

MÚSICA *DISTINTA* EN UN LUGAR *DISTINTO*

Tania Vicente

Máster en Artes, Musicóloga y Laudista
Docente de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica
taniamusicologa@gmail.com

Recibido: 31-03-12 • Aprobado: 22-04-12

Resumen

El presente ensayo analizará las particularidades que distinguieron la práctica de la música académica en el Teatro Nacional de Costa Rica durante los años 1940 y 1970, considerando aspectos como las preferencias culturales y la intervención estatal. Además, se discutirá cómo este recinto se convirtió en un símbolo del buen gusto y el papel de la música en dicho contexto.

Palabras claves: Música académica, cultura, identidad, teatros.

Abstract

This essay will analyze the characteristics that distinguished the practice of academic music at the National Theater of Costa Rica during 1940 and 1970, considering aspects such as cultural preferences and state intervention. In addition, it will discuss how this building became a symbol of good taste and the role of music in that context.

Keywords: Academic music, culture, identity, theaters.

La sociedad costarricense y su contexto cultural

Al tratar el tema de la sociedad y la cultura conviene puntualizar lo que se entenderá bajo esta última denominación. Elizabeth Fonseca explica que el término se refiere al *“sistema relativamente coherente*

de ideas, valores, actitudes, modos de vida y expresiones artísticas que se desarrollan en un grupo social y que presentan cierta estabilidad” (1996: p. 310).

Por consiguiente, se trata de un fundamento de la identidad, el modo específico de ser y estar en el mundo (Cuevas Molina, 2003: pp. 1-2), y ¿por qué

no? de lo que nos gusta y lo que no nos gusta, de nuestras propias preferencias. A propósito de identidad, Michel Foucault explica que esta también debe considerarse como un producto del poder (Droit, 2006: p. 88), dado que provoca diferentes formas de dominación.

Durante la primera mitad del siglo XX, el Valle Central de Costa Rica asume el puesto de cuna de la nación y se convierte en el modelo de la forma de ser nacional (Jiménez Matarrita, 2002: p. 87). Será precisamente en ese espacio geográfico en donde se moldearán la llamada “cultura costarricense” y sus preferencias culturales, la cultura hegemónica aceptada por todos y expresada mediante la imagen idealizada de un país igualitario, dedicado a las labores agrícolas, pacífico y de raza blanca (Molina Jiménez, 2003: p. 2), una construcción cultural que los costarricenses nos hemos creído durante gran parte del siglo XX.

Según Hubert Dreyfus y Paul Rabinow, en ese contexto, la cultura asigna su propia individualidad a los individuos, imponiéndoles una forma de mirarse a sí mismos y en la cual reconocerse (2001: p. 245).

A lo anterior, contribuirán las reformas sociales que fueron impulsadas por el gobierno de Rafael Ángel Calderón Guardia en alianza con la Iglesia Católica y los comunistas representados por el Partido Vanguardia Popular, las cuales servirán como prelude para el proyecto cultural socialdemócrata, en el cual la cultura debía asumir una función social y dirigir a los ciudadanos, concienciando y proponiendo objetivos precisos. Los socialdemócratas buscaban difundir una cultura que fuera fruto de la actividad de productores especializados: los artistas y los intelectuales, en oposición a la de los grupos dominantes y a la de los *incultos* sectores populares (Cuevas Molina, 2003: pp. 18-19).

La construcción del Estado de Bienestar se consolida a partir de los acontecimientos políticos ocurridos en 1948, cuando se fortalecen y profundizan los alcances del calderonismo, reflejados en la elaboración del *Código de Trabajo*, la creación del Seguro Social y la fundación de la Universidad de Costa Rica. Estos logros¹ fortalecerán el aumento de la clase media, transformarán poco a poco la vida cultural del país y, con ello, la vida de los costarricenses; el Estado se convertirá en el gran empleador, haciendo accesible un trabajo relativamente bien remunerado y estable a amplios sectores de la población (Cuevas Molina, 2003: pp. 20, 23).

A inicios de la década de 1950, el país era esencialmente rural, más de la mitad de las personas económicamente activas realizaban labores de tipo agrícola y se efectuaban pocos desplazamientos entre las ciudades. El eje comercial, cultural y administrativo de su entorno agrario estaba conformado por escuelas, cantinas, iglesias, plazas, cines, mercados, oficinas públicas, fábricas y talleres artesanales (Molina Jiménez, 2003: pp. 2-3). La capital era la ciudad con más población, se caracterizaba por ser el asiento de los sectores económica y políticamente más poderosos del país, a su alrededor se concentraba la mayoría de los círculos de artistas, intelectuales y científicos, su oferta cultural era más amplia y diversificada que en las otras provincias (Molina Jiménez, 2003: p. 3).

