



Káñina

ISSN: 0378-0473

ISSN: 2215-2636

Universidad de Costa Rica

Hidalgo Torres, Antonio J.

Las nociones de lo 'costarricense' en la música folclórica de los años 80. El caso del Grupo Cantares

Káñina, vol. 42, núm. 1, 2018, Marzo-Junio, pp. 89-117

Universidad de Costa Rica

DOI: <https://doi.org/10.15517/rk.v42i1.33032>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=44256519006>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org



## LAS NOCIONES DE LO ‘COSTARRICENSE’ EN LA MÚSICA FOLCLÓRICA DE LOS AÑOS 80. EL CASO DEL GRUPO CANTARES.

*The notion of Costa Rica identity in the traditional music of the decade  
1980. The case of Cantares group.*

*Antonio J. Hidalgo Torres<sup>1</sup>*

### RESUMEN

El artículo pretende realizar un análisis desde la historia cultural sobre la música folclórica de Costa Rica producida en la década de 1980 por el grupo Cantares. Dicho análisis parte de una conceptualización del “Folclor” como una estrategia socio-cultural y política de distintos grupos sociales para promover las identidades de tipo nacional. Además, se recurre al análisis discursivo del fenómeno musical. La investigación desentraña las letras y mensajes de la música folclórica del grupo Cantares; dicho grupo se ve influenciado por dos procesos históricos, uno nacional y otro de carácter internacional. La música del grupo Cantares es una propuesta interesante de música folclórica costarricense para ser estudiada y comprender así la conservación y reelaboración del concepto y adjetivo “folclor” en Costa Rica.

**Palabras clave:** música folclórica, identidad nacional, grupo Cantares, Costa Rica, Nueva Canción.

### ABSTRACT

The article purpose to make an analyses from the cultural history of the Costa Rican traditional music, composed in the 1980s by the Cantares group. This analysis begins from a conceptualization of “Folklore” like a socio-cultural and political strategy of different social to promote national identities. Otherwise, the lyrics analysis of the musical phenomenon it’s applied to Cantares’ songs. This investigation goes deeper in taking into account the lyrics and their message from the traditional music composed by Cantares group. Two different historical processes one national and other international influence the ensemble. Cantares’lyrics are an interesting proposal to Costa Rican traditional music to be studied and understand the conservation, transformation and reworking of folklore in Costa Rica.

**Key Words:** traditional music, national identity, grupo Cantares, Costa Rica, New Song.

<sup>1</sup> Bachiller en Historia, Universidad de Costa Rica; Licenciado en Docencia, Universidad Estatal a Distancia; Estudiante de la Maestría Académica en Historia, Posgrado Centroamericano en Historia, Universidad de Costa Rica. Correos electrónicos: ajosue28f@yahoo.com / antonio.hidalgo@ucr.ac.cr

Recepción: 19-01-2017      Aceptación: 12-05-2017

El autor agradece la lectura atenta del Dr. Eduardo Madrigal (Musicólogo e Historiador), del MSc. Alejandro Bonilla (Historiador) y la colaboración de David Artavia (Docente de Estudios Sociales) y de Andrés Campos Fernández (Historiador) en la transcripción de las letras de las canciones y en la búsqueda de noticias. ¡Gracias!



## 1. Introducción

Al realizar una revisión bibliográfica, teniendo como propósito la localización de trabajos que aborden la cuestión folclórica costarricense, se puede notar que dicha temática no ha motivado en gran cuantía el interés de los investigadores sociales de Costa Rica. Ante tal situación, con la intención de generar un aporte en esta línea, este trabajo de investigación se centra en el análisis de las letras de las canciones folclóricas producidas en la década de 1980 por la agrupación costarricense Cantares. El análisis intenta desentrañar las nociones de lo costarricense presentes en dichas letras musicales. Se parte, además, de considerar que el concepto de “Folclor” y, por consiguiente, la adjetivación de la música como “folclórica”, constituye una estrategia a la cual recurren algunos grupos sociales con la intención de promover identidades de tipo nacional.

Con base en la anterior premisa teórica, es factible detallar dos posicionamientos sobre el concepto de “Folclor costarricense”. Por un lado, aquel que privilegia lo guanacasteco y, por otro lado, el que resalta lo vallecentralino, los cuales se produjeron y defendieron en el transcurso del siglo XX. Por esto es indispensable la aplicación teórica de la construcción de identidades, la idealización de esas identidades, los elementos que conforman la idealización, en fin, someter a un proceso analítico las letras de las canciones del grupo Cantares, concibiendo la música en general como hecho y práctica cultural.

La fuente de esta investigación está constituida por el conjunto de obras musicales del Grupo Cantares, producida durante la década de 1980. La elección de tales obras musicales como base del análisis fue motivada y, a la vez, se justifica por la afirmación que realiza el grupo en la portada del disco que reúne los tres álbumes de esa década: “Cantares Costarricenses. Antología 1980-1988”. Allí se establece que:

Este disco es un documento útil para quienes precisen acudir a la memoria colectiva, al sentido de pertenencia nacional, tan atacado últimamente por los intelectuales e historiadores influenciados por la tecnarquía y el hiperespecialismo de la ‘aldea global’. (Cantares. (n.i.). *Presentación del Disco [CD]*)

Ante tal aseveración surgen algunas interrogantes: ¿Qué tipo de memoria colectiva se manifiesta en ese disco? ¿Cuáles son los constituyentes de tal memoria colectiva? ¿La música de Cantares es la representante “ideal” de la memoria y la pertenencia nacional?

La selección del grupo Cantares obedece a que su música, específicamente las letras, presenta una forma marcadamente diferente, en comparación con canciones folclóricas anteriores al surgimiento de la agrupación. Ahora, la delimitación temporal en la década de 1980 se debe, básicamente, a que todas las canciones utilizadas fueron creadas e interpretadas en ese período. De esta manera, el trabajo intenta posicionar la música del grupo Cantares,



específicamente las representaciones contenidas en ellas, en un contexto socio-cultural (nacional e internacional) que lo explica.

### **1.1. El concepto “folclor” y el adjetivo “folclórico”: estrategias para promover identidades nacionales**

El concepto de “folclor” ha enfrentado un proceso constructivo desde finales del siglo XVIII; la intención de este concepto ha radicado en considerar las costumbres de un pueblo:

como ‘relicias’ de una antigüedad remota y perdida, como las desmoronadas ruinas de viejos pueblos y fortalezas. Se veían a veces [refiriéndose al caso del norte europeo], como indicios de una herencia aria, pagana o pre cristiana: estas formas mutiladas sobrevivieron, y la gente ‘vulgar’ las repetía maquinalmente, como sonámbulos, sin noción alguna de su significado. (Thompson, 1989, p. 83)

La aseveración de Thompson sobre el concepto decimonónico del folclor permite vincular dicha construcción conceptual con un período en que es posible advertir un replanteamiento de estructuras identitarias tradicionales como la religiosa transcontinental y la de los poderes centrales (Anderson, 1993, p. 62). El “pueblo idealizado” se torna un referente “puro” de identidades nacionales. Es posible considerar la existencia, al menos, de dos vertientes creadoras del concepto “folclor” (o los conceptos), por un lado la de los “folcloristas” quienes mantienen la visión recolectora del siglo XIX, y por otro lado la de los “academicistas”. Estos últimos, con intenciones de someter a un canon científico el concepto “Folclor” e imbuidos de los discursos académicos que cuestionan, por ejemplo, las identidades nacionales han pretendido actualizar el concepto. Como ejemplo, téngase la siguiente conceptualización:

Una definición actualizada de folklore, concebido como una forma de patrimonio intangible, podría decir que es el conjunto de elementos, actos y procesos culturales expresivos que se transmiten en variantes en los grupos humanos, según las reglas de creación, transformación y transmisión propias de la comunidad a la que pertenecen, y que forman parte de su identidad y patrimonio. (Prat, 2006, p. 245)

Dicha forma de concebir el folclor busca superar la visión puramente nacionalista y materialista de lo folclórico para ubicarlo como producción cultural (de tipo material o inmaterial). La posición de este artículo no consiste en asumir un concepto de “folclor”, sino comprender que la definición de “folclor” y los elementos que lo componen constituyen productos culturales que contienen una lógica política como constructores de identidades.

Por consiguiente, se considera en este artículo que el “folclor” es una estrategia socio-cultural y política de algunos grupos sociales, el cual posee una funcionalidad identitaria y



comunicativa, ya que es producto y productora de un conjunto simbólico específico que permite la significación de una identidad, de una visión de mundo. En segundo lugar, el “folclor” como estrategia tiene que advertirse como una creación específica de un grupo particular, es transmisible y mutable (ya que las circunstancias-contextos lo reconstruyen), pero siempre bajo la lógica de una “estereotipia generalizada”<sup>2</sup> que es propia del grupo, sin la cual no sería “folclor”.

De igual manera, esta noción constructivista del concepto “folclor” como estrategia socio-cultural y política, conlleva interrogarse sobre: ¿cómo es definido y/o quiénes conforman el grupo específico al cual corresponde dicho “folclor”?; ¿existe una homogeneidad irreductible en el grupo?, ¿cómo y quiénes determinan la estereotipia generalizada?, y finalmente, ¿el proceso de creación, recreación y mantenimiento de las prácticas “folklóricas” es realizado por quién o por quiénes?

La relatividad socio-cultural inherente del “folclor” conduce a crear un acercamiento del análisis de este artículo con la perspectiva de la invención de las tradiciones. Si, tal como plantea Juan José Prat, el “folclor” son “tradiciones activas [que] se comunican, no por medio de una instrucción formal, sino como unidades de significado que se intercambian continuamente entre los componentes del grupo” (Prat, 2006, p. 237). Entonces, el “folclor” como concepto y como estrategia de promoción de identidades expone un rasgo importante: lo folklórico como “tradicionalidad”.

