio no necesariamente indicaba el poder de una empresa, pues había algunas que utilizaban los dos modelos, procurando tanto la refulgencia como la reiteración de los avisos.

Cuadro No. 14. Tamaño de los Anuncios Presentes en los cancioneros

TAMAÑO DEL ANUNCIO	NUM	%
DOS LÍNEAS	216	22,45
DOS PÁGINAS	4	0,42
MEDIA PÁGINA	229	23,80
PÁGINA COMPLETA	226	23,49
TRES LÍNEAS	20	2,08
UN CUARTO DE PÁGINA	113	11,75
UN OCTAVO DE PÁGINA	95	9,88
UNA LÍNEA	59	6,13

⁸⁸ - Alvarado., Francisco y Sarria Juan José. Cancionero Julio Barquero... El Danzón decía: “*La mañana está tibiecita / y te ruego mi dulce bien, / que vayamos a la cantina / más decente para gozar (Bis)* / *Así yo le hable / muy tiernamente a mi nenita, / al punto que aceptó la fina invitación / Pedí REKETEN / al noblecito cantinero; / y aquella cerveza me dio inspiración. / Y mi nena que estaba triste / me decía loca de amor: / “Ahora sí, mi negro del alma / yo me siento muy REKETEN/ Y silbó !.. Y silbé! / Y cantó!...Y canté! / Yo me siento REKETEN / Y luego de beber / aquel rubio licor / un auto yo alquilé / para pasear / (bis) / Y dentro del carro / nos besamos con pasión / y cantamos juntos: / “Yo me siento REKETEN” (bis) p. 13*

El uso de las parodias fue muy común en casi todos los productos que se anunciaban en los cancioneros, esto indica un intento de asociar los éxitos de la época con algún producto del mercado.

⁸⁹ Alvarado., Francisco y Sarria Juan José. Cancionero Julio Barquero...p. 36. Muchos otros ejemplos se podrían dar con diferentes anuncios dirigidos a públicos o segmentos específicos del mercado. A manera de ejemplo, una tienda decía: “*Myrurgia La perfumería que la moda impone*” Brenes Cía. Cancionero Carlos Gardel. No. 4... p. 60.

TOTAL

962

100

Fuente: Marín Hernández, Juan José. Base de Datos Cancioneros Populares Costarricenses 1932-1949. Inédita. 1996

En cualquiera de los dos modelos se procuró seguir con la creación del contexto imaginario. En ese marco los sectores urbanos se vieron envueltos en la unión entre la economía real y la imaginaria. Es decir, entre la circulación de los bienes y servicios y lo simbólico presente en ese tráfico, con un mercado del consumo que necesita crear no sólo la circulación del dinero y el crédito sino también el desarrollo por el gusto o el prestigio con nuevos productos que saturaban el minúsculo mercado interno existente en esos años.

6- EPÍLOGO

El historiador Richard Hoggart, analizando la música en Inglaterra y la relación de ésta con la cultura obrera llegaba a la conclusión de que no existen canciones escritas por miembros de la clase obrera. El refiriéndose a la composición de canciones tipo juglares o obreros del siglo XIX, decía lapidariamente: “...*los cantautores populares, e incluso los cantantes que sólo cantaban lo de un compositor, ya casi no existen... las canciones modernas ilustran todavía ciertas actitudes populares, pero parecen haber perdido ese toque de calor humano que se daba con el contacto directo entre el autor y el público*”.⁽⁹⁰⁾

Esa música, según Hoggart, ha perdido el condimento clasista pasando a ser una especie de “opio” adormecedor, aunque asegura que pocos las toman en cuenta, no deja de sentirse un hálito de desesperanza y descorazonamiento por la falta de una música combativa.

La música popular analizada en este pequeño artículo permite establecer otro tipo de visión. Efectivamente, si bien es cierto existió una comercialización de la música que pretendió insertarla en los valores lucrativos y de fetichización de la mercancía, también debemos reconocer que fue vigilada y observada por un grupo de moralistas y terapeutas sociales que veían en ella la perdición y la descomposición social así como formas de sociabilidad subversivas y sediciosas.

El breve análisis realizado en este artículo nos permite señalar que si bien es cierto los cancioneros estudiados la voz más importante era la del empresario deseoso de aprovechar la popularidad de las canciones y ritmos de la época para comercializar sus productos, también es cierto que los sectores populares le dieron usos y funciones diferentes a la vanalidad comercial. De esta forma, en los cancioneros existió otra voz enmascarada perteneciente a los sectores populares. El bolero y el tango salió de los arrabales josefinos y se mantuvo ahí. La popularización de los ritmos no impidió la diversidad de interpretaciones.