Durante este periodo, el país abrió sus puertas a la cultura de masas y a la diversificación de los patrones de consumo. El mayor grado de alfabetismo fue la base para que años antes, entre 1890 y 1950, los costarricenses se interesaran cada vez más por las revistas y los periódicos, lo que ayudó a que se expandiera el gusto por el deporte, la música, el teatro y el cine. En la década de los años sesenta, la llegada de la televisión contribuyó a realizar un cambio decisivo en el consumo cultural de masas (Molina Jiménez, 2003: pp. 14-15).

Esta situación contribuye a explicar por qué, en la ciudad San José, a partir de la década de 1950, comienzan a fundarse instituciones orientadas específicamente hacia la cultura, como la Editorial Costa Rica y la Asociación de autores. Posteriormente, surgirán otras como la Dirección General de Artes y Letras y la *Ley sobre Premios Nacionales* (ambas en 1963), así como el Ministerio de Cultura Juventud y Deportes (1970), creadas con el propósito de promover una serie de espacios capaces de proporcionar alternativas a la demanda de consumo cultural de la creciente clase media, sobre todo la que se concentraba alrededor de la Universidad de Costa Rica y solicitaba una oferta cultural más refinada e interesante.

La *Ley de radio*, promulgada en 1954 por la Asamblea Legislativa, en la cual se indicaba que los programas transmitidos por las radioemisoras debían contribuir a elevar el nivel cultural de la nación, cediendo gratuitamente, al Ministerio de Educación, un espacio de al menos media hora por semana para la divulgación cultural (Cortés B., 1954); fue un aporte significativo en dicho sentido.

Estas instituciones nacen por iniciativa del Estado que, como parte de su función de regular y distribuir las relaciones de poder en un conjunto social determinado (Jiménez Matarrita, 2011), se caracterizarían por promover que los productos especializados de cultura tengan lugares en donde difundir su trabajo (Cuevas Molina, 2003: pp. 23-24). A propósito, conviene aclarar que las relaciones de poder "*están profundamente enraizadas en el nexo social*", *dado que cuentan con la facultad de inducir a unos a seguir a otros y se distinguen por ser un modo de acción sobre otras acciones* (Dreyfus & Rabinow, 2001: p. 255).

Entre los años 1940 y 1970, se fueron definiendo cada vez más las preferencias culturales del costarricense pero, también, las de una élite social privilegiada económicamente.

La temática de las preferencias culturales va unida al concepto de gusto, que, como explica Pierre Bourdieu, se encuentra íntimamente ligado a las luchas de poder de la clase dominante, dado que contribuye a definir el reconocimiento social de los individuos (1991: p. 9), al mismo tiempo que los diferencia. Además, al encontrarse las prácticas culturales unidas al capital escolar y al origen social de los individuos, el gusto se convierte en una expresión simbólica del propio estatus, a la vez que genera prestigio (p. 11).

Las prácticas culturales concebidas durante la época encontraron reconocimiento y apoyo de parte del Estado, quien implantó y difundió una serie de políticas acordes con el ideal de sociedad propuesto por las clases dominantes.

Políticas culturales y su implementación de parte del Estado

Cuando los Estados generan proyectos culturales, se enfrentan con la necesidad de definir el tipo de cultura que consideran genuino y a la manera en que este puede ser evaluado. Al mismo tiempo, se crean luchas de poder que tratan de definir las virtudes necesarias que legitiman a cierto sector de la población (Bourdieu, 1991: p. 92).

Las primeras iniciativas estatales enfocadas en la temática de la cultura surgieron de los movimientos socialdemócratas de mediados de 1950. El proyecto buscaba orientar a las instituciones culturales a concebir y poner en marcha, desde el Estado, una serie de políticas de difusión, mecenazgo y promoción que apuntaban principalmente hacia la consolidación y la legitimación del nuevo grupo social dominante (Cuevas Molina, 1995: pp. 18-20).

La política de difusión tenía como objetivo extender, por medio de productores especializados,

la concepción de mundo que los sectores hegemónicos de la sociedad tenían sobre lo que era bello, interesante y digno de tomarse en cuenta. Estas ideas contribuyeron a privilegiar ciertas manifestaciones artísticas, entre las cuales, la música académica ocupó un puesto destacado.