Al respecto, habría que considerar la transmisión/reproducción de los elementos “folklóricos” y los momentos de transformación social, ya que justo ahí se produce desestabilización de identidades y, por tanto, alteración de tradiciones. La tradición no es un aspecto inmóvil y definitivo, sino que como creación cultural es constantemente cambiante y adaptable, apropiándose de elementos del momento en que se utiliza (Ver: Hobsbawm y Tarence, 2002).

Se vuelve, entonces, a considerar que lo perdurable del “folclor” está vinculado a lo que anteriormente se mencionó como: “estereotipia generalizada”, esta a su vez se encuentra determinada por los procesos sociales de institucionalización de una representación o una práctica. Es común la noción de que el “folclor” es originario de un pasado idealizado, sin embargo, Alan Dundes hace una observación en torno a este tema, él indica que es “falso que el folklore se haya producido en el pasado” (Dundes, 1965. Citado por Caravantes, 1984, p. 168).

Cabe una interrogante: ¿en qué momento se genera el “folclor”? la respuesta es: en el presente, no obstante, conlleva un proceso complejo. La definición del “folclor” y de lo “folklórico”, como una estrategia de promoción de una identidad, se ubica en un presente. Esta

---

<sup>2</sup> Al referirse al concepto de ESTEREOTIPIA GENERALIZADA se pretende establecer que existe dentro de un conjunto social una serie de valores, estereotipos, prejuicios, normas, caracterizaciones, juicios de valor, etc., que se comparten por el conjunto social y que a la vez se manifiestan en las distintas áreas de la vida social, y las expresiones folklóricas son una de esas áreas.



localización espacio-temporal se encarga de otorgar legitimidad al conjunto de representaciones y prácticas reapropiadas de un pasado idealizado así como del presente en que se ubica. Esas representaciones y prácticas deben ser capaces de identificar al grupo, tienen que fundamentarse en lo que aquí se ha llamado: “estereotipia generalizada”.

En los momentos de cambio, que se generan justamente cuando aquella funcionalidad identitaria deja de existir, entonces, se reconstruye el “folclor” a partir de la resignificación o la apropiación de otras representaciones o/y prácticas. El proceso institucionalizador hace emerger “valores, explicaciones culturales, que defienden lo nuevo instituido como la forma natural y lógica de hacer las cosas” (Caravantes, 1984, p. 168); ese cambio institucionalizador no debe romper del todo y de raíz las estructuras mentales ya existentes, no puede romper con “la estereotipia generalizada”.

La conceptualización del “folclor” requiere contener en sí un conglomerado de representaciones y prácticas sociales que sean capaces de potenciar la funcionalidad comunicativa e identitaria del concepto. A partir de lo anterior, analizar la conceptualización de “folclor” desde la lógica de las representaciones conlleva asumir otro posicionamiento teórico complementario, el cual indica que las representaciones constituyen formas inmateriales (discursivas, quizás) que definen “sistemas de clasificación y de percepción como verdaderas ‘instituciones sociales’” (Chartier, 1996, p. 56). Esos “sistemas de clasificación y de percepción” pueden traducirse en la lógica de la conceptualización del “folclor” como la estereotipia generalizada que permite la vigencia de las prácticas folklóricas.

Junto a las representaciones, las prácticas, entendidas como objetivaciones y reconstrucciones de aquellas representaciones, constituyen otro marco referencial para dar explicación, principalmente, sobre la música folklórica (Burke, 2006, p. 96-101). Dicha música (o práctica) posee una clara función identificadora e institucionalizadora de representaciones del grupo creador de lo “folklórico”. Como se observa, el proceso constructivo del concepto “folclor” propio de un pueblo y los elementos (representaciones y prácticas) que lo conforman, otorgan autoridad al grupo social que se ha instituido como creador o definidor en la entidad legítima para asignar a una representación (disursos, valores, sentimientos, etc.) y a una práctica (formas de interpretación/creación musical, formas de danza, formas de comportamientos, etc.) el adjetivo de “folklórico”.

El análisis que se elabora en el presente artículo se apega a la aseveración que hacía Clifford Geertz (1989) sobre la cultura, al concebirla como un concepto esencialmente semiótico, la cultura como una urdimbre de significaciones. Este principio facilita efectuar un análisis semiótico del proceso de construcción del concepto “folclor” efectuado en Costa Rica durante el siglo XX y del proceso de adjetivar una serie de obras musicales (las creadas por el grupo Cantares) como “música folklórica”, ambos procesos como estrategias socio-culturales y



políticas que asumieron unos grupos sociales en su interés por promover identidades de tipo nacionales.

La música, y en particular la música folclórica, como práctica cultural, se encuentra imbuida de representaciones del mundo, claramente asignadas por el creador o el reconstructor de la obra musical. La historiografía francesa de las mentalidades colectivas había lanzado la propuesta de la diversificación de las fuentes, con la intención de ampliar las posibilidades explicativas, evitando la prevalencia de la fuente oficial. Aún más, el giro lingüístico de las últimas décadas del siglo XX instó no solo a recurrir a fuentes diversas, sino también a observar en ellas un discurso con finalidades específicas, y correspondiente a sectores sociales específicos (Le Goff, 1974).

En esta investigación, la música, que es práctica y construcción cultural (individual y social) (Grebe, 1993, p. 1753), es concebida como portadora de un discurso explicativo e identificador, que es maleable, al enfrentar el proceso de la comunicación en el que intervienen emisor y receptor y cada uno se apropiá de forma diferenciada (o quizás no) del discurso musical.

La musicología, influenciada por la antropología, ha buscado estudiar la música y su discurso desde la semiología, observando en esta un sistema simbólico, consecuente con un específico contexto socio-cultural (Grebe, 1993, p. 1755). Para ello ha requerido diferenciar tres niveles constitutivos del fenómeno musical,<sup>3</sup> los cuales posibilitan su análisis. Tales niveles constituyen una tripartición de aquel fenómeno, siguiendo la explicación de Jean Molino: a. Poyético: estrategias de producción del mensaje (autor, intérprete); b. Neutro: el mensaje mismo en su realidad material (obra musical); c. Estésico: estrategia de recepción (audiencia) (Sobrino, 2005, p. 688).

De esta manera, el análisis que se llevará a cabo en esta investigación se ubica específicamente en el nivel del discurso musical, que conjuga el ámbito poyético y el neutro, ya que se procura conocer los entramados conceptuales que el autor reproduce y recrea en las obras musicales. La obra musical, como sistema de representaciones, posibilita dar cuenta de un contexto específico al cual corresponden dichas representaciones. La categorización de música folclórica busca aún más agudizar el análisis, ya que obliga a observar en dicha expresión artística, los elementos con función identitaria, la direccionalidad grupal del mensaje, el mantenimiento de cierta estereotipia generalizada y la reelaboración de elementos.

Este trabajo consiste en un análisis que conjuga varias tendencias teóricas de la historia cultural. En primer lugar, las mentalidades colectivas intentando escudriñar representaciones que obedecen al ámbito de lo mental-imaginario; el giro antropológico siguiendo la concepción semiótica de la cultura; el giro lingüístico al considerar la música como un discurso; además de

---

<sup>3</sup> Con el denominativo de fenómeno musical se busca hacer referencia al proceso creativo, el proceso interpretativo, y al proceso receptivo de la música.



las tendencias constructivistas de la identidad y de las prácticas culturales, como finalidades de aquel discurso musical.

## **2. El grupo Cantares y la cuestión folclórica en Costa Rica, la década de 1980**

Desde julio de 1979 cuatro jóvenes costarricenses empiezan a reunirse con la intención de conformar una nueva agrupación musical en Costa Rica, ellos son: Dionisio Cabal, Aurelia Trejos, Fernando Mena y Juan Carlos Mena. La intención era conformar un grupo de música que rescatara la tradición folclórica de Costa Rica, pero no bajo los parámetros tradicionales, sino aportando una cierta innovación. Un año después, ante el dinámico ambiente artístico de la pequeña capital josefina,<sup>4</sup> aparece en el periódico *La Nación*, del 26 de julio de 1980, el reportaje titulado: “Nace un grupo musical: Cantares”, y entre sus párrafos se leía:

Y Cantares es el nombre de un grupo musical que debutará hoy sábado a las 7:30 p.m. en la sala de la Compañía Nacional de Teatro. Lo integran Juan Carlos Mena, bajo; Aurelia Trejos, soprano; Fernando Mena, tenor, y Dionisio Cabal, barítono. Aunque se acompaña de guitarra, vihuela y tambor, su instrumento básico es la voz.

Ellos pretenden tener un sonido propio, que los caracterice, y así, su repertorio se compone de música folclórica costarricense estilizada, y propia. El hilo conductor que une ambos tipos de composiciones es el arreglo coral. (*La Nación*, 1980f)

¿Por qué es pertinente el estudio del surgimiento del grupo Cantares?, ¿cuál es la relevancia dentro del ámbito folclórico costarricense, ¿existe un sector folclórico en Costa Rica para ese momento?, ¿qué se entiende por folclor para dicho contexto? En este primer apartado se intenta dar respuesta a las preguntas antes planteadas y el grupo Cantares resulta un actor social ideal que condensa en sí mismo la tónica folclórica que se estaba generando en Costa Rica. Esa tónica tendrá dos dimensiones que se van a explicitar en las páginas siguientes, la primera tiene relación con un proceso histórico de carácter nacional, mientras la segunda está vinculada a un movimiento artístico de rasgos continentales, o más precisamente, regionales.

### **2.1. ¿Música folclórica en Costa Rica?**

¿En la Costa Rica de los años ochenta es posible encontrar una serie de elementos culturales que cumplan la función del folclor?, y aún más específicamente, ¿existe una práctica musical popular categorizada como música folclórica?

