

Quien canta, su mal espanta. Propuesta para el análisis de las tonadas campesinas recopiladas por Emilia Prieto

**He who sings drives away his evils. Analysis proposal of
peasant tunes gathered by Emilia Prieto**

Tania Vicente León

Universidad de Costa Rica

tania.vicente@ucr.ac.cr

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0002-7206-7100>

RESUMEN

El presente artículo forma parte del reciente interés por el trabajo de mujeres que han dedicado gran parte de su vida a la investigación de la cultura costarricense. Se trata de aproximarse al estudio del papel desempeñado por Emilia Prieto Tugores en la construcción de una cultura musical vinculada al proyecto nacional-popular en Costa Rica entre los años 1931 y 1980. En consecuencia, se expone la propuesta de análisis de algunas tonadas campesinas recopiladas por la costarricense Emilia Prieto Tugores a la vez que se plantea, cómo estas revelan características de la identidad de la clase campesina que habitó el Valle Central de Costa Rica durante gran parte del S. XX.

Palabras clave: música, cultura, folclor, tonadas, identidad.



ABSTRACT

This article results from recent interest in the work of women who have devoted a large part of their lives to research Costa Rican culture. It is a first approach to studying the role Emilia Prieto Tugores played in the construction of a musical culture linked to the national-popular project in Costa Rica between 1931 and 1980. It, therefore, develops a proposal to analyze a number of folk tunes collected by Emilia Prieto Tugores and, at the same time, it discusses how such tunes reveal identity features of the peasant class that lived in the Central Valley during most of the 20th century.

Key Words: music, culture, folklore, tunes, identity.

Vicente León, T. (2023). Quien canta, su mal espanta. Propuesta para el análisis de las tonadas campesinas recopiladas por Emilia Prieto. *Cuadernos de Investigación Musical*, (18), pp. 211-234.

1. INTRODUCCIÓN

El siguiente trabajo se enfoca en la labor de investigación en ámbito folclórico-musical realizada por la costarricense Emilia Prieto Tugores (1902-1986). En este sentido, propone una metodología para el análisis de los textos de las tonadas campesinas que Prieto estudió, recopiló e interpretó por más de una década. Además presenta una muestra del análisis realizado.

Por sus significativos aportes a la cultura y al arte costarricense, Prieto Tugores fue declarada benemérita de la patria en el año 2021 (Ministerio de Cultura y Juventud, 2021). Fue una artista y educadora comprometida con la cuestión social de su época. Después de realizar Estudios Superiores de Pedagogía en el Colegio Superior de Señoritas y graduarse como maestra en 1921, trabajó como docente en varias escuelas del país (Flores, 2016). En este campo, fue una de las fundadoras y docentes de la Escuela Nocturna de Cultura Popular y de la Universidad Obrera. Además, realizó estudios de piano y artes visuales (Flores, 2016). Su compromiso con la política la condujo a participar, entre otras cosas, como colaboradora del Partido Comunista (denominado posteriormente Vanguardia Popular) y de su órgano de difusión escrita *Trabajo* (Flores, 2016). Fue cofundadora y patrocinadora del Comité Nacional de Partidarios de la Paz (1949), cofundadora de la Unión de Mujeres Carmen Lyra (1948) y de la Alianza de Mujeres Costarricenses (1952), así como colaboradora de sus medios de prensa escrita *Nosotras* y *Nuestra Voz*. Como artista visual, su producción artística reflexiona sobre la política y lo cultural (Flores, 2016).