La atmósfera creada por los diferentes ritmos populares no fue eclipsada por el ámbito mercantil presente en los anuncios y las parodias comerciales. El lenguaje creado en esos ritmos expresaba cosmovisiones alejadas al ideal comercial. De esta forma, es posible señalar que la clase dominante nunca adjuró de sus valores al promocionar la música popular simplemente la fetichizaba. Por su parte los sectores populares, seguían interpretando los códigos presentes en las letras musicales de acuerdo a su realidad social, la cual se vivía, verbalizaba, sentía y simbolizada de forma muy diferente a la desarrollada por la clase dominante.

Una forma de observar esa apropiación diferenciada en las culturas desarrolladas por los sectores populares es analizando los registros y los medios de comunicación articulados por ellos. Todavía el análisis de estos elementos esta pendiente, salvo notables excepciones, como la Emilia Prieto, la investigación de lo cultural, su apropiación, uso e intencionalidades de la música creada y practicada en las culturas populares está por realizarse.

⁹⁰ Hoggart, Richard. La cultura obrera en la sociedad de masas, p. 196

En las décadas de 1970 y 1980, en plena efervescencia social Costa Rica, al igual que el resto de Centroamérica, se conmovió con la música insubordinada, incitadora y activista. En la actualidad, cuando el fascismo de mercado campea en las tierras ístmicas, es de esperar que existan nuevos géneros que permitan crear no solo bullicio y algarabía, sino también sociabilidades peligrosas al orden injusto de la globalización y del fascismo de mercado que permitan ir creando junto con el sinnúmero de experiencias cotidianas una utopía social diferente a la que se nos presenta en la era de la globalización.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

- Alvarado Francisco y Garro Timoleón. Cancionero Agustín Lara. Imprenta Borrás Hermanos. San José, Costa Rica., s.f;
- Alvarado, Francisco y Sarria Juan José. Cancionero Gambrinus. sin pie de imprenta;
- Alvarado, Francisco y Sarria Juan José. Cancionero Julio Barquero. Imprenta Torno. s.f.
- ANCR. Gobernación. Expediente No.. 22256. oficio No. 3138.. 25 abril de 1944.
- ANCR. Gobernación. Expediente No.. 22967. oficio No. 3818.. 18 julio de 1946.
- ANCR. Policía. No. 146, ff.30 y 48.
- ANCR. Gobernación 8861, fólder 11, 23 de noviembre de 1938, copia 6492.
- Brenes & Cia. Cancionero Carlos Gardel. Imprenta Ernesto Ortiz. San José, Costa Rica. 1933;
- Costa Rica. Revista de Salud. No. 3,4,5. Febrero-Marzo. Imprenta Nacional. San José, Costa Rica. Tomo II. 1938,
- Costa Rica. Segunda Enseñanza Índice de Materias que se han de tratar en cada una de las Asignaturas del Plan de Estudios de 1908. Tipografía Nacional. 1909
- Eco Católico. No. 10. tomo 31, 8 de setiembre de 1946
- Eco Católico. No. 19. Tomo 18, 12 de junio de 1940, p. 29.
- Granados, Efraim. Cancionero Palmera. Las mejores canciones del año. No. 10. San José, Costa Rica. Ediciones Jabonería Nacional. S.A. 1945
- Granados, Efraim. Cancionero Palmera. No. 2. Ediciones Jabonería Nacional. S.A. 1936;
- Granados, Efraim. Cancionero Palmera. No. Especial Ediciones Jabonería Nacional. S.A. 1949;
- Oficial. Anuario Estadístico. Año 1934. San José, Costa Rica. Imprenta Nacional. 1935
- Pérez, Juan. Cancionero Reketen. Imprenta Borrás Hermanos. San José, Costa Rica. s.f;
- Pérez, Juan. Cancionero Reketen. Sin pie de imprenta:
- Pérez, Víctor M. Cancionero Tipitín. Imprenta Hermanos Cartín. s.f;
- Sin autor. Cancionero Tropical. Imprenta Borrás, San José, Costa Rica. 1943;
- Sin autor. Cancionero Víctor. Imprenta Universal. San José, Costa Rica. 1939;
- Sin autor. Cancionero Víctor. Imprenta Universal. San José, Costa Rica. 1940;
- Sin autor. Salud y Alegría. Imprenta Universal. San José, Costa Rica. 1935;
- Soto Córdoba Héctor. Cancionero de El Gaucho... p. 16 y 39
- Soto Córdoba, Héctor. Cancionero de El Gaucho...
- Soto, Héctor. (agente distribuidor) Cancionero de El Gaucho. Imprenta Borrás Hermanos. San José, Costa Rica. 1932;
- Ujueta, Efraim, Cancionero Imperio Argentina. Imprenta Ujueta. San José, Costa Rica. s.f.;