---

<sup>4</sup> El trabajo de Rafael Cuevas Molina detalla de forma minuciosa cómo el ambiente artístico (conceptualizado como: ambiente cultural) de Costa Rica, con clara concentración en la capital, se encontraba en un apogeo institucionalizador y estatalizador, posterior a la traumática Guerra Civil del 48. Aparecen instituciones como la Editorial de Costa Rica (1958-59), Dirección General de Artes y Letras (1963), Ministerio de Cultura Juventud y Deportes (1971). (Cuevas, 1995).



El siglo XIX evidenció un proceso paulatino de profesionalización de la práctica musical en Costa Rica, dicha práctica tendió a privilegiar lo militarizado (las bandas) y lo europeizado (ritmos, instrumentos y profesores). La construcción liberal de una identidad nacional se apoyó en la música militar, básicamente himnos y marchas, para reforzar el sentimiento nacionalista y su interferencia en las mentalidades de los grupos sociales, principalmente los sectores populares.

Desde los sectores “de abajo” la apropiación musical se manifiesta en los bailes populares que recurrían a “las cimarronas o las marimbas, acompañadas algunas veces por guitarras” (Vargas, 2004, p. 86). La construcción identitaria liberal centrada en la homogenización étnica, la vinculación europeizante, el alfabetismo, la legitimidad del control estatal y el progreso económico no daba cabida a las manifestaciones que contrariaban tales paradigmas (Molina, 2008, p. 15-25). Por tanto, a finales del siglo XIX, tanto cimarronas como marimbas no tenían lugar a la par de las bandas y del piano.

Sin embargo, la década de los años veinte traerá nuevas lógicas identitarias, lo popular y sencillo empieza a estar involucrado con la noción de lo nacional. Como bien lo señala Vargas Cullell, un movimiento nacionalista latinoamericano (frente a una Europa decadente y abatida por los desastres de la I Guerra Mundial) empieza a considerar la temática indígena. En Costa Rica seguir el referente identitario indígena hubiera sido una herejía de cara al esquema mental del mestizaje y la igualación étnica del costarricense. Por lo tanto, lo nacional en Costa Rica se orientó hacia dos focos identitarios: el primero centrado en el área rural (el campo) y sus gentes (el campesinado), adoptado por la literatura y la pintura con posiciones diferenciadas (Molina, 2008, p. 43-61); el segundo, que fue respaldado por el sector musical, promovido y ejecutado por las instituciones estatales, consistía en ubicar en la zona de Guanacaste los elementos constituyentes de una música nacional costarricense.

La localización del ritmo nacional por parte de personalidades del sector musical como José Daniel Zúñiga, Julio Fonseca y Roberto Cantillano se efectuó de la forma como los folcloristas europeos recababan los indicios de una cultura popular en el siglo XIX (Ortiz, 1989, p. 3-4). Para ello, los hombres mencionados se desplazaron a Guanacaste (San Pablo de Nicoya, Nicoya, Santa Cruz, Filadelfia y Liberia), a lo que llamaron “excusiones”, con la intención de “recoger la música regional, la poca que sobrevive y quede a flote sobre el diluvio de fox-trots y one steps que el jazz band del negro José nos ha hechado [sic] encima” (Vargas, 2004, p. 237-247).

Tal cruzada de búsqueda dio como resultado la generación de un repertorio de música nacional, que fue interpretado en los conciertos de música costarricense. Ya para mediados de siglo, la música guanacasteca había adquirido el rango de música nacional. Tres elementos consolidan la expresión musical de Guanacaste:



1. La declaración el Punto Guanacasteco como baile nacional (Vargas, 2004, p. 247).
2. La aceptación de los ritmos del Pacífico norte supuso la incorporación oficial del instrumento predominante, en este caso la marimba. Dicho instrumento irá adquiriendo el significado de artefacto propiamente folclórico, por lo cual es requerido en los festejos populares asociados a lo tradicional costarricense y en las representaciones de lo nacional (*La Nación*, 1980a; 1980e.).

En un artículo de setiembre de 1980 sobre los elementos folclóricos de Costa Rica se asevera que:

La marimba tiene parte muy importante en nuestros bailes típicos. Su origen, al igual que el del quijongo, es africano. La marimba, el juque, las ocarinas, las chirimías y el quijongo son algunos de nuestros instrumentos folklóricos. En Guanacaste la marimba ha evolucionado mucho. (*La Nación*, 1980i)

3. Las danzas folclóricas constituirán elementos legitimadores de lo guanacasteco, las cuales privilegiaban la música de esa provincia, ya que como apunta Emilia Prieto:

Tales armonías son como las panameñas, muy vivaces alegres, hermosas y sonoras. Las acompañan con marimbas y acordeones y a ellas recurrimos, nosotros para levantar el entusiasmo y la euforia en las fiestas patrias, en turnos y celebraciones cívicas. (Prieto, 1973, p. 72)

Tales danzas tendrán una apropiación diferenciada en el Valle Central y es posible notarlo en la intensión reguladora de dichos bailes, es decir, se procura establecer la forma “correcta” y original de ejecutarlos. Tanto el folleto de Teodora Hernández Viales (1968), como el libro de Lía Bonilla (1989) dan cuenta de las intensiones de definir los pasos de danzas como El Cambute, El Torito, Los Amores de Laco, La Cajeta, El Son de los Novios, Pasión, El Pavo, El Zapateado, La Botijuela, El Punto Guanacasteco, entre otras. En el fascículo de *La Nación* de setiembre de 1980, justamente el mes de celebración de las Fiestas Patrias, se determinaban tales danzas como las de carácter folclórico costarricense (*La Nación*, 1980i).

De forma paralela a la definición teórica de cómo bailar la música folclórica guanacasteca, los grupos de danza folclórica coadyuvaron a patentizar esas normativas, así como a reafirmar la legitimidad de la música de Guanacaste. Algunos grupos vieron la luz en el período que va desde 1950 hasta la década de 1980, entre ellos destacan el Grupo ABC (Asociación de Bailes Costarricenses, 1956), el Conjunto Folclórico 25 de julio (en la década de 1960), El Grupo Folclórico del ICE (1970), el Ballet Folclórico Nacional (1974), el Grupo Folclórico de la Universidad Nacional (1974), el Grupo Güipipía de la Universidad de Costa Rica (1975), el Grupo Folclórico y de Tradiciones Populares Curime (1979), el Ballet Folclórico de LACSA (década de 1970) y el Grupo de Danza, Teatro e Investigación Folclórica Barbac de



la UNA (1984) (*La Nación*, 1980g; Bonilla, 1989: 11; *La Nación*, 1980j; *La Nación*, 1981b; Álvarez, 2000; Granados, 2014; *La Nación*, 1980b).

La música folclórica costarricense, predominantemente guanacasteca, generó tal impacto en la noción de lo que identificaba al ser costarricense, que por medios privados se buscó la reproducción de esa música, así como la forma de hacerla accesible a la población costarricense. Por ello no es extraño encontrar anuncios en los periódicos sobre la venta de discos con música folclórica:

Se grabó el álbum: ‘Las canciones más bellas de Costa Rica’, por la colaboración de la Academia de Guitarra Latinoamericana, se tuvo la participación de las agrupaciones: marimba Chorotega, tríos Imperial, Los Hispanos, Los Borucas. El álbum incluye un libro con las canciones y la biografía de estas obras musicales de diversos autores: Ricardo Mora, Héctor Zúñiga, Leandro Cabalceta, Los Talolingas, Daniel Zúñiga, Ray Tico. El álbum posee una guía turística, se sugiere que el disco es un acertado regalo. (*La Nación*, 1980h)

Ahora bien, el énfasis en lo guanacasteco tendió a opacar otros elementos culturales y otros grupos sociales, de la lógica folclórica identitaria. Esteban Alfaro realiza un interesante análisis de cómo tal predominancia por lo guanacasteco tiene una funcionalidad económica y política. El proyecto político, económico y social lanzado inmediatamente después de 1949, afianzado en la socialdemocracia y en la sustitución de importaciones en América Latina (Estado Benefactor), requiere ampliar las zonas de producción y los caudales de mano de obra. Por ello, el control estatal de las regiones periféricas fue un objetivo a realizar; para Alfaro la fiesta de la Anexión del Partido de Nicoya se constituyó en la estrategia a la cual recurrieron los grupos políticos para afianzar una integración regional y asegurar una dinámica economía (Alfaro, 2014).

En la cuestión folclórica, lo guanacasteco va a generar dos interesantes posiciones, una defendida por Lía Bonilla y otra por Emilia Prieto. Para Bonilla, la apropiación del folclor guanacasteco en el Valle Central se había realizado de forma inadecuada, ella argumentaba su perspectiva a partir de un supuesto desprecio generalizado desde la población el centro de Costa Rica hacia los guanacastecos. Ella consideraba una diferenciación radical entre las gentes separadas por el Golfo de Nicoya, lo que ligaba a una nacionalidad que incorporaba a medias a los pobladores del Pacífico norte. Lía Bonilla era partidaria de que en Guanacaste es donde se encontraba el verdadero folclor, ya que este último fue el refugio ante el desprecio de los “cartagos”. A continuación, se trascibe de su libro la respuesta que Lía Bonilla plantea ante la interrogante “¿Por qué se conservó esta riqueza folklórica en Guanacaste?”:



El pueblo guanacasteco descubrió dolorosamente -con el correr del tiempo- que su incorporación a la nacionalidad costarricense se concretaba a los documentos oficiales y legales. Pero que en la vida práctica, el costarricense del ‘interior’, el ‘cartago’, lo rechazaba, lo repudiaba menoscambiéndolo.

Fue cuando el guanacasteco sintió en carne propia, la burla y el desprecio de sus compatriotas del otro lado del Golfo de Nicoya, y se sintió como el hijo rechazado por la madre adoptiva... Pero reaccionó positivamente: se retrajo en sí mismo, buscando el oasis amoroso y de paz que su madre le negaba. Y templó su alma, pensando con orgullo en las glorias propias y desarrolló una enorme capacidad creativa y así conservó y enriqueció el acervo folklórico que tanto le enorgullecía y le hacía tan feliz.