Junto a este interés, al final de la década de 1960 inició estudios sobre el folclor y el patrimonio cultural autóctono costarricense, apoyada en parte por el Estado. Por consiguiente, se dedicó al rescate de la canción popular en la meseta y el altiplano costarricense. Sus ensayos: *Romanzas ticomeseteñas* (Prieto, 1978), *¿Por qué ticos?* (Prieto, 1981) y *Mi pueblo* (Prieto, 1991), este último publicado de manera póstuma, son parte del resultado

QUIEN CANTA, SU MAL ESPANTA. PROPUESTA PARA EL ANÁLISIS DE LAS
TONADAS CAMPESINAS RECOPIADAS POR EMILIA PRIETO

de la labor que realizó en este ámbito. Además, en 1984 se le otorgó el *Premio Nacional de Periodismo Cultural Joaquín García Monge*, por la divulgación de los valores de la cultura popular desde Radio Nacional y más tarde, en 1992, recibió de manera póstuma, el *Premio Nacional de Cultura Popular Tradicional (Emilia Prieto, 2021)*. En honor a la trayectoria de Prieto, a partir del año 2015 se otorga el *Premio Nacional de Patrimonio Cultural Inmaterial Emilia Prieto Tugores*, gestionado por el Centro de Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural (Instituto Nacional de las Mujeres, 2021).

El presente trabajo, tiene como objetivo estudiar el papel de Prieto Tugores en la construcción de una cultura musical vinculada al proyecto nacional-popular en Costa Rica entre los años 1931 y 1980, por medio del análisis de los textos de tonadas campesinas que Prieto recopiló como parte de su trabajo de investigación.

El análisis de ensayos publicados por la misma Prieto (1978; 1986), un trabajo de tipo académico (Marín, 1995), partituras editadas (Elizondo & Méndez, 1994), documentos sonoros en diferentes formatos¹ y listados elaborados a partir de guiones de programas radiofónicos por la señora Liana Babbar Amighetti, nieta de la recopiladora², revelaron la existencia de ciento sesenta y un títulos de tonadas, sin embargo, solo fue posible la localización de setenta y siete textos, de los cuales cuarenta y cuatro incluyen la partitura musical. A propósito, conviene señalar que, al no encontrarse en las fuentes estudiadas, ni los textos ni las partituras anotados en su totalidad, se recurrió a la transcripción de los textos faltantes a partir de los documentos sonoros a disposición.

El presente trabajo contribuirá a identificar su ardua labor de investigación y recopilación de tonadas campesinas, tanto en el contexto de la historia del país, como a nivel internacional, así como a determinar la dimensión popular de la cultura costarricense, ligada a la canción campesina y por consiguiente, a las tradiciones, las costumbres, la identidad y la ideología que esta encierra. Además, al tratarse de canciones de tipo folclórico, recopiladas por Prieto en el Valle Central de Costa Rica, y no de su propia autoría, portadoras de significados sociales, políticos, económicos y espirituales, el estudio y análisis de este material intenta establecer conexiones entre estas obras y su pensamiento. Por consiguiente, este trabajo busca identificar sus intenciones al recopilar y difundir ciertos tipos de textos y no otros, en el marco de un determinado discurso de Estado, que, durante la época, tuvo como objetivo la construcción de un imaginario social, que, al privilegiar una serie de prácticas, condujo a la consolidación de una determinada identidad costarricense.

De acuerdo con el planteamiento de autores como Flora Ovares, Margarita Rojas, Carlos Santander y María Elena Carballo (1993), quienes analizan la literatura costarricense y otras formas de prácticas discursivas, se establece cómo, a partir de una política de Estado, estas colaboran a construir la noción de lo nacional y a afirmar la identidad cultural

¹ Se trata de las grabaciones *Emilia Prieto* (Prieto, s.f.-d), *Viva Voz, folklore y nueva canción costarricense* (1977), *El canto del pueblo costarricense. Vol. 1* (Cantares, s.f.), *Música poética y tradicional de Costa Rica* (2000), *Cantos del Valle* (Prieto, s.f.-a) y otros documentos sonoros inéditos (Prieto, s.f.-b; Prieto, s.f.-c).

² A propósito de Babbar Amighetti, quien es bióloga de profesión, se destaca su dedicación al rescate de la obra de su abuela materna, como lo demuestran las investigaciones que ha realizado sobre ella y sus esfuerzos por mantener viva su memoria por medio de la publicación en línea de textos que comentan el legado de Prieto.

costarricense, destacando vínculos con lo popular (Ovares, 1994). Como alternativa frente al más difundido folclor guanacasteco, la labor de Prieto adhiere de igual manera a los intereses del Estado, al seleccionar las prácticas y el tipo de música-tonada que distingue al costarricense del Valle Central del país. Por consiguiente, se analizarán temas y valores propios de la cultura del país, su significado social y su representación.