Por su parte, la política de mecenazgo se enfocaba hacia la divulgación de las obras de dichos productores de cultura especializados, a la creación de leyes que protegieran la creación artística o su circulación, así como a programas de becas que consolidaran la formación del artista. Gracias a estas iniciativas, algunos músicos contaron con la oportunidad de perfeccionar sus estudios académicos en el extranjero.

Inicialmente, la política de promoción se llevó a cabo por medio de cursos y festivales de música, pero no fue sino hasta después de 1978, cuando se realizaron una serie de proyectos y actividades con el objetivo de estimular la labor cultural mediante el establecimiento de Casas de la Cultura en diferentes lugares del país y de programas orientados a la formación de promotores culturales (Cuevas Molina, 2003: pp. 26-27).

Sin lugar a dudas, durante la época, el acontecimiento más importante en este sentido fue la creación del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes y de sus dependencias: la Compañía Nacional y el Taller Nacional de Teatro, el Centro de Producción Cinematográfica, el Museo de Arte Costarricense y la reorganización de la Orquesta Sinfónica Nacional, entre otros. Estas instituciones sentaron las bases para el gran desarrollo artístico y cultural que podemos apreciar hoy día.

Aunque entre 1940 y 1970, el apoyo estatal a las instituciones culturales fue constante, los espacios destinados a la difusión de las diferentes manifestaciones artísticas fueron bastante reducidos, limitándose a los pocos teatros y salas que se ubicaban en la capital.

La música académica y sus espacios

Durante el periodo en estudio, los costarricenses de las ciudades se divertían asistiendo a funciones cinematográficas, encontrándose con los amigos en una cafetería o en una soda, paseando por el parque o sentándose a escuchar la retreta que interpretaba la banda o la filarmónica del lugar (Molina Jiménez, 2003: p. 7).

A partir de 1940, los espacios de socialización en donde la música académica tenía un lugar de preferencia eran escasos y se concentraban en la capital; ahí se encontraban ubicados los pocos teatros y salas de concierto, así como el Conservatorio Nacional de Música fundado en 1941², en donde la mayoría de los músicos costarricenses recibió su formación académica.

Los teatros que funcionaban regularmente durante la época eran el Variedades, el América (destruido por un incendio en 1953) el Raventós (hoy Melico Salazar) y el Nacional³. A partir de la inauguración del Teatro Variedades, el país contó con la oportunidad de disfrutar de la presencia regular de actividades artísticas que, además de la música, involucraban otros géneros, en especial el teatral. Por su parte, en el Teatro Moderno y en el Raventós se realizaban pocos conciertos, privilegiando espectáculos de variedades, así como representaciones escénicas y cinematográficas (Vargas Cullell, 2004: p. 106). El Teatro Nacional fue el único en destacarse por la presencia constante de conciertos y recitales de música académica.

Entre las salas se encontraban el Salón de Actos de la Escuela Vitalia Madrigal, que mantenía una temporada anual de conciertos, el Club Alemán, en donde el Cuarteto Serrano solía presentarse una vez al mes (Pérez Ortíz, 1964: p. 9) y la Sala Tassara, ubicada en barrio México y activa hasta inicios de la década de 1970, la cual se distinguió por convertirse en una de las más importantes para la ejecución de la música de cámara. A estos escenarios se unió el

antiguo Paraninfo de la Universidad de Costa Rica, sede de los conciertos que ofrecían los profesores y estudiantes del Conservatorio Nacional de Música.

Estos lugares adquirieron importancia significativa al promocionar la actividad de los músicos y favorecer su interacción con el público costarricense, a la vez que se convirtieron en lugares de distinción, en donde un público selecto asistía a escuchar una música también selecta.

Un aporte substancial que acrecentó el gusto de los costarricenses por la música académica fue proporcionado por varias radioemisoras que funcionaban durante la época, las cuales, además de favorecer un ambiente propicio para la práctica y la difusión de esta música, contribuyeron a la formación de un tipo de público más conocedor. En este sentido, las radioemisoras⁴ más importantes fueron la Radio Universitaria (hoy Radio Universidad de Costa Rica), la radioemisora protestante Faro del Caribe y Radio Fides, la emisora oficial de la Arquidiócesis de San José⁵.