De esta manera el pueblo guanacasteco que VERDADERAMENTE bailó, cantó y tocó sus marimbas, sus quijongos y guitarras, conservó para sí, toda esa riqueza folklórica que había ayudado a construir [...] riqueza que no encontramos en ninguna otra provincia costarricense” (Bonilla, 1989, p. 14).

Como es posible notar en el discurso y sentir de Bonilla, la exclusión realizada a finales del siglo XIX y principios del XX por los ideólogos liberales a todos aquellos grupos que no se acoplaran a los principios identitarios propugnados por ellos, fue ocasionando un resentimiento (evidente en la cita anterior) y a su vez iniciativas locales para elaborar una forma propia de auto-identificación.

Emilia Prieto, una mujer intelectual y profesional (así como Lía Bonilla), de procedencia herediana, dedicó parte de su labor intelectual al estudio de la cultura popular costarricense. Sin embargo, su posicionamiento con respecto a lo guanacasteco consistía en considerar que el folclor producido en esa provincia no podía ser la expresión irreductible del folclor de Costa Rica. Por el contrario, según Prieto, era pertinente dar cabida a otros grupos sociales como el campesinado del Valle Central. En sus palabras se establece que:

Durante la colonia y los primeros años de nuestra independencia, la provincia de Costa Rica llamada hoy Guanacaste, constituyó políticamente el Partido de Nicoya. Al producirse la independencia, debió tener cierta relativa autonomía ya que, en su etapa colonial intervenían únicamente muy raras veces, las autoridades de León. Pudo así unirse a Nicaragua, o proclamarse república centroamericana independiente, pero después de unos años de pensarla y considerarlo, los nicoyanos resolvieron anexarse a Costa Rica. Quiero ser la primera en creer que, para nosotros, esto fue un regalo del cielo.

Pero lo que es curioso, de algunos años acá, como un caso extraño de aculturación, en el folklore costarricense desaparecen prácticamente las tonadas campesinas. Los labriegos callaron. Ya no se escucha aquel acento musical, singular e ingenuo de la voz. No volvieron a entonar con su guitarra la dulzona elegía tradicional y al parecer, esos cantares añoranzas tan nuestros, se sumieron en el lamentable olvido. Hoy, a través de la



radio y la televisión, se difunden y propalan como predominantemente ticos los aires guanacastecos, lo cual no es históricamente cierto. (Prieto, 1973, p. 71-72)

Este punto de vista de lo folclórico parece recordar aquella tendencia campesina de la identidad costarricense, introducida en los años veinte por los grupos literarios y plásticos. Además, la perspectiva de Prieto, si bien ella misma deja bastante claro el hecho de que el aporte guanacasteco es valioso, es reivindicativa del grupo social geográficamente definido por el Valle Central, como foco originario del folclor. Prieto señala que “No éramos afónicos antes de la Anexión del Partido de Nicoya”, con esto pareciera indicar que el folclor costarricense (específicamente la producción musical) no es exclusiva de Guanacaste.

Los trabajos de Emilia Prieto sobre el folclor fueron facilitados por el proceso institucionalizador de la “cultura” que enfrentó la sociedad costarricense en las décadas de 1950, 1960, 1970. Este proceso posibilitó la asignación de Emilia Prieto como encargada, en 1969, del proyecto de hallazgo de música o canciones folklóricas; el cual estaba bajo el respaldo de la Dirección General de Artes y Letras. Posteriormente, dicha Dirección General pasa a convertirse, en 1971, en el Ministerio de Cultura Juventud y Deportes, dentro del cual surge el Departamento de Proyección del Folclore (*La Nación*, 1980b), con respecto a este departamento para efectos de este trabajo, no se localizó información. Lo interesante al respecto es que dicho departamento indica una consolidación del sector folclórico costarricense, un interés por la cultura popular de tipo folclórica, así como una legitimidad social de lo folclórico; tales tres aspectos dan pie a un interés por parte de los grupos en el poder manifiesto en la asignación de recursos económicos.

El devenir del ámbito folclórico en Costa Rica, sintetizado en las páginas anteriores, encuentra su entroncamiento con el grupo Cantares en este momento. El grupo musical en mención va a optar por la música folclórica desde la perspectiva de la señora Prieto. Tanto en 1980 cuando se presentan por primera vez (*La Nación*, 1980f), como en otro reportaje de *La Nación* de 1984, se hace notar tal filiación, que direcciona a Cantares hacia las expresiones vallecentralinas. Así lo señala el periódico: “Cabal inició esta tarea motivado por la folclorista Emilia Prieto y por el llamado que ella ha hecho a los jóvenes costarricenses para que ayuden a salvar las tradiciones orales” (*La Nación*, 1984).

Como ejemplo de la musicalización de recopilaciones orales hechas por Emilia Prieto se encuentra “Canto de arrieros”. Dicha obra permite denotar aspectos como la utilización del lenguaje propio del hablar campesino, así como la referencia a la actividad laboral que se desempeña (ganadería), la identificación del sujeto o el “yo musical” (“soy de aquí de los cartagos”, que como se establecía anteriormente, los cartagos son asociados a la población con un origen vallecentralino, básicamente), prácticas culturales como el consumo de alcohol y el noviazgo.



La imagen mental que genera esa representación musical sobre el campesinado costarricense pareciera establecer una relación directa con la literatura costumbrista de principios de siglo XX, cuando autores como Aquileo J. Echeverría y Joaquín García Monge hacían resaltar al campesino tosc. En una de las obras del grupo Cantares, “Ella se fue”, se encuentra una cita fiel de este tipo de literatura, al mencionarse del cuento “Cuadros” de García Monge.

En el grupo Cantares es posible encontrar dos elementos que son comunes a la cuestión folclórica de ese momento:

1. El folclor costarricense sigue la misma lógica de recolección, considerando al pueblo como un sagrario de tradiciones antiquísimas, a tal punto que las “joyas folclóricas” se mantienen inmaculadas (*La Nación*, 1981c). ¿Quiénes realizan la recolección de tales joyas? En cuanto a esto, los sujetos pertenecientes a la creciente población de nivel medio serán los responsables de sacar a la luz lo que consideran como folclórico. Lía Bonilla y Emilia Prieto (ambas educadoras), los miembros del grupo Cantares, los integrantes de las agrupaciones de danza folclórica (muchos de ellos asociados a entidades gubernamentales –MCJD, universidades, ICE–), en fin. Entonces, es posible aducir que son los grupos de nivel medio los que se encargarán de establecer e institucionalizar lo que debe ser considerado folclórico. Lo que resalta aún más en este aspecto es que los sujetos que recuperan o representan la cotidianidad y la vida campesina, no se consideran, precisamente, parte de tales grupos sociales (el campesinado) (*La Nación*, 1980d). En la siguiente cita se muestra la consideración de Cantares al respecto:

Al referirse al folclore, los músicos no lo consideran como un fenómeno muerto en el pasado, sino vivo, ‘un poco enterrado quizá’. ‘No intentamos pasar por campesinos, sino cantar temas campesinos –dicen-. Tampoco tenemos intención de mofarnos de él (*La Nación*, 1981c).

2. El folclor, o la recuperación de este, se justifica por una percepción generalizada en cuanto a un peligro latente sobre su desaparición. En otras palabras, el folclor se rescata porque se encuentra en peligro de extinción. Como se ha observado, dos momentos durante el siglo XX dan cuenta de esa justificación, en los años veinte desembocando en un reposicionamiento de los elementos guanacastecos, y en los años sesenta, setenta y ochenta con un retornar al Valle Central y el campesinado. El temor de la desaparición de valores y del folclor, de la segunda mitad del siglo XX, va a precipitarse debido a los cambios socio-culturales tan acelerados de la época. Estos se fundamentan en el consumo (como práctica y representación) y la influencia de los estilos de vida estadounidenses, principalmente (Molina, 2007). En este momento de cambios culturales, el folclor costarricense va a ser adaptado a las circunstancias, la cultura popular que para esos momentos empieza a tener nuevos referentes (variados estilos de vida



extranjeros), ya no puede ser igualada al folclor (Marín, 2006.). De allí que música verdaderamente apropiada por los sectores populares no sea considerada folclor y más bien se busque un mayor rigor en la recolección de lo folclórico, ya que se ha tendido a confundir “lo que es un valor legítimo popular, con lo que es ajeno, espurio o vulgar” (Prieto, 1973, p. 69).

Al respecto, el grupo Cantares se concibe como una agrupación que busca “elevar la calidad de la música auténtica costarricense, ayudar a una positiva evolución de la música e ir más allá de los malos ritmos comerciales importados” (*La Nación*, 1980f).

## 2.2. Cantares y la Nueva Canción Latinoamericana<sup>5</sup>

En el artículo del periódico por el cual se anuncia la aparición de un nuevo grupo musical se hace una mención clara al movimiento musical con el cual sus integrantes se identificaban. Pero no solo eso, sino que también el grupo Cantares tenía una genealogía reveladora, al respecto se lee en el artículo:

La base de su trabajo se sustenta en los criterios que dieron lugar al Movimiento de la Nueva Canción. [...]

El grupo que hoy da a conocer oficialmente en realidad viene trabajando junto desde hace mucho tiempo, en el conjunto Viva Voz, aunque sin Aurelia Trejos.

Este marcó un hito importante dentro de la canción popular auténticamente costarricense y trabajó intensamente por algún tiempo. [...]

El repertorio conserva las mismas características que el de Viva Voz y la preocupación era la misma: dar a conocer la nueva canción costarricense y su raíz, la música campesina (*La Nación*, 1980f).