FUENTES SECUNDARIAS

- Acuña, Gilbert, et al. Exhibiciones Cinematográficas en Costa Rica, 1897-1950. (Memoria de Seminario de Graduación para optar por la licenciatura en Historia). Universidad de Costa Rica. 1996.
- Acuña, Víctor. La Huelga Bananera de 1934. CENAP CAPAS. San José, Costa Rica. 1984.
- Aguirre, Joaquín. Entrevista a Roger Chartier. En: Especulo. Revista de Estudios Literarios- No. 15. (<http://www.ucm.es/info/especulo/numero15/chartier.html>)
- Agulhon, Maurice. Clase Obrera y sociabilidad antes de 1848. En Historia Social. No. 12. Invierno. 1992
- Arguello, Carlos Luis. El Mundo de Juana Torres. Editorial Costa Rica. San José, Costa Rica. 1992
- Briel Holger. The Media of Mass Communication. The Press, Radio and Television. En: Kolinsky Eva y Vander Will Wifried. Modern German Culture...
- Castro, Nils. Cultura Nacional y Liberación. Editorial Costa Rica. San José, Costa Rica. 1976
- Cerdas, José Manuel. Condiciones de vida de los trabajadores manufactureros de San José. 1930-1960. (Tesis. Maestría. Historia. Universidad de Costa Rica. 1994.
- Chartier, Roger. Cultura Popular. Retorno a un concepto historiográfico. En Manuscripts. No. 12. Enero. Bellatera, España. 1994