Emilia Prieto inició sus investigaciones sobre la cultura popular costarricense y su interés por recopilar tonadas campesinas, a partir de una Beca-Taller que le fue otorgada en 1968, por la entonces Dirección de Artes y Letras del Ministerio de Educación Pública. El resultado, basado en el estudio y la recuperación de la canción tradicional costarricense, se encuentra plasmado en el ensayo “Tonadas campesinas en los llanos Centrales de Costa Rica”, publicado en 1970 en la *Revista de Artes y Letras*. En este ensayo, Prieto (1970) realizó un breve estudio sobre la canción campesina que caracteriza al Valle Central del país, a la vez que reivindicó al campesino “como núcleo social y fundamento vivo de nacionalidad” (p. 4). Al tratarse de canciones populares representativas del modo de ser del campesino costarricense, las denominó *tonadas campesinas*. En consecuencia, se dio a la tarea de recopilar e interpretar las tonadas campesinas que encontró en el transcurso de su investigación, labor que continuó durante el resto de su vida y que dio a conocer a través de diferentes programas radiales nacionales³.

Según Prieto (1981), su actividad como recopiladora tenía como objetivo salvaguardar la cultura costarricense ante el auge del gusto por lo extranjero, recuperando los antiguos valores patrimoniales representados en la clase campesina, cuya voz debía considerarse y comprenderse. Por lo tanto, el análisis de los textos de las tonadas campesinas también definirá su aporte en la construcción de una cultura musical costarricense, relacionada específicamente al Valle Central del país.

2. QUIEN CANTA, SU MAL ESPANTA. PROPUESTA DE ANÁLISIS

A raíz de la crisis económica mundial iniciada en 1929 con la caída de la Bolsa de Nueva York, se evidenció el deterioro en las condiciones de vida y de trabajo de muchos costarricenses (Molina, 2016a), que durante las primeras décadas del siglo XX se vieron afectados por la desigualdad y la marginalización social, provocadas por factores como el fuerte déficit fiscal, la caída del precio del café y de los productos de exportación, el aumento de impuestos, la disminución de los salarios de los empleados públicos y la pérdida de puestos de trabajo, entre otros (Flores, 2016).

Esto contribuyó a que muchos intelectuales de la época, desarrollaran una temática de tipo social y político en sus escritos. En el caso costarricense, a partir de la década de 1930, empezó a producirse la llamada “literatura proletaria”, en la cual sus autores, por lo general de extracción obrera o campesina, recuperaban sus propias historias de vida, convirtiéndolas en obras que esperaban ser reconocidas por su calidad estética, a la vez que se iniciaba a recuperar la poesía de tema popular o proletario (Molina, 2016b).

³ Se trata de los programas *Los lunes de Radio Nacional* y *Somos como Somos*, transmitidos por Radio Nacional.

QUIEN CANTA, SU MAL ESPANTA. PROPUESTA PARA EL ANÁLISIS DE LAS
TONADAS CAMPESINAS RECOPIADAS POR EMILIA PRIETO

Contemporáneamente, entre los años 1931-1935, el Partido Comunista de Costa Rica (PCCR), fundado en 1931 –denominado Partido Vanguardia Popular en 1943–, llevó a cabo una práctica política orientada a impulsar un reformismo social, basado en la búsqueda de mejoras en las condiciones laborales y de vida de los sectores populares (Molina, 2016b). En este sentido, contribuyó a impulsar el tipo de producción narrativa sobre temática proletaria, un hecho sin precedentes en el país y que, además, era escrita por trabajadores. Por consiguiente, el medio de difusión escrita del partido, llamado *Trabajo*, se ocupó de denunciar constantemente las injusticias sociales que sufría la clase obrera (Molina, 2016b).