Si se observa con atención, la cita muestra dos de los referentes de Cantares, la Nueva Canción Latinoamericana y los elementos folclóricos costarricenses. El movimiento de la Nueva Canción se desarrolló como una oleada regional en toda América Latina, con un claro propósito político. Dicho propósito se fundamentaba en la protesta y la reivindicación. En medio de una polaridad ideológica y una presión constante de la potencia del norte, los grupos artísticos se alzaron y utilizaron su arte para hacer escuchar sus voces contrarias.

---

<sup>5</sup> A continuación se trascrcribe la cita 3 del artículo “Poesía y canto en Hispanoamérica”, de Guillermo Barzuna, ya que en ella se detallan los cantautores e intérpretes más representativos del movimiento musical: “(3) Algunos intérpretes, compositores y cantautores del nuevo canto en Hispanoamérica son entre otros: Pablo Milanés (Cuba), Sara González (Cuba), Les Luthiers (Argentina), Alberto Cortés (Argentina), Jorge Cafrune (Argentina), Ángel e Isabel Parra (Chile), Víctor Jara (Chile), Sui Géneris (Argentina), Chabuca Granda (Perú), Susana Rinaldi (Argentina), Alfredo Zitarrosa (Uruguay), Daniel Viglietti (Uruguay), Carlos Mejía Godoy (Nicaragua), César Isella (Argentina), Ampara Ochoa (Méjico), Carlos Puebla (Cuba), Facundo Cabral (Argentina), Soledad Bravo (Venezuela), Alí Primera (Venezuela), Enrique Ballesté (Méjico), Chavela Vargas (Méjico-Costa Rica), Bola Nieve (Cuba), los brasileños María Bethabia, Chico Buarque, Milton Nascimento, Gaetano Veloso, los conjuntos Quilapayún, Inti Illimani, Los Folkloristas, Quinteto Tiempo, Astor Piazzolla, etc. En Costa Rica entre otros: Emilia Prieto, Cantares, Rubén Pagura, Adrián Goizueta, Canto Andino, etc.” (Barzuna, 1988, p. 10-11).



El movimiento de la Nueva Canción va a emerger en la década de 1960 (Velasco, 2007), cuando acontecimientos de carácter internacional se venían llevando a cabo, sean la Revolución Cubana, la oleada Hippie, gobiernos dictatoriales avalados por los Estados Unidos, conflictos armados en el ámbito latinoamericano y mundial. Este contexto va a presenciar la movilización de las juventudes latinoamericanas, quienes serán los principales impulsores y consumidores de la música de la Nueva Canción Latinoamericana (Mansour, 1988, p. 26-27).

Siguiendo los planteamientos de Fabiola Velasco, el movimiento artístico posee dos características medulares: a. Una identidad latinoamericana que tiene como base una historia común y una “lucha antiimperialista compartida”; b. La utilización de referentes nacionales para la construcción de las obras.

En la obra musical del grupo Cantares es posible encontrar ambas características. La canción “Clavel de Paz” es, quizás, la obra más representativa de la influencia del movimiento Nueva Canción en el citado grupo. “Clavel de Paz” permite notar varias de las características de contexto que dan fundamento al movimiento de la Nueva Canción, entre ellas, el clamor por la paz, un ambiente bélico (regional y mundial), las utopías ideológicas (en este caso la paz y el amor), a nivel estético una tendencia poética que propicia el abordaje emocional (Mansour, 1988, p. 29).

La Nueva Canción Latinoamericana va a encontrar en Costa Rica una amplia aceptación, principalmente, en los grupos de música conformados por universitarios. Además, el ambiente artístico costarricense se estaba viendo influenciado por artistas inmigrantes latinoamericanos que escapaban de las situaciones de conflicto y persecución, lo que propició una transferencia de cánones musicales. En las páginas de *La Nación* se encuentran constantes referencias a grupos musicales nacionales o internacionales que se presentan en Costa Rica, vinculados a la tendencia del movimiento de la Nueva Canción, y también grupos dedicados a rescatar la “cultura tradicional costarricense” (*La Nación*, 1980c; 1980d).

El folclor desde el movimiento de la Nueva Canción va a significar una estrategia descolonizante, pero sobre todo va a ser un folclor reelaborado a partir de la otredad que es el imperialismo estadounidense (Cánepa-Hurtado, 1983, p. 166). De forma clara, Cuevas describe el contexto artístico costarricense al momento en que la Nueva Canción Latinoamericana estaba desarrollándose, ese contexto fue un nicho ideal:

Por varias razones, este decenio [1970] agitado en lo social y político, lo fue también en lo cultural; tanto por el auge que toman ciertas facetas de la producción cultural, como por las nuevas propuestas que surgen desde ámbitos periféricos del campo cultural, y que perfilan alternativas que inciden tanto sobre las características generales que asume el campo en el decenio, como en el intento de hacer propuestas ‘no oficialistas’ que se apoyaban en proyectos políticos de izquierda. [...]



Es en este ambiente que se realizan una serie de eventos, y que se fundan grupos y equipos que propugnan por un arte popular y revolucionario (Cuevas, 1995, p. 89).

Considerando lo planteado sobre el movimiento Nueva Canción Latinoamericana y teniendo presente el contexto dibujado por Cuevas, el grupo Cantares se encuentra sumergido en un ambiente donde la realidad política y social costarricense y latinoamericana influyen de forma directa en la producción artística, específicamente en la musical. La utopía máxima de la Nueva Canción se condensa en la imagen del Hombre Nuevo: revolucionario, socialista y reivindicador de las clases sociales (Velasco, 2007, p. 140).

Los apartados siguientes buscan desagregar las letras de las canciones del grupo Cantares, de la década de 1980, con el propósito de buscar las variaciones del discurso musical folclórico costarricense, en relación con los parámetros del movimiento Nueva Canción y la reconceptualización de lo folclórico.

### **3. “Entre arrieros y obreras”. Los actores sociales presentes en el discurso musical del grupo Cantares**

Al escuchar las canciones agrupadas en el disco “Cantares Costarricenses. Antología 1980-1988” (el cual reúne veintisiete obras musicales de tres álbumes aparecidos en la década de 1980: “El canto del pueblo costarricense” [1982], “Canción para vos” [1984], “Cantares en vivo” [1985]), se encuentra un elemento recurrente que también es localizable en otras obras del folclor costarricense. Se hace referencia al tópico del “amor”. Tanto las canciones folclóricas oficializadas bajo la perspectiva de lo guanacasteco, como las obras musicales que se inscribían en la lógica del folclor vallecentralino (propugnado por Emilia Prieto), tienen en común las alusiones al romance, el enamoramiento. Obras como Amor de Temporada, Amores de Laco, Eso es imposible, Noche inolvidable, Luna Liberiana han posicionado el “amor” como temática folclórica.

Las canciones del grupo Cantares no lo dejan de lado sino que, a partir de lo que ellos llaman una “música folclórica estilizada” (*La Nación*, 1980k) y aprovechando la tendencia poética y emocional de la Nueva Canción, componen obras y musicalizan coplas recopiladas en torno al tema del amor y el enamoramiento, de esta manera ofrecen una visión folclórica de esos temas, véase la obra “Coplas de Amor”. Es importante rescatar aquí esta temática, ya que, al buscar una caracterización de los sujetos sociales presentes en el discurso musical de las canciones del grupo Cantares, sería incompleto el análisis sino se hiciera mención de esta continuidad que se mantiene con las obras folclóricas anteriores más reconocidas.

Este apartado se enfocará en caracterizar los sujetos representados en el discurso musical. Para facilitar el análisis, las representaciones se han agrupado en cuatro tipos de individuos: el



campesinado, los obreros, los subalternos, los utópicos. Es posible notar, con esta inicial clasificación, la mezcla entre la reconceptualización folclórica planteada por Prieto y el paradigma del movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana.

### **3.1. El campesinado**

En cuanto al campesinado, las obras de Cantares se apropián del costumbrismo de principios del siglo XX. Para la representación de este sector social recurren a la recopilación de información, por ello “el folclorista [Dionisio Cabal] visita directamente las fuentes y, por medio de las presentaciones que hace Cantares en diversas partes del país, ha logrado recoger muchos y muy buenos ejemplos” (*La Nación*, 1984). Esta forma de acceder al folclor recuerda bastante lo que Georges Comme concebía como el método folclórico de investigación, “la mejor colección es aquella que es hecha por accidente, viviendo junto al pueblo, y cultivando los decires y las historias que caen de tiempo en tiempo” (Gomme, 1885. Citado por Ortiz, 1989, p. 8).

Las características observables en la representación del campesinado son:

*3.1.1. Lenguaje:* se recurre a la utilización del lenguaje “propio” del campesinado, con sus variaciones en relación con las formas “correctas” del habla. Así también aparecen conceptos elaborados en la cotidianidad. Dentro de este rubro es importante mencionar la asociación entre campesino-tonto-pobre, lo que deja notar una percepción educativa y económica ligada a este sector. Se reproducen algunas muestras:

#### **Canción 1. Extracto de “Canto de Arrieros”.**

Allá voy, allá voy, allá voy,  
 Allá voy, allá voy  
 Con mi partia y ganao  
 Con mi partia y ganao  
 Los caites de roto vengo  
 Tuito espinao, tuito espinao

**Fuente:** (Cantares, 1982b)

*3.1.2. Labores:* corresponden a las menciones de actividades cotidianas realizadas por los sujetos y que son propias del ambiente sociocultural en el que se desenvuelven, es decir el campo o la ruralidad. Destacan las referencias a la ganadería, a la agricultura, al boyeo, a las actividades del hogar (raspado de dulce, la molienda de tortillas).



*3.1.3. Religiosidad:* así como es propio de las representaciones generalizadas del costarricense, los elementos religiosos se encuentran presentes. Más que una forma de conceptualizar la deidad y las normas religiosas, lo que se busca es hacer mención de las prácticas religiosas. Esto permite observar la apropiación cultural de la religión: el rezar el rosario (Cantares, 1984g), la vela de un difunto y la cultura alcohólica (Cantares, 1985c), así como las fiestas patronales y las mascaradas (Cantares, 1982i).