- Contreras Gerardo y Cerdas, José Manuel. Los años 40. Historia de una Política de Alianzas. Editorial Porvenir. San José, Costa Rica. 3 edición. 1988
- Costa Rica. Programas Oficiales de Segunda Enseñanza para Los Institutos Nacionales de Costa Rica. Tipografía Nacional. San José Costa Rica. 1892.
- Denora Tia. Music and Erotic Agency – Sonic Resources and Social – Sexual Action. En: Body & Society. Vol. 3. No.2. 1997, pp. 43-66.
- Enríquez, Francisco. Entre la Tradición y la Modernidad. La Diversión Pública en las localidades Rurales de San José. (1880-1930). En: Ciencias Sociales. No. 89. San José, Costa Rica. 2000, pp.69-83.
- Enríquez, Francisco. Control Social y Diversión Pública en Costa Rica (1880 -1930). En: Diálogos Revista Electrónica de Historia. Vol. 2. No. 2. Enero del 2001 - Abril del 2001. (<http://ns.fcs.ucr.ac.cr/~historia/sitio/artic.html>)
- Ewen, Stuart. Todas las Imágenes del Consumismo. La Política del Estilo en la Cultura Contemporánea. Méjico D.F. Méjico. Grijalbo. 1988
- Fernández, Ricardo. Crónicas Coloniales. Editorial Costa Rica. San José, Costa Rica. 1991
- Flores, Bernal. La música en Costa Rica. Editorial Costa Rica. San José, Costa Rica. 1978
- Fumero, Ana Patricia. El teatro en San José. Una aproximación desde la Historia Social. (Tesis. Maestría. Historia. Universidad de Costa Rica). 1994
- Garro Timoleón. Cancionero Agustín Lara. Imprenta Borrasc Hermanos. San José, Costa Rica; s.f.
- Ginzburg, Carlo. El Queso y los Gusanos. Muchnik Editores. Barcelona, España. 1986
- Guy, Donna. Tango, Gender, and Politics. En: Sex and Danger. Prostitution, Family, and Nation in Argentina, in Buenos Aires. University of Nebraska Press. Estados Unidos. 1991
- Hernández, Carlos. “ Tesis. Licenciatura. Historia. Universidad Nacional). 1995
- Hernández, Carlos. Trabajadores, empresarios y Estado: la dinámica de clases y los límites institucionales del conflicto. 1900-1943. En Revista de Historia. No. 27. Enero - Junio. EUNA- EUCR. Heredia, Costa Rica. 1993
- Hoggart, Richard. La Cultura Obrera en la Sociedad de Masas. Grijalbo. Méjico D.F., Méjico. 1990
- Jara, Eladio. Esta Comedia no es divina. Trejos. San José, Costa Rica. 1989
- Jiménez, Mario Alberto. El Parque Central, Las retretas, el Presupuesto Nacional y una ley proteccionista para los músicos. En Ramos, Lilia. Jubileo y Pena del Recuerdo. San José, Costa Rica. Editorial Costa Rica. 1965
- Levi., Eric. Music in Modern German Culture. En: Kolinsky Eva y Vander Will Wifried. Modern German Culture. Cambridge University Press. Cambridge, Reino Unido. 1998.
- Lieberman, Robbie. People´s Songs: American Comunism and the Politics of Culture. En: Radical Histoy Review. No. 36, pp. 63-78. 1986.
- Mairena, José. Los chisperos en Ciudad Neily. (inédito)
- Marín, Juan José. “Las Biblias Sanitarias en Costa Rica 1890- 1949 (inédito)
- Marín, Juan José. Prostitución y Pecado en la Bella y Próspera Ciudad de San José. En: Molina, Iván y Palmer, Steven. EL paso del Cometa. Editorial Porvenir - CIRMA - Plumsock Mesoamerican Studies. San José, Costa Rica. 1994.
- Marín, Juan José. De Curanderos a Médicos. Una Aproximación a la Historia Social de la Medicina en Costa Rica. 1830 – 1949. En: Revista de Historia. No. 32. Julio – Diciembre. EUNA-EUCR. Heredia, Costa Rica. 1995.
- Marín, Juan José. Entre la disciplina y la respetabilidad. (Tesis. Licenciatura. Historia. Universidad de Costa Rica). 1990
- Marín, Juan José. Entrevista a Giovanni Levi. En: Revista de Historia. No. 41. Enero – Junio. EUNA-EUCR. Heredia, Costa Rica. 2000,
- Marín, Juan José. Las Causas de la Prostitución Josefina: 1939-1949. Entre lo Imaginario y el Estigma. En Revista de Historia No. 27. Enero- Junio. EUNA-EUCR. Heredia, Costa Rica. 1993
- Molina Iván y Fumero, Patricia. La Sonora Libertad del Viento- Sociedad y Cultura en Costa Rica y Nicaragua (1821-1914). Méjico D.F. Méjico. Instituto Panamericano de Geografía e Historia. 1997
- Molina, Iván y Palmer, Steven Fumero. Héroes al gusto y libros de moda. Sociedad y cambio cultural en Costa Rica (1750-1900). Porvenir – CIRMA - Plumsock Mesoamerican Studies. San José, Costa Rica. 1992
- Molina, Iván. Aviso sobre los “avisos”. Los anuncios periodísticos como fuente histórica (1857-1861). En Revista de Historia. No. 24. Julio- Diciembre. EUNA - EUCR. 1991
- Molina, Iván. Culturas y cotidaneidades en la investigación histórica costarricense: un balance de fin de siglo. En: Diálogos Revista Electrónica de Historia. Vol 2. No. 1. Octubre del 2001 - Enero del 2001. (<http://ns.fcs.ucr.ac.cr/~historia/sitio/artic.html>)

Originalmente Publicada en Marín, Juan José. Melodías de perversión y subversión: una aproximación a la música popular en Costa Rica, 1932-1949. Herencia - Vicerrectoría de Acción Social. Col 14. No. 2 2002