Junto a programas educativos y culturales, la programación musical de Radio Universitaria incluía solo música académica. Cada audición era introducida por una breve explicación que tenía como objetivos educar a los oyentes y fomentar este tipo de música (Flores Reyes & Gardela Ramírez, 1979: p. 97), razón por la que acostumbraba grabar y transmitir los conciertos realizados por la orquesta de cámara del Conservatorio Nacional de Música (*La Nación*, 1960). Al respecto, el *Diario de Costa Rica* publicó la siguiente invitación: "La radio universitaria radiará todos los miércoles de 7.30 a 8 p.m. un ciclo de valiosas disertaciones sobre apreciación musical e historia de la música, preparadas por el Conservatorio Nacional de Música" (Nuevo programa de radio universitaria, 1957).

Las radioemisoras Faro del Caribe y Fides transmitían música académica solamente durante determinadas horas del día, pero eran anuentes a

ampliar su horario por motivos especiales, como la transmisión en vivo de conciertos o la de conferencias sobre aspectos musicales.

Las características de sobriedad y belleza de la música académica hicieron de esta un medio idóneo para transmitir las ideas de la clase dominante presentes en las nuevas políticas estatales citadas previamente. En dicho contexto, el Teatro Nacional se convirtió en el símbolo por excelencia de distinción social ligado a la actividad cultural costarricense.

El Teatro Nacional como símbolo del buen gusto y algo más...

El Teatro Nacional se edificó con la finalidad de contar con un local adecuado para la difusión de las artes y la cultura pero, también, con la de "satisfacer las necesidades de buen gusto de algunos intelectuales de la época" (Fumero, 1996: p. 62). Desde su inauguración en 1897, se convirtió en un lugar estratégico, indicador de progreso material y cultural que debía ser difundido entre la comunidad nacional (pp. 62-63).

En este lugar se llevaban a cabo los conciertos de la Orquesta Sinfónica Nacional, de la cual, el Teatro era y sigue siendo su sede oficial, así como óperas, zarzuelas y conciertos de música de cámara, interpretados por agrupaciones, cantantes e instrumentistas nacionales e internacionales. Entre los intérpretes costarricenses quienes participaron en dichas actividades destaca la presencia del Cuarteto Serrano y el Dúo Cabezas Caggiano, los cantantes Claudio Brenes y Julia Araya, los pianistas Miguel Ángel Quesada y Carlos Enrique Vargas, quien, además, en diversas ocasiones, actuó como director de orquesta.

También el repertorio costarricense encontró en el Teatro Nacional un lugar para su interpretación y difusión. Compositores como Dolores Castagnaró,



Julio Mata, Julio Fonseca y Alcides Prado deleitaron con sus obras al público que acostumbraba asistir al Teatro Nacional⁶.

Con la construcción del Teatro y su agenda cultural constante, la clase dominante y los intelectuales de la época buscaron llenar el vacío de lugares de sociabilidad adecuados para reflejar su proyecto en obras materiales acordes con los requerimientos de su grupo y en donde realizar un juego político y social (Fumero, 1996: p. 63).

En este espacio, además de asistir a los diferentes espectáculos, los intelectuales planteaban

y discutían cambios en la sociedad, a la vez que buscaban un consenso sociopolítico. Se trataba de un lugar idóneo para conjugar la cultura, el esparcimiento y el ocio de la nueva generación de políticos e intelectuales, la gente *culta*, la oligarquía, la burguesía y los profesionales de la época (Fumero, 1996: pp. 62-63).

Según Bourdieu, la identidad social se define y se afirma en la diferencia del *habitus* en el que el individuo se desenvuelve, engendra un lenguaje propio y genera prácticas objetivamente *enclavables*. Es ahí donde se constituye el mundo social representado, el espacio de los estilos de vida.

El *habitus* permite justificar las prácticas, los productos y los juicios que, a la vez, constituyen un sistema de signos distintivos (1991: pp. 170-172).

Con su arquitectura ecléctica⁷, sus delicadas esculturas, columnas, escaleras, mosaicos y pavimentos de mármol, sus finos decorados en maderas preciosas, sus vidrieras artísticas y sus hermosas pinturas de clara tradición europea⁸, el Teatro se convirtió en la sede de las representaciones ideológicas y la expresión simbólica de los sueños y los anhelos de la época en que se consolida un primer modelo de cultura nacional (Quesada, 1996: p. 66).

Dicha representación simbólica incluía también un consumo especializado de bienes, como las prácticas artísticas de reconocida legitimidad⁹, el rechazo al espectáculo fácil y popular, la elegancia en el modo de vestir (el traje entero y la rigurosa corbata de los hombres, el traje de gala de las mujeres), la adquisición de las localidades más caras que ofrecían los mejores asientos para el disfrute de los espectáculos, y los gratuitos gastos de tiempo y dinero que reflejan una fortaleza económica.