Al PCCR, adhirió un pequeño círculo de intelectuales y artistas social y políticamente comprometidos. La primera fue la escritora y educadora costarricense Carmen Lyra (1887-1949), quien ya era integrante del Círculo de intelectuales radicales configurado en Costa Rica en la década de 1900 (Molina, 2016b). Otros artistas, escritores y educadores costarricenses se unieron al partido. Entre ellos destacan: Francisco Amighetti Ruiz (1907-1998), Adolfo Herrera García (1914-1975), Luisa González Gutiérrez (1904-1999), Carlos Luis Sáenz Elizondo (1899-1983), Carlos Luis Fallas Sibaja (1909-1966) y Emilia Prieto Tugores (Molina, 2016b).

Al igual que Carmen Lyra y Luisa González, Prieto formó parte de lo que Ruth Cubillo Paniagua (2011) denominó como “las mujeres intelectuales de vanguardia de la primera mitad del siglo XX” (p. 7), las cuales lograron formar parte de una cultura y de una sociedad no definida exclusivamente por el género masculino, ya que tuvieron la posibilidad de opinar y de escribir sobre temas que tradicionalmente eran reservados a los hombres (Cubillo, 2011).

En dicho contexto, entre 1930 y 1975, Prieto publicó una serie de ensayos, grabados y xilografías en medios nacionales de comunicación escrita. En los cuales, reflexionó sobre su obra artística y su relación con las condiciones histórico-culturales y políticas de su época, con una actitud claramente comprometida con las poblaciones marginadas y explotadas, con condiciones de vida que consideraba injustas y violentas, así como sobre la organización patriarcal y sus efectos en la vida de las mujeres y los niños que formaban parte de los sectores trabajadores, campesinos y populares (Flores, 2016).

A propósito del campesino, cuya expresión lírica es el objeto de la presente sección, entre los ensayos de carácter político-cultural escritos por Prieto, se encuentra: “Concho, palabra de una particular significación en Costa Rica”, publicado el 23 de mayo de 1942, en el semanario *Repertorio Americano*.

De acuerdo con ese artículo, en Costa Rica se acostumbraba identificar al campesino, como aquel personaje que vivía principalmente fuera de la ciudad, objeto de vergüenza y de risa, al que llamaban “concho”. Una forma de reconocerlo era por el tipo de lenguaje arcaico que utilizaba, donde muchas palabras provenían del castellano antiguo o bien, eran una variante del mismo, al igual que la forma de vestirse y sus costumbres (Prieto, 1942). Para los habitantes de la ciudad, se trataba de una población “pintorescamente anacrónica e ingenua, ignorante, supersticiosa y bárbara, ancestralmente saturada de incivilidad, que [los divierte] con su inveterada torpeza y su desgarbado desaliño” (Prieto, 1942, p. 160).

Más, adelante, en su libro *Romanzas ticomeseteñas*, publicado en 1978, Prieto señala que más de treinta años después, el campesino seguía siendo considerado como una figura desvalida y abandonada, vista con una cierta indiferencia, objeto de entretenimiento y burla para los demás, al que se acostumbraba llamar en sentido peyorativo con el adjetivo de “concho”, pero también, “polo” o “maicero” (Prieto, 1978, pp. 107-108).

Desde la década de 1940, el pensamiento de Prieto reflejaba que, en el fondo, toda la sociedad costarricense estaba compuesta por “conchos”, donde aquellos que vivían en la ciudad, de una manera artificial, se creían superiores a los campesinos, cuando en realidad compartían la misma visión del mundo (Prieto, 1942).

De acuerdo con lo anterior, “conchos” eran y somos todos los costarricenses, pero al campesino se le relega como bárbaro, tosco y arcaico. En cambio, el ciudadano, a pesar de que comparte el mismo origen cultural, por su privilegiada condición de poder económico y político, piensa con desdén del “concho” campesino y se siente superior. Se trata de una lucha de poderes entre sectores de población que comparten una misma matriz cultural.