### **3.2. Los trabajadores de la ciudad: obreros y otros**

La temática obrera es una de las novedades que aporta el grupo Cantares en esa reconceptualización del folclor costarricense. Esto se debe en buena medida al abordaje que se realiza desde el movimiento de la Nueva Canción sobre la lucha de clases (Velasco, 2007, p. 140). Además el contexto social costarricense evidenciaba un crecimiento de la industria, paralelo a un incremento de los sectores medios y a un aumento de trabajos no relacionados con el campo (sectores secundarios y terciarios de la economía). Entre las canciones de Cantares se puede escuchar:

#### **Canción 2. Extracto de “Marta y Manuel”.**

Esta es la historia de Marta y Manuel,  
que se casaron un día veintitrés,  
Veintitrés de febrero del setenta y seis  
parroquia del Carmen, ciudad San José.  
(...)  
Pasaron los meses, los años pasaron,  
vinieron los hijos Ramón y Gerardo.  
Domingos de fútbol los cuatro al estadio,  
los cuatro riendo y los cuatro peleando.  
(...)  
Un viernes de tantos en la construcción  
una viga enorme de pronto falseó  
de esta manera se mató Manuel  
y los albañiles que estaban con él.

**Fuente:** (Cantares, 1984e).

Esta canción resulta bastante reveladora al representar la vida de una pareja obrera, en la cual es posible notar las prácticas religiosas que se comparten con el campesinado (matrimonio



religioso). De igual forma, se percibe la separación de las actividades de acuerdo con el género (Manuel, constructor y Marta, en la casa). Además, existe una referencia a las actividades de ocio como es el fútbol, este es compartido tanto por hombres como por mujeres. Dicha descripción de la familia obrera muestra una idealización de la vida de ese sector: una vida rutinaria y tranquila. Luego el trabajo cambia de significación, este es asociado a la desgracia y a la muerte, el final de la vida de un obrero se vuelve fatal y lamentable. Tal situación representada en la “historia de Marta y Manuel” es generalizada para “tantos obreros de la capital”, esta última frase viene a ubicar espacialmente al sector obrero.

Por otro lado, en el mundo urbano representado en las canciones de Cantares se pueden percibir otros sujetos como los vendedores (quizás callejeros o del mercado) de productos agrícolas, utensilios para el hogar u ofreciendo ciertos servicios (Cantares, 1984h). Esta representación de los sectores comerciales de corte popular parece ser una reivindicación frente a las nuevas formas de consumo que, para ese momento, estaban empezando a tener cabida: consumo masivo con fuerte influencia extranjera. Las prácticas de consumo que se iban asomando parecían una amenaza para las prácticas “tradicionales” del consumo en Costa Rica.<sup>6</sup>

### **3.3. Los subalternos**

A esta clasificación pertenecen aquellos sujetos sociales que aparecen en las representaciones musicales y que, generalmente, son opacados por la dicotomía campesinado-grupos urbanos. Se está refiriendo a las mujeres, los niños, los indígenas.

*3.3.1. Los indígenas:* de las veintisiete canciones que se analizan, solo una obra hace referencia a la temática indígena. Sin embargo, la forma de concebir lo indígena en el folclor costarricense propuesto por Cantares es vincularlo al pasado, es decir, que los grupos indígenas son individuos del pasado, del cual es originaria la población costarricense. Considerar la población indígena como sujetos de un pasado originario y no de un presente concreto (1980), hasta cierto punto reproduce la noción de un costarricense mestizo, blanco y no tan indígena. La obra “El tesoro de Nayudel” es un ejemplo de esa idea del indígena en el pasado (Cantares, 1982g).

*3.3.2. Los niños:* en relación con este grupo social, Cantares en su repertorio realiza una referencia directa en la canción “El sueño que habrá de ser”. La representación no adquiere una forma donde no se señala directamente a los niños y su cotidianidad, sino por medio de la asociación con la imaginación, la ilusión y la utopía. Estas se conjugan para generar una visión

<sup>6</sup> “Los otros aliados claves de la expansión del consumo en la fase que se inició en el decenio de 1980 fueron la venta a plazos y la tarjeta de crédito (un 27 por ciento de los costarricenses tenía una en 1996), indispensables para disfrutar plenamente de las nuevas catedrales de los consumidores: los malls, con sus tiendas y supermercados, lujosos pasillos y áreas de entretenimiento y comida rápida (de ‘marca’).” (Molina, 2007, p. 13)



de futuro en el cual las condiciones sociales y familiares sean mejores, al respecto la canción expresa: “Me subiré al arcoíris y le robaré los colores para que nadie se olvide de la paz entre los hombres”, “Pero a ti voy a traerte mamita la luna llena para que alumbres la casa sin gastar en luz eléctrica” (Cantares, 1982f).

Esta concepción del sujeto infante en relación al futuro “mejor”, si bien lo posiciona como un agente potencialmente revolucionario que puede cambiar la situación social, no lo muestra en su faceta presente de niño, sino que es un niño visualizado como adulto: “Mamá cuando yo sea grande, voy hacer una escalera, tan alta que llegue al cielo, para ir a traer estrellas” (Cantares, 1982f). Otro elemento del sujeto infante es su relación constante con la adulta-madre, lo que refuerza y evidencia los roles de género donde el adulto padre tiene una vinculación distante con los niños.

*3.3.3. Las mujeres:* las referencias sobre la mujer son más recurrentes en la música de Cantares. Es importante hacer notar que el tema de la mujer, como tal, no es una variación dentro de la reconceptualización del folclor, ya que en obras musicales anteriores a Cantares es posible escuchar las alusiones a la mujer, sea en “Así es mi tierra” o en “Ticas Lindas”.

El cambio está dado en la forma de representar a la mujer, las imágenes femeninas mostradas por Cantares deambulan entre la maternidad (Cantares, 1982f), que es una imagen reforzada desde principios del siglo XX (Bote, 2012, p. 17-31); la sexualización, aunque la canción no hace una referencia directa a la prostitución, el mensaje global de la canción pareciera sugerir una figura femenina que por esencia o naturaleza es sexuada, engañosa y adúltera (Cantares, 1984d); y las labores del campo o de la ciudad, generalmente corresponden a actividades dentro del hogar.

Otra de las imágenes de la mujer es la de agente revolucionario, a partir de su experiencia como sujeto siempre oprimido por un sistema social en el que predomina lo masculino. Aquí se vuelve a evidenciar la vinculación con los postulados de la Nueva Canción, pero también en relación con un movimiento emergente en la Costa Rica de los ochentas que es el feminismo (Molina, 2007, p. 24). Además, se debe acotar que la señora Emilia Prieto, quien infligió una importante influencia sobre el folclor propuesto por Cantares, ya había hecho algunas referencias a las desigualdades de género y de edad, al respecto apunta: “Puestos ya en el examen de una condición social dada, ningún elemento de juicio nos parece tan sintomático del caos como la situación desesperante de la mujer y del niño” (Prieto, 1937. Citada por Cubillo, 2005, p. 69).

La transcripción de un extracto de la canción “Hembra y Abeja” demuestra los aspectos reivindicativos de la mujer según el discurso de Cantares.



### Canción 3. Extracto de “Hembra y Abeja”.

Carga de muchos siglos

La mujer lleva,

Esclava del esclavo

Que se lamenta

(...)

La mitad de la historia

Valdrá la pena

El día que se levante

La mujer nueva

**Fuente:** (Cantares, 1984b).

### 3.4. Los utópicos

Como utópicos se han denominado aquellos sujetos o actores discursivos que se asocian directamente con un discurso reivindicativo, que intenta generar “protesta y rebeldía ante los sistemas que no son verdaderamente populares”. Esta premisa constitutiva del movimiento Nueva Canción se explicita en las obras musicales “Galileo Galilei” y “A don Quijote de la Mancha”. El recurso intertextual de los dos personajes (uno histórico y otro literario) está justificado porque ambos significan la lucha contra el sistema y las estructuras de poder, y a su vez esa lucha está asociada con la búsqueda de un futuro idealizado.

De forma aún más abstracta, las dos idealizaciones del individuo que se asoman en las obras musicales de Cantares son: el Hombre Nuevo (Cantares, 1985b) y la Mujer Nueva (Cantares, 1984b), los cuales a su vez fueron idealizaciones constitutivas del movimiento musical Nueva Canción Latinoamericana. Esos ideales de hombre y mujer nueva se componen de una serie de utopías como la libertad, la igualdad, la paz, la sencillez, la justicia, el amor, entre otros.

### 4. “En Alajuela o Heredia, y el tren a Puerto Limón”. Espacios sociales y naturales representados en las obras musicales

En este último apartado se busca caracterizar los tipos de espacios representados en las obras musicales del grupo Cantares. A través de esta caracterización será posible dejar aún más acabadas las aristas de la propuesta musical folclórica llevada a cabo por el grupo Cantares, a principios de la década de 1980. Vale la pena recordar que dicha propuesta no es exclusivamente espontánea, sino que se fundamenta en la reconceptualización del folclor



costarricense planteada por Emilia Prieto y los elementos paradigmáticos de la Nueva Canción Latinoamericana.

Para efectos de este apartado la información se ha organizado a partir de tres dicotomías que engloban la tipificación de dichos espacios: a. Espacios individuales y colectivos, b. Espacios rurales y urbanos, c. Espacio nacional y extranjero.