Como señala Bourdieu, es la posesión de diferentes clases de capital (intelectual, estético, económico, político, entre otros), la que define la pertenencia a determinada clase social y cuya distribución establece el grado de poder de ella misma (1991: p. 317). En el mundo moderno existe la tendencia a asistir a lugares como los teatros, que acogen gran cantidad de personas desconocidas entre sí. El impresionar a los demás, mostrando la propia fortaleza económica es una forma de mantener la propia estima y obtener una cierta reputación (Veblen, 1966: p. 93).

En dicho contexto, el gusto, la propensión y la aptitud para la apropiación simbólica de una práctica artística determinada genera un cierto estilo

de vida que denota una posición de clase social determinada y un cierto poder económico que tiene la virtud de distanciar la necesidad de dinero y afirmarla mediante el lujo (Bourdieu, 1991: pp. 52, 172, 174). La práctica y el gusto por la música académica y su entorno social, se enmarcan dentro de esta concepción.

Música académica como distinción

La práctica y el gusto por las diferentes artes, específicamente la música académica¹⁰, fueron, durante la época, una forma de distinción en donde las diversas fracciones de la clase dominante encontraron una especie de privilegio. Su sede principal fue nada menos que el emblemático edificio del Teatro Nacional.

Siguiendo una de las definiciones que Foucault asigna al término *arqueología*, la presente sección tratará de comprender el lugar de los participantes en la formación discursiva de la práctica musical.

Este tipo de música, con su mayor complejidad compositiva, dificultad interpretativa y valor estético con respecto a otros, exige de sus catadores ciertas destrezas que presuponen una gran inversión de tiempo que, a la vez, permita su comprensión y degustación, la cual debe ser realizada exclusivamente de forma personal. Esto permite que el gusto por la música académica se convierta en algo distintivo que denota tanto la calidad de la apropiación como la de su dueño¹¹. La disposición estética se realiza en un medio que puede darse el lujo de llevar a cabo prácticas que tienen en sí mismas su propio fin, razón por la cual proporcionan distinción dentro del espacio social (Bourdieu, 1991: pp. 51, 53).

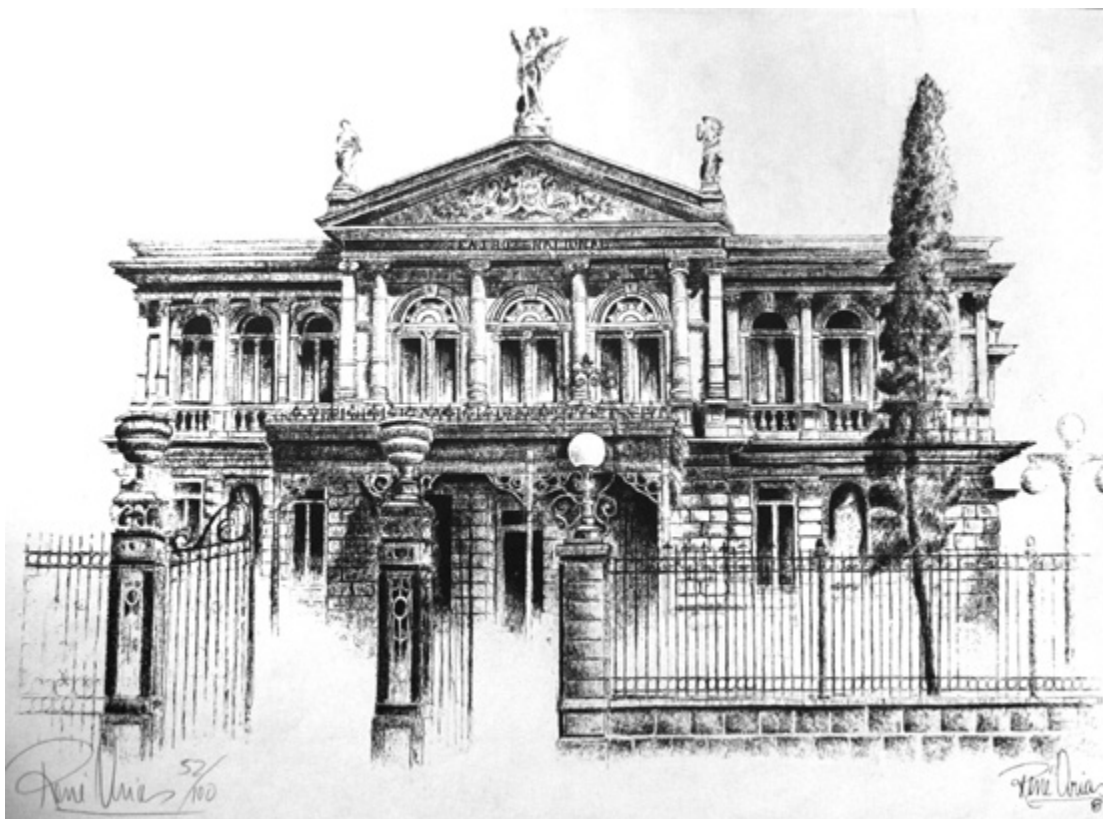
La distinción de la música académica inicia en la rigurosa formación de sus intérpretes, para lo cual deben asistir durante varios años, a veces