Como parte de su labor de recuperación de las voces de las clases desposeídas y sus “tradiciones orales expresadas en las narrativas y las creaciones musicales” (Flores, 2016, p. 55), a finales de la década de 1960, Prieto emprendió el camino de la recuperación de la canción campesina costarricense que dio como resultado el ensayo titulado “Tonadas campesinas en los llanos Centrales de Costa Rica” (Prieto, 1970). Según la recopiladora, no existía nada escrito sobre el tema y las canciones habían caído en el olvido, dando espacio a influencias extranjeras que atentaban contra la cultura, soberanía e independencia del país (Prieto, 1986).

A propósito de la transculturación histórica, Flores González (2016) señala como una de sus consecuencias más notorias, “el debilitamiento, suplantación o exterminio de expresiones idiosincráticas como el canto criollo tradicional del pueblo meseteño” (p. 37), que según Prieto, tuvo su origen entre los años 1920 y 1930, con la consiguiente pérdida de valores propios del ser costarricense y sin que esto preocupara a las autoridades de gobierno, quienes se desentendieron de una realidad que nos arrebatava “lo poco y valioso que nos queda de nosotros mismos” (Prieto, 1986, p. 12).

En una entrevista realizada a Prieto en 1975 por el periodista y escritor costarricense Carlos Morales, publicada en el periódico *La Nación* y más tarde, también en el libro *Romanzas ticomeseteñas* (1978), Prieto nos cuenta que su interés por lo popular empezó cuando siendo solo una niña, escuchaba y aprendía de memoria las canciones que entonaban de forma espontánea los campesinos de su natal Heredia, razón por la cual, pensó que, para evitar que cayeran en el olvido, sería conveniente empezar a recopilar las letras que había aprendido, junto a cientos de aforismos y dichos populares (Prieto, 1978).

Las tonadas campesinas son expresiones culturales propias del pueblo y, como tales, forman parte de su patrimonio musical. En las canciones, el campesino del Valle Central, responde ante su propia realidad, muchas veces hostil y precaria, poniéndole al “mal tiempo buena cara” (Prieto, 1981, p. 18), o con elementos adversativos y contradictorios, estableciendo en sus expresiones un dramático conflicto entre el anhelo y su realización, o como diría Prieto: “un alegrón de burro” (Prieto, 1978, p. 111), pero casi siempre con una

QUIEN CANTA, SU MAL ESPANTA. PROPUESTA PARA EL ANÁLISIS DE LAS
TONADAS CAMPESINAS RECOPIADAS POR EMILIA PRIETO

ración de ingenio, expresado por medio de decires sagaces, cómicos o irónicos que, “haciendo el quite” (Prieto, 1978, p. 111), provocan risa como medio para olvidar o como protesta ante el destino, muchas veces paradójico e inconcebible y que, dependiendo de su proveniencia, adoptaban diferentes formas de expresarse, y lo realizaban por medio del canto, del baile y de la risa, “el humorismo es la cortesía de la desesperación” (Prieto, 1978, p. 113).

A través de la lente de la canción campesina recuperada por Prieto, se muestra una sociedad arcaica en varios aspectos, con una concepción profundamente patriarcal y con profundas y aceptadas asimetrías en lo que respecta a los derechos, roles y atributos de género, que encuentran sus raíces en el apego de la sociedad campesina a la tradición católica.

Como ya lo había sugerido la filóloga Ruth Cubillo (2011) al escribir sobre Prieto, en la poesía se mezcla el espíritu de la época en que vivió el poeta y el de sí mismo. Posiblemente por esto, en las letras de la tonadas campesinas recopiladas, se encuentran muchas veces rastros de una “endémica” tristeza provocada por la realidad del trabajo “pesado, rutinario y monótono” (Prieto, 1978, p. 137) que vive el campesino, que unida a la inclemencia de la lluvia, que caracteriza el territorio, asume un cierto acento de melancolía o, como señala Prieto, se convierte en una voz quejumbrosa, que a la vez, se une al sentimiento de arraigo con el propio territorio (Prieto, 1978).