#### **4.1. Espacios individuales y colectivos**

La dicotomía señalada concibe el espacio individual como aquel donde el personaje musical hace una reflexión de la vida y la realidad social, partiendo de una opinión interiorizada al respecto. Por lo tanto, este tipo de espacios son perceptibles en las obras que hacen referencia al amor: “El Amor”, “Coplas de Amor”, “Canción para vos”; a la utopía: “El sueño que habrá de ser”, “Clavel de paz”; y a las relaciones de desigualdad: “Retahila #2” o de conflicto: “El siglo nos llama”. Los espacios individuales pueden ser comprendidos como espacios psicológicos o, en otras palabras, emocionales.

En cuanto a los espacios colectivos, estos son identificables con mayor facilidad, ya que dan fe de la convivencia social y de las formas “propias” de esa convivencia. Entonces, se observan las representaciones de los espacios familiares: “Marta y Manuel”; laborales: “Pregones de San José”; de diversión y religiosidad: “La mascarada de Pedro Arias”. Estos espacios adquieren importancia dentro del discurso musical en tanto constituyen elementos de la identidad grupal de los sujetos.

El siguiente extracto muestra la imagen construida de un espacio colectivo de diversión popular como lo son las “Fiestas migueleñas” de Escazú, que parten de una base religiosa como es la celebración del día del Santo Patrono:

#### **Canción 4. Extracto de “La Mascarada de Pedro Arias”.**

¡Los payasos!  
 Ahí viene la mascarada  
 del genial don Pedro Arias (2 veces)  
 Que viene con sus figuras  
 alegrar la muchachada  
 En las fiestas migueleñas de Escazú  
 ¡hay que gozada! (2 veces)

**Fuente:** (Cantares, 1982i).



## 4.2. Espacios rurales y urbanos

El binomio de los mundos rurales y urbanos ha tenido cuantiosas referencias en este trabajo. Se busca establecer, ahora, la relación con el uso diferenciado del espacio, al cual hacen referencia ciertas obras musicales. En cuanto al espacio rural o al mundo campesino, las alusiones parecen indicar una predominancia del factor natural evidenciado en las labores agrícolas y pecuarias, así como las imágenes de espacios sin infraestructura (o “vacíos”), sean potreros, laderas, quebradas.

La otra parte del binomio, el espacio urbano, es caracterizado por tratar de generar referencias al espacio construido como barrios o lugares de ocio como el estadio, así también la mención del tren hacia Limón es parte de esa imagen de lo urbano. Esta orientación de mostrar el espacio construido y habitado como representación de lo urbano, está ligado al desarrollo urbanístico que enfrentó Costa Rica en la segunda mitad del siglo XX y que fue alentado por el incremento de la industrialización con una concentración en el ámbito josefino. La obra musical “Marta y Manuel” justamente evidencia ese panorama de crecimiento urbanístico, al igual que “Pregones de San José” que hace referencia a los desplazamientos del centro de San José hacia los Barrios de San Pedro, Vargas Araya, Barrio Pinto y la U.

## 4.3. Espacio nacional y extranjero

Tan variada es la muestra musical que ofrece el grupo Cantares, que fue posible encontrar dentro de ese material comparaciones entre el espacio nacional y el extranjero. En cuanto al espacio nacional, que evidentemente es el más abundante, las opciones son muy diversas, ya que abarca las dicotomías planteadas anteriormente. Pero además hace falta anotar otra paridad, que está más ligada con la noción conceptual de lo folclórico defendida por Emilia Prieto, tiene relación con el Valle Central y la áreas periféricas (Limón, Puntarenas y Guanacaste). El conjunto de obras musicales del grupo Cantares presenta una concentración vallecentralina, que recuerda la identidad nacional construida a principios de siglo XX. Esta forma de concebir el folclor costarricense deja por fuera otros grupos sociales y otros espacios como las periferias. En este caso lo que se piensa que es “costarricense” en la música de Cantares no deja ver los rasgos afrodescendientes del ser costarricense y con una sola referencia, anclada en el pasado, se percibe el factor indígena.

A partir de letra de la canción “La Postal” se puede hacer la reflexión con respecto a la representación del espacio extranjero. De forma global se nota la percepción “negativa” del extranjero, en relación con lo “favorable” del espacio nacional. Esta forma simplificada de la comparación va adquiriendo aspectos más específicos.



El espacio extranjero, representado con Francia, es presentado como un ambiente frío y tenebroso, en el cual hay un faltante de vida; por oposición, las referencias a Costa Rica resaltan la vivacidad y lo natural. Esas referencias refuerzan la noción de una Costa Rica rural muy ligada a lo natural, mientras lo extranjero europeizado está ligado a lo industrializado y urbano. También, la polaridad frío y caliente está asociada a la demostración de afecto, estableciendo una poca expresividad en lo extranjero, comparado a “los ritos del amor” de lo nacional.

Finalmente, el espacio extranjero es vinculado con una forma de percepción del tiempo distinta a la de Costa Rica. Se hace referencia a la “vida rápida”, controlada por el reloj y movilizada por el automóvil, que contrasta con una Costa Rica “tranquila y poco agitada”. La imagen de Costa Rica que presenta el grupo Cantares en esta canción es la reacción nostálgica ante los acelerados cambios culturales que enfrentaba Costa Rica desde la modernización propugnada por el proyecto socialdemócrata de los años cincuenta, y que paulatinamente se vuelca hacia tendencias librecambistas o así llamadas neoliberales.

Se culmina este último apartado con algunos segmentos de la letra de la canción “La Postal” para que el lector pueda apreciar la poética de Cantares reaccionante frente a los cambios socioculturales que se desarrollaban en la década de 1980.

#### **Canción 5.** Extracto de “La Postal”.

Ella se fue a la Francia  
y mandó una postal,  
el llanto en la distancia  
es cosa natural.  
(...)

La luz de la inocencia  
la suplantó el neón,  
servicio que la ciencia  
importa del Japón.  
(...)

Desvestida es la vida,  
sin flor ni codorniz,  
Y la lluvia suicidad  
resbala en el barniz.  
(...)

**Fuente:** (Cantares, 1984c)



## 5. Epílogo

La obra musical del grupo Cantares, basada en la recolección de datos folclóricos y la creación musical de obras a partir de una conceptualización específica del “folclor costarricense” o lo “auténticamente costarricense”, deja ver una propuesta bastante interesante surgida en la década de 1980. Tal propuesta se enraíza en dos procesos que buscan generar una revalorización de la tradición y asignarle una nueva funcionalidad.

Los dos procesos, tanto el de la reivindicación del “folclor” vallecentralino como el movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana, son reaccionarios ante los cambios socioculturales que enfrentaba Costa Rica y en una dimensión más amplia América Latina, durante la segunda mitad del siglo XX. Después de la traumática primera mitad de siglo, con dos guerras mundiales y una severa crisis económica, los grupos de poder buscan reposicionar su legitimidad en la sociedad. La polaridad, la guerra y las utopías fueron parte del diario vivir de la sociedad mundial tras la II Guerra Mundial. América Latina imbuida en ese juego político de la Guerra Fría reacciona ante la potencia capitalista desde muchos frentes, uno de ellos fue la música. El movimiento de la Nueva Canción se apropió del “folclor” como un instrumento de protesta y de reivindicación.

A lo interno de Costa Rica, ciertos grupos provenientes de los sectores medios e intelectuales se encuentran en disputa entorno a lo “folclórico” y, por ende, entorno a los elementos identitarios del costarricense. Para algunos lo guanacasteco era lo indiscutiblemente “tico”, mientras otros clavaban su mirada en la población (principalmente campesina) del Valle Central. Esta disputa conceptual permite evidencia que, ante todo, los procesos de conceptualización y legitimación de lo “folclórico” son construidos desde un presente específico, y que constituyen estrategias socio-culturales y políticas en la promoción de una identidad nacional con características específicas, en este caso guanacastecas o vallecentralinas.

Pues bien, en medio de este contexto, el grupo Cantares hace suya los paradigmas de la Nueva Canción y de la perspectiva del “folclor” costarricense vallecentralino. De allí surge una propuesta con veintisiete canciones que al decir de Cantares constituyen “un documento útil para quienes precisen acudir a la memoria colectiva, al sentido de pertenencia nacional” (Cantares. (n.i.). *Presentación del Disco* [CD]. Costa Rica).

El análisis realizado en este trabajo, en torno al nivel discursivo de las letras de las canciones del grupo Cantares, permite observar la variabilidad temática y referencial que utiliza esta agrupación para lanzar una propuesta de música considerada “folclórica”. Un “folclor” estilizado. Es posible notar contradicciones discursivas como las representaciones de la mujer (sexualizada y maternal), innovaciones discursivas como las representaciones de actores sociales poco abordados como los obreros y los niños, así como una serie de dicotomías espaciales.



Una pregunta que surge al final del este trabajo es ¿la propuesta de Cantares sobre lo folclórico fue reproducida y apropiada por otras agrupaciones? La interrogante surge ante la predominancia y legitimidad de la música folclórica anterior a la propuesta de Cantares, así como al relativo poco conocimiento de la música de Cantares y su identificación como música folclórica. Entonces ¿caló la música de Cantares en la memoria colectiva de los costarricense?, ¿adquirió el estatuto de música nacional y folclórica?

Quizás los agentes que mantienen y legitiman la música de Cantares dentro de la categoría de lo “folclórico” son las agrupaciones de danza folclórica, entonces ¿los grupos de danza folclórica son entidades autorizadas, creadoras y legitimadoras del “folclor” y capacitadas para asignar el adjetivo “folclórico”? Esta afirmación e interrogante queda en simple hipótesis para una futura investigación. Quizás el lenguaje poético de Cantares (y en algunos casos académico) influyó en cierta resistencia para que formara (o forme) parte del repertorio tradicional junto a las muy conocidas: Luna Liberiana, Caballito Nicoyano, El Punto Guanacasteco y otras.

Aún así, esta propuesta sobre cómo concebir el “folclor costarricense” es una muestra fehaciente de que el “folclor” como estrategia socio-cultural y política para la potenciación de una identidad nacional, es cambiante y reconstructiva, adaptable a los tiempos y a las necesidades de los grupos sociales que lo crean, lo definen, lo mantienen y lo legitiman.