hasta diez, a lugares especializados como los conservatorios de música, que hacen de la disposición estética una institución académica (Bourdieu, 1991: p. 28). En estos sitios, los estudiantes de música no solo aprenden a depurar una técnica que les permita la apropiada ejecución vocal o instrumental, para la cual deben dedicar una gran cantidad de horas diarias a su entrenamiento en busca de la mayor desenvoltura y agilidad técnica posibles, sino que, también, deben dedicar tiempo al conocimiento teórico que brindará las herramientas necesarias para lograr la mejor interpretación de las obras.

Este proceso de adiestramiento presupone estrategias de disciplina y normalización que imponen

una determinada postura del cuerpo, control en la forma de respirar o de realizar determinados movimientos, destreza en la memoria, el control de las emociones y una rigurosa aplicación de los conocimientos teóricos a la hora de interpretar. A diferencia de otras artes, la música es un fenómeno que se realiza en un lapso determinado, en el cual el intérprete pone en juego todo lo aprendido, sin posibilidad de enmienda, en donde todo su trabajo será juzgado por su rendimiento durante una efímera ejecución.

La complejidad de dicha actividad se manifiesta en la conducta de los músicos durante los conciertos; se trata de un riguroso protocolo por seguir que incluye la elegante forma de vestir de





los intérpretes, así como su entrada y comportamiento de carácter ceremonial en el escenario y la actitud solemne al interpretar la obra musical y al saludar al público, entre otros.

La sofisticada estructura jerárquica de las orquestas sinfónicas (a veces también de las de cámara), las hace dignas de ser analizadas por separado.

Este tipo de agrupaciones tiene como eje principal al Director, el cual se coloca al frente de la orquesta y tiene la potestad de tomar las decisiones que considera pertinentes en lo que se refiere a la interpretación, así como de asignar los diferentes roles. Sus directos subalternos son el Concertino y los Principales de cada sección, se trata de los instrumentistas encargados de definir, en acuerdo

con el Director, los aspectos técnicos y detalles de la ejecución, al mismo tiempo que deben supervisar que estos se realicen de la manera correcta. Además, a estos corresponde la ejecución de los *solos* que se destacan en las obras, y su posición espacial dentro del grupo es la más cercana al Director. A los Principales siguen los músicos de fila cuya única opción es acatar las disposiciones de sus superiores, estos se ubican en la posición más lejana con respecto al Director. Estos últimos, mantienen una jerarquía interna que establece dónde deben ubicarse y cuáles de ellos deberán encargarse de pasar las páginas para que su compañero de atril no tenga que detener la ejecución (el de la derecha sigue tocando, mientras el de la izquierda pasa las páginas) y evitar, de esta manera, la fragmentación del discurso musical.

Tanto el adiestramiento como las ejecuciones musicales se llevan a cabo en espacios en donde, por medio de reglas, obligaciones y códigos de conducta, se manifiesta un riguroso ritual que dicta la forma de actuar, lo que se debe hacer y en qué forma debe ser llevado a cabo. A este protocolo se une el de los espectadores, los cuales responden con otro igualmente riguroso, que implica una actitud decorosa, silenciosa y atenta a la hora de escuchar, el conocer el momento y la forma adecuados de aplaudir.

Durante la época, también se consideraba importante, además de asistir a los conciertos vestidos de forma elegante –que tenía la función de demostrar la posición social de pertenencia– poseer al menos un mínimo de conocimientos sobre lo que se iba a escuchar, lo que involucraba estar en grado de realizar discusiones y apreciaciones acertadas al finalizar los conciertos. Claro está, que la comprensión y la apreciación de los espectadores dependen de muchos factores, como su propia intención y formación artística, la cual favorece la percepción y el entendimiento de la obra, así como de las *“normas convencionales que rigen la relación con la obra en una determinada situación histórica y social”* (Bourdieu, 1991: p. 27).