-
- Molina, Iván. El que quiera divertirse. Libros y Sociedad en Costa Rica (1750 -1914). EUNA - EUCR. San José, Costa Rica. 1995,
- Möller, Claudia. Entrevista a Peter Burke. En: Clío No. 17 (<http://www.rediris.es/>)
- Murillo, Carmen. El Carnaval de San José. ¿Espejo o Máscara de la Cultura Costarricense?. En: Revista de Ciencias Sociales. San Pedro, Costa Rica. Universidad de Costa Rica. 2001
- Naranjo, Carlos. El cambio y difusión técnica de la agricultura costarricense 1896 -1950. Avance de Investigación. Inédito. 1995
- Naranjo, Carlos. Pilar Jiménez, Bandolero. El bandolerismo en el Valle Central de Costa Rica (1850 -1890). En El Paso del Cometa. Estado, Política social y culturas populares en Costa Rica (1800-1850). Porvenir - Cirma - Plumsock Mesoamerican Studies. San José, Costa Rica. 1994
- Oliva, Mario. Artesanos y obreros costarricenses 1880-1914. Editorial Costa Rica. San José, Costa Rica. 1985.
- Ortega, Ernesto. Cuentos del Terruño. Cartago, Costa Rica. Imprenta Borrásé. 1946.
- Palmer, Steven y Molina, Iván. Héroes al Gusto y Libros de Moda. Sociedad y Cambio Cultural en Costa Rica (1750-1900). San José, Costa Rica. Plumsock Mesoamerican Studies, Editorial Porvenir. CIRMA.
- Palmer, Steven. Pánico en San José. El Consumo de Heroína, la Cultura Plebeya y la política social en 1929. En. Molina, Iván y Palmer Steven. El Paso del Cometa...
- Prieto, Emilia. Romanzas Ticomeseñaes. San José, Costa Rica. Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. 1978
- Quintana, Xosé. Cultura de Masas y Cultura Popular: Consideraciones Sociológicas e Historiográficas. En: Taller D' Historia. Valencia, España. No. 6. 1995
- Quirós, Teodoro. Crónica de Baile. En Bailar con la más fea. Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. San José, Costa Rica. 1973
- Rearick, Charles. Song and Society in Turn of the Century France. En: Journal of Social History. Vol. 22. No.1. 1988.
- Rico Salazar, Jaime. Las canciones más bellas de Costa Rica y sus compositores. Centro Editorial de Estudios Musicales. Bogotá, Colombia. 1978
- Robles, José Antonio. Nadie se Engaña si con Fe Baila. Entre lo Santo y lo Pecaminoso en el Baile de San Gonzalo, 1816. En De la santidad a la perversión o de porqué no se cumplía la ley de Dios en la sociedad novohispana. Grijalbo. Méjico D.F., Méjico. 1986
- Salinas, José Luis. Jazz, Flamenco, Tango: Las Orillas de un Ancho Río. Editorial Catriel. Madrid, España. 1994.
- Sarlo, Beatriz. El Imperio de los Sentimientos. Narraciones de Circulación Periódica en Argentina (1917-1927). Catálogos Editora. Buenos Aires, Argentina. 1985
- Schifter, Jacobo, Gudmundson Lowel y Solera Mario. El Judío en Costa Rica. San José, Costa Rica. EUNED. 1979
- Schultz, Uwe (editor). La Fiesta de las Saturnales a Woodstock. Madrid, España, Alianza. 1988.
- Shank, Barry. Fears of the White Unconscious: Music, RACE, and Identification in Censorship of "Cop Killer". En: Radical History Review. No. 66. 1996.
- Urbina, Chester. Costa Rica y el Deporte (1873-1921). Un Estudio Acerca del Origen del Fútbol y la Construcción de un Deporte Nacional. EUNA. Heredia, Costa Rica. 2001,
- Urbina, Chester. Programas Radiales, Estado e Identidad Nacional Costarricense. (1938-1939) En Diálogos Revista Electrónica de Historia. Vol 1. No. 3. Abril - Junio del 2000. (<http://ns.fcs.ucr.ac.cr/~historia/sitio/artic.html>)
- Vander Will Wifried. The Functions of "volkskultur", Mass Culture and Alternative Culture. En: Kolinsky Eva y Vander Will Wifried. Modern German Culture...
- Vargas, María Clara. Música y Estado en Costa Rica. 1845-1942. En: Revista de Historia. No. 34. Julio - Diciembre. EUNA-EUCR. Heredia, Costa Rica. 1996,
- Vega, Patricia-. De la Imprenta al Periódico. Los inicios de la comunicación en Costa Rica. Porvenir - Programa Latinoamericano de Periodismo, San José Costa Rica. 1995
- Velázquez, Marco. Las bandas de música en la revolución. En Polvos de Olvido. Cultura y Revolución. Universidad Autónoma Metropolitana - Consejo Nacional para la cultura y las Artes. Méjico D.F., Méjico. 1993
- Weber William. Review Popular Nusic in England, 1840-1914. En: Journal of Social History. Vol. 24. No.2, pp. 423-425. 1990.
- Zubieta, Ana María (editora). Cultura Popular y Cultura de Masas. Conceptos, Recorridos y Polémicas. Piados. Lanús, Argentina. 2000.