Otra forma de afrontar la adversidad señalada por la recopiladora, es por medio de las “bromas” o “burlonas ocurrencias”, encontrar el lado ridículo de las cosas, poner sobrenombres, “hacer caricatura”, ese sentido del humor, ese ingenio que hace olvidar las penas, al mismo tiempo que oculta verdades que sería demasiado difícil afrontar de otra manera (Prieto, 1978, p. 159). En este sentido, como apunta la autora, es común observar cómo el humor del campesino se mezcla con una actitud crítica con la cual responder ante la soberbia de los demás.

El fenómeno de la transculturación está presente en la canción campesina. Según el historiador costarricense Juan José Marín, entre 1930 y 1949, “la radio alcanzó un estatus importante en la cotidianidad, los cines comenzaban a ganar espacios no solo en la “urbes” sino que también en los distritos y poblados rurales” (Marín, 2002, p. 23) del país. Posiblemente, gracias a las influencias extranjeras transmitidas por algún viajero o por medio de la radio y el cine, en algunos de los cantos del Valle Central es posible identificar señales de adopciones de formas culturales provenientes de otros pueblos. En consecuencia, el elemento extranjero transformado y adaptado a la realidad del país hizo que, si bien con un argumento parecido o casi igual, se disponga de diferentes versiones en las letras de las canciones que, siendo similares, responden a realidades diferentes (Prieto, 1978). Para Prieto (1978), cuando se adoptan experiencias, inspiraciones y pensamientos procedentes de otros lugares y se funden con los propios, surgen nuevos valores, tan auténticos como los que se consideran propios.

Con respecto a las formas musicales presentes en las tonadas campesinas se puede individuar la presencia de composiciones poéticas populares típicamente españolas como el romance y la romanza. Los romances son poemas épicos con un número indefinido de versos

y argumentos variados que fueron introducidos en nuestro continente con la llegada de los españoles y se expandieron rápidamente por toda América Latina. La tonada *El soldadito o Chabelita* es un claro ejemplo de esta forma poética cantada. Según Prieto (1991), a partir del romance se generó la bomba costarricense, con una “dinámica singular y muy propia” (p. 64) de interpretación. Por otro lado, las romanzas son composiciones sencillas para canto con acompañamiento, cuyo tema es por lo general de tipo amoroso o sentimental. Un ejemplo de esta forma musical es la tonada *Idilio*.

Varias de las recopilaciones de Prieto, por ejemplo *Rosa de abril*, *Cándido lirio* y *Serenata*, entre otras, presentan ritmo de vals, una danza ternaria de origen austriaco. El vals, posiblemente llegó al país a finales del siglo XVIII, convirtiéndose rápidamente en un baile representativo de las clases aristocráticas de Cartago y San José. En las tonadas campesinas se encuentran valsos lentos y en tiempo moderado que se adaptaron a las necesidades de la sociedad campesina.

Fue posiblemente gracias a la radio, los discos y el cine, que a partir de 1930 se difundió la música mexicana por las zonas rurales del país, razón por la cual una de las más conocidas tonadas recopiladas por Prieto: *Ya yo me voy de aquí*, es un corrido, género musical de origen mexicano, caracterizado por una narrativa popular, concebida para ser cantada, recitada o bailada.

Según Prieto, en las tonadas campesinas también se encuentran aires de danzas de origen polaco como la mazurca (en ritmo ternario) y la polca o de origen español como el pasodoble (ambos en ritmo binario), bailes que llegaron al país alrededor de 1840, gracias a los inmigrantes catalanes, quienes rápidamente los popularizaron como bailes de salón (Prieto, 1978). Más tarde, se pusieron de moda los ritmos de origen latinoamericano, como el pasillo (en ritmo ternario) y el bambuco (en ritmo compuesto), ambos de origen colombiano, los cuales empiezan a encontrarse en las tonadas entre 1890 y 1910 (Prieto, 1978). Sin embargo, en las tonadas estudiadas no ha sido posible individuar todas las formas musicales y los ritmos mencionados por Prieto, solamente se han ubicado romances, romanzas, valsos, corridos y polcas.