Las formas de comportamiento descritas anteriormente, denotan relaciones de poder que, como explica Foucault (1991: p. 32), operan sobre el cuerpo, limitándolo, marcándolo, domándolo, forzándolo a trabajos, obligándolo a ceremonias y exigiéndole signos distintivos.

Conviene recordar que, entre 1940 y 1970, en la sociedad josefina, asistir a un concierto en el Teatro Nacional estaba considerado, además de un acto de goce estético, un evento social importante del cual, formar parte, era signo de prestigio y de posición social. Asistir a una actividad cuyo objetivo principal es el goce estético, convierte a sus espectadores en una clase de *iluminados*, que buscan el placer puro en la obra artística. La clase dominante de la época brindó a la música académica ejecutada

en el Teatro Nacional, un carácter sagrado, respaldado por la solemnidad de los músicos, el decoro en los conciertos, el lujo y los decorados que hasta el día de hoy caracterizan al edificio del Teatro pero, a la vez, se convirtió en un símbolo de distinción *“separado y separante”* de la mayoría de la población (Bourdieu, 1991: p. 32).

A manera de conclusión

El modesto progreso social y cultural que durante los años 1940 y 1970 fue definiendo a la sociedad costarricense y construyendo una imagen idealizada de sí misma, provocó que cada vez más personas, sobre todo las que habitaban en la capital, se interesaran por lo que sucedía en el resto del mundo (los medios de comunicación se encargaron de difundirlo). Este fenómeno diversificó sus patrones de consumo y fue perfilando ciertos gustos.

El proceso de transformación que sufrió la vida cultural de los costarricenses, así como las instituciones culturales creadas por el Estado en respuesta a esa situación, promovieron un cierto tipo de cultura que reflejaba los ideales y las preferencias de la clase social dominante, así como sus luchas de poder, en busca de legitimización y diferenciación. Las políticas de difusión, mecenazgo y promoción puestas en marcha por el Estado reflejaron las ideas estéticas de dicha clase.

En este contexto, los teatros y las diferentes salas de concierto en donde la gente se reunía para escuchar música académica se convirtieron en lugares de distinción. Además de propiciar la actividad musical, estos sitios favorecieron la interacción del público con los músicos.

Por su parte, las radioemisoras que optaban por incluir esta música en su programación, al explicar y comentar los aspectos más importantes que la caracterizaban, contribuyeron a crear un ambiente apto para su recepción y a favorecer el gusto por ella.

La clase social dominante encontró, en el Teatro Nacional, el lugar adecuado para discutir y difundir sus ideas políticas y sociales y demostrar, al mismo tiempo, su progreso material y cultural, reflejado en su *buen gusto*. En ese sentido, el consumo y la degustación de un tipo de arte refinado, complejo y de alto valor estético, cualidades que definen a la música académica, realizados en las instalaciones de un edificio igualmente distinguido, muestran un interesante juego de relaciones de poder, en donde lograr reafirmarse.

La distinción arraigada en dicha música, gracias a su estricto aprendizaje y adiestramiento y al comportamiento de sus intérpretes a la hora de ejecutar la obra musical, son claros ejemplos de la disciplina que implica la normalización de los sujetos. Estos aspectos involucran, también, un ceremonial basado en reglas de conducta de parte de sus receptores, las cuales son claramente establecidas por la sociedad a la que pertenecen.

La música académica y el ritual que conllevó su ejecución y recepción en la San José de la época (entre 1940-1970), específicamente en las instalaciones del Teatro Nacional, la hicieron objeto de disertaciones diversas, en las cuales se han tratado de determinar sus diferentes posiciones subjetivas y cómo estas son capaces de constituirse y transformarse.

El discernimiento sobre la práctica de esta disciplina, aparentemente inocua y destinada al goce espiritual, revela la mecánica de procesos de subjetivación relacionados con el ejercicio del poder, y la manera en que este es capaz de suscitar y producir realidades paralelas y ritos por seguir.

Notas

1. Posteriormente, a dichos logros se sumarán la banca nacionalizada, el Instituto Nacional de Seguros, el Instituto Costarricense de Electricidad, el Instituto

Nacional de Vivienda y Urbanismo y los sistemas de pensiones y jubilaciones, entre otros (Cuevas Molina, 2003: p. 23).