## 6. Fuentes musicales

- Cantares. (n.i.). *Presentación del Disco* [CD]. Costa Rica.
- Cantares. (1982a). *Caballo. [El canto del pueblo costarricense]* [CD]. Costa Rica.
- Cantares. (1982b). *Canto de arrieros. [El canto del pueblo costarricense]* [CD]. Costa Rica.
- Cantares. (1982c). *Coplas de amor. [El canto del pueblo costarricense]* [CD]. Costa Rica.
- Cantares. (1982d). *El Amor. [El canto del pueblo costarricense]* [CD]. Costa Rica.
- Cantares. (1982e). *El siglo nos llama. [El canto del pueblo costarricense]* [CD]. Costa Rica.
- Cantares. (1982f). *El sueño que habrá de ser. [El canto del pueblo costarricense]* [CD]. Costa Rica.
- Cantares. (1982g). *El tesoro de Nayudel. [El canto del pueblo costarricense]* [CD]. Costa Rica.
- Cantares. (1982h). *Galileo Galilei. [El canto del pueblo costarricense]* [CD]. Costa Rica.
- Cantares. (1982i). *La Mascarada de Pedro Arias. [El canto del pueblo costarricense]* [CD]. Costa Rica.
- Cantares. (1982j). *Por ese barro. [El canto del pueblo costarricense]* [CD]. Costa Rica.
- Cantares. (1982k). *Retahila. [El canto del pueblo costarricense]* [CD]. Costa Rica.
- Cantares. (1984a). *Canción para vos. [Canción para vos]* [CD]. Costa Rica.



- Cantares. (1984b). *Hembra y abeja. [Canción para vos]* [CD]. Costa Rica.
- Cantares. (1984c). *La Postal. [Canción para vos]* [CD]. Costa Rica.
- Cantares. (1984d). *Los veinte maridos. [Canción para vos]* [CD]. Costa Rica.
- Cantares. (1984e). *Marta y Manuel. [Canción para vos]* [CD]. Costa Rica.
- Cantares. (1984f). *Paloma Terrible. [Canción para vos]* [CD]. Costa Rica.
- Cantares. (1984g). *Por'onde pongo el dulce. [Canción para vos]* [CD]. Costa Rica.
- Cantares. (1984h). *Pregones de San José. [Canción para vos]* [CD]. Costa Rica.
- Cantares. (1984i). *Retahila #2. [Canción para vos]* [CD]. Costa Rica.
- Cantares. (1985a). *A don Quijote de la Mancha. [Cantares en vivo]* [CD]. Costa Rica.
- Cantares. (1985b). *Clavel de paz. [Cantares en vivo]* [CD]. Costa Rica.
- Cantares. (1985c). *El cinquinto. [Cantares en vivo]* [CD]. Costa Rica.
- Cantares. (1985d). *Ella se fue. [Cantares en vivo]* [CD]. Costa Rica.
- Cantares. (1985e). *Pregones de Limón. [Cantares en vivo]* [CD]. Costa Rica.

## 7. Fuentes periodísticas

- La Nación. (1980a). Enero 11. Festejos típicos nacionales en Santa Cruz, ciudad folclórica. P. 2B.
- La Nación. (1980b). Enero 31. Curime hará gira por Centroamérica. P. 5B.
- La Nación. (1980c). Febrero 4. Recital de música joven argentina. P. 4B.
- La Nación. (1980d). Febrero 17. Campesina en el escenario pero no en la realidad. P. 2.
- La Nación. (1980e). Julio 7. Compositores guanacastecos sin olvido. P. 2C.
- La Nación. (1980f). Julio 16. Nace un nuevo grupo musical: Cantares. P. 4B.
- La Nación. (1980g) Julio 26. ABC cumple 24 años de fundada. P. 5B.
- La Nación. (1980h). Agosto 1. [Publicidad]. P. 18C.
- La Nación. (1980i). Setiembre 16. Costumbres típicas. P. 2C.
- La Nación. (1980j). Setiembre 17. Grupo de bailes del ICE cumple 10 años este mes. P. 4B.
- La Nación. (1980k). Octubre 18. Cantares en Alajuela. P. 4B.
- La Nación. (1981a). Junio 5. [Publicidad]. P. 6C.
- La Nación. (1981b). Julio 18. Ballet Folclórico Nacional, una invocación al pasado. P. 5B.
- La Nación. (1981c). Julio 24. Cantares se presentará en el Teatro Nacional. P. 6B.
- La Nación. (1984). Febrero 17. Las tradiciones ocultas del folclor costarricense. P. 2B.



## 8. Bibliografía

- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Alfaro, E. (2014). El discurso de la invención de la Fiesta Nacional de la Anexión del Partido de Nicoya a Costa Rica, 1940-1974. *Diálogos Revista Electrónica de Historia*, 15 (1) 37–75.
- Álvarez, F. (2000). *Un poco de... Folclor* (Tesis de Licenciatura en Danza). Universidad Nacional de Costa Rica, Costa Rica.
- Barzuna, G. (1988). "Poesía y Canto en Hispanoamérica". En *Canción Hispanoamericna: entre literatura y folclore*, ed. Guillermo Barzuna. Costa Rica: Editorial Nueva Década.
- Bonilla, L. (1989). *La danza popular costarricense*. Costa Rica: Ediciones Guayacán.
- Botey, A. (2012). "Infancia, alimentación y filantropía en Costa Rica: La Gota de Leche (1913)". En *Historia de la infancia en la Costa Rica del siglo XX*, ed. David Díaz. Costa Rica: Editorial Nuevas Perspectivas.
- Burke, P. (2006). *¿Qué es la historia cultural?*. España: Paidós.
- Cánepa-Hurtado, G. (1983). La canción de lucha en Violeta Parra y su ubicación en el complejo cultural entre los años 1960 a 1973. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 9 (17), 147–170.
- Caravantes, C. (1984). Folklore e institucionalización. *Revista Española de Antropología Americana*, XIV, 165–173.
- Chartier, R. (1996). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.
- Cubillo, R. (2005). "Ser apolítico es como ser nonato, difunto u orate". Emilia Prieto y su noción de política. *Filología Y Lingüística*, (XXXI (extraordinario)), 65–72.
- Cuevas, R. (1995). *El punto sobre la I. Políticas culturales en Costa Rica (1948-1990)*. Costa Rica: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. Recuperado de [http://www.repository.una.ac.cr/bitstream/handle/11056/2627/recurso\\_722.pdf?sequencia=1](http://www.repository.una.ac.cr/bitstream/handle/11056/2627/recurso_722.pdf?sequencia=1) Consulta: 22 de mayo del 2013.
- García, J. (2001). Cuadros. En *El Moto*, Joaquín García, Costa Rica: Lehman Editores.
- Geertz, C. (1989). *La interpretación de las culturas*. España: Editorial Gedisa S.A.
- Granados, A. (2014). Asociación de Cultura Popular Costarricense Güipipía [Fichas de agrupaciones y organizaciones]. Recuperado de <http://si.cultura.cr/component/sicultra/articulo/asociacion-de-cultura-popular-costarricense-g-ipipia-358.html> Consulta: 14 de junio del 2014.
- Grebe, E. (1993). Contribuciones de la antropología de la música al desarrollo de la etnomusicología y la musicología histórica en América Latina. *Revista de Musicología*, 16 (3) 1751–1757.



- Hernández, T. (1968). Danza típica costarricense. *Separata de La Revista ANDE*, (30-32).
- Le Goff, J. (1974). "Las mentalidades. Una historia ambigua". En *Hacer la historia*, eds. Jacques Le Goff y Pierre Nora, Barcelona, España: Editorial LAIA. Recuperado de <http://etnohistoriaenah.blogspot.com/2011/05/le-goff-las-mentalidades-una-historia.html> Consulta: 20 de setiembre del 2013.
- Mansour, M. (1988). "Nuevo Canto Latinoamericano". En *Canción Hispanoamericna: entre literatura y folclore*, ed. Guillermo Barzuna, Costa Rica: Editorial Nueva Década.
- Marín, J.J. (2006). Melodías de perversión y subversión. Una aproximación a la música popular de Costa Rica. 1932-1949. *Diálogos Revista Electrónica de Historia*, 6 (2), 1–40.
- Molina, I. (2007). *Identidad nacional y cambio cultural en Costa Rica durante la segunda mitad del siglo XX*. Costa Rica: Editorial UCR.
- Molina, I. (2008). *Costarricense por dicha. Identidad nacional y cambio cultural en Costa Rica durante los siglos XIX y XX*. Costa Rica: Editorial UCR.
- Ortiz, R. (1989). Notas históricas sobre el concepto de cultura popular. *Diálogos de La Comunicación*, (23), 1–15.
- Prat, J.J. (2006). Sobre el concepto de Folklore. *Oppidum. Universidad SEK.*, (2), 229–248.
- Prieto, E. (1973). Breve reseña del folklore en Costa Rica. En *Actas del Primer Congreso Internacional de Folklorología en Panamá*. Panamá: Instituto Nacional de Cultura. Recuperado de <http://bdigital.binal.ac.pa/bdp/older/acta1.pdf> Consulta: 13 de setiembre del 2012.
- Sobrino, R. (2005). Análisis musical: de las metodologías del análisis al análisis de las metodologías. *Revista de Musicología*, 28 (1), 667–696.
- Thompson, E. (1989). Folklore, antropología e historia social. *Historia Social*, (3), 81–102.
- Vargas, M.C. (2004). *De las fanfarrias a las salas de concierto. Música en Costa Rica (1840-1940)*. Costa Rica: Editorial UCR.
- Velasco, F. (2007). La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición. *Presente Y Pasado. Revista de Historia*, (23), 139–153.



Esta obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional](#).