2. En 1944, el Conservatorio Nacional de Música fue adscrito a la Universidad de Costa Rica como escuela anexa a la Academia de Bellas Artes; más tarde, en 1968, pasó a ser parte de la Facultad de Bellas Artes. A partir de ese momento se llamó Departamento de Artes Musicales, posteriormente, en 1974, se convirtió en Escuela.
3. Fundados, respectivamente, en 1891, 1915, 1927 y 1897 (Flores, 1978: p. 92).
4. La poca accesibilidad y el alto costo de los discos (importados) de música académica y de los tocadiscos en donde escucharlos, hicieron de la radio el medio más idóneo para familiarizarse con dicha música.
5. Fundadas, respectivamente, en 1947, 1948 y 1951.
6. Entre 1940 y 1970, el número de conciertos en donde participaron intérpretes o compositores costarricenses fue alrededor de 500. Fuente: Archivo de la Fundación Amigos del Teatro Nacional. Programas de mano: 1940-1974.
7. Los diferentes arquitectos e historiadores de arte costarricenses no se han puesto de acuerdo acerca del estilo arquitectónico del Teatro Nacional.
8. Para una información más detallada acerca de la arquitectura y decorados del Teatro Nacional, consultar Fischel V., 1992.
9. El Teatro Nacional se distinguió por mantener una programación con eventos provenientes del extranjero y presentaciones de la Orquesta Sinfónica Nacional que, en el inconsciente de la gente, confirmaban dicha legitimidad.
10. Conocida también como clásica, seria o culta.
11. Al respecto, consúltese Bourdieu, 1991: p. 281.

Bibliografía

- Bourdieu, Pierre. (1991). *La distinción. Criterio y bases del gusto*. Madrid: Taurus Humanidades.
- Cortés B., Ismael. (Ed.). (1954). La radiodifusión al servicio de la educación y la cultura. *Revista Musical* (10), 2.
- Cuevas Molina, Rafael. (1995). *El Punto sobre la "i": políticas culturales en Costa Rica, 1948-1990*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, Dirección de Publicaciones.
- _____. (2003). *Tendencias de la dinámica cultural en Costa Rica en el siglo XX*. San José, C.R.: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Diario de Costa Rica*. (28 de mayo de 1957). Nuevo programa de radio universitaria.
- Dreyfus, H., & P. Rabinow. (2001). *Michel Foucault, más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Droit, Roger. -Pol. (2006). *Entrevistas con Michel Foucault*. Barcelona: Paidós.
- Fischel V., Astrid. (1992). *El Teatro Nacional de Costa Rica, su historia*. San José: Editorial Teatro Nacional.
- Flores Reyes, María Irma & Gardela Ramírez, Ana Isabel. (1979). *Orígenes, desarrollo y actualidad de la radiodifusión en Costa Rica*. Tesis para optar por el grado de Licenciatura, Escuela de Ciencias de la Comunicación Colectiva, Universidad de Costa Rica, San Pedro de Montes de Oca.
- Flores, Bernal. (1978). *La música en Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica.
- Fonseca, Elizabeth. (1996). *Centroamérica: su historia*. San José: Flacso, Educa.
- Foucault, Michel. (1991). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Fumero, Patricia. (1996). *Teatro público y Estado en San José 1880-1914: una aproximación desde la historia social*. San José, C.R.: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Jiménez Matarrita, Alexander. (2002). *El imposible país de los filósofos: El discurso filosófico y la invención de Costa Rica*. San José, C.R.: Ediciones Perro Azul.
- _____. (2011). *Subjetividad: marco del análisis del poder*. San José.
- La Nación*. (1 de diciembre de 1960). Anuncio de concierto.
- Molina Jiménez, I. (2003). *Identidad nacional y cambio cultural en Costa Rica durante la segunda mitad del siglo XX*. San José, C.R.: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Pérez Ortiz, Ricardo. (1964). Orquesta Sinfónica Nacional su creación y desarrollo. *Revista Musical* (37-40), pp. 7-13.
- Quesada, Álvaro. (1996). El Teatro Nacional y la cultura nacional. *Escena: revista teatral* (38), pp. 66-76.
- Vargas Cullell, María Clara. (2004). *De las fanfarrias a las salas de concierto: música en Costa Rica, 1840-1940*. San José, C.R.: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Veblen, Thorstein. (1966). *Teoría de la clase ociosa*. México: Fondo de cultura económica.