Una de las consecuencias que produjo la investigación en ámbito folclórico realizada por Prieto, fue la influencia en músicos populares y académicos interesados en las transformaciones históricas, provocadas a raíz de las luchas sociales que se produjeron en la región centroamericana en la década de 1970. Estos músicos encontraron en las canciones campesinas recopiladas por Prieto, temáticas sociales, presentadas muchas veces con humor, picardía e ingenio popular, que mostraban elementos propios de la cultura costarricense, razón por la cual, las convirtieron en la base para elaborar su propia obra artística, a la vez que sentaron las bases para el nacimiento del Movimiento de la Nueva Canción Costarricense, a mediados de los años setenta (Ureña, 2013).

Como parte de ese movimiento, muchas de las recopilaciones fueron interpretadas por Prieto en Radio Nacional (Sistema Nacional de Radio y Televisión Cultural, SINART), en los programas radiales: *Los lunes de Radio Nacional* (entre los años 1980 y 1986) y *Somos como Somos*. Este último fue fundado en 1978 por el cantautor, escritor e investigador sobre la cultura popular costarricense Dionisio Cabal, quien tenía a su cargo la dirección del

QUIEN CANTA, SU MAL ESPANTA. PROPUESTA PARA EL ANÁLISIS DE LAS
TONADAS CAMPESINAS RECOPIADAS POR EMILIA PRIETO

programa. Según Cabal (comunicación personal, 11 de marzo de 2021), se trató del primer programa en Costa Rica para la investigación y difusión de coplas, retahílas, recetas de cocina, devociones criollas, canciones, dichos y paremias (frases populares en las cuales se expresan pensamientos morales, consejos o enseñanzas), juegos de palabras, adivinanzas y leyendas.

El historiador Óscar Aguilar Bulgarelli, quien fuera director general del Sistema de Radio y Televisión Cultural en 1981, menciona que, debido al interés de Prieto por conocer la esencia del pueblo costarricense, la institución le solicitó realizar una investigación que apoyara la producción del programa *Somos como Somos*. Resultado de este esfuerzo, surgió el libro *¿Por qué Ticos?* (Prieto, 1981).

A propósito del programa, Prieto (1981) destacó:

Somos como Somos mantiene una diaria correspondencia hablada y escrita con sus “fieles” oyentes ... Los escuchas contestan muy amables y entusiastas a cuanto sugieren los programas que difunde la emisora. Remitiéndole a esta de inmediato, cartas y comunicaciones con manifiesto y sincero agrado (p. 11).

Para Prieto, dicho contacto con los radioescuchas y el estudio de las raíces campesinas fueron fundamentales para comprender la nacionalidad costarricense. Por consiguiente, sus recopilaciones buscaban mostrar la riqueza cultural que encierra la figura del campesino con sus historias, sus alegrías y sus pesares.

3. Y HÁGASEME MÁS PA 'TRÁS. ANÁLISIS CRÍTICO DE LAS TONADAS

El contenido textual de las tonadas fue analizado desde la perspectiva metodológica de tipo social ofrecida por Norman Fairclough (2003), en la cual propone un análisis crítico del discurso del lenguaje como elemento integral del proceso social. En este sentido, se buscaron signos y significados presentes en los textos, que ofrecieron indicios sobre diferentes prácticas sociales y que permitieron discernir diversos tipos de relación, identidades sociales y valores culturales, entre otros.

Previo al estudio del contenido de dichas tonadas, se procedió a la identificación de las características que distinguen a cada una de ellas. Como resultado, se levantó una base de datos para organizar la información correspondiente: 1) título de la obra; 2) texto; 3) temática principal; 4) datación aproximada; 5) ubicación; y 6) particularidades. Dado que todos los textos son de autor desconocido, el campo correspondiente al autor no se incluyó en la base de datos.

Posteriormente se estudiaron los textos de las tonadas recopiladas. Se llegó a la conclusión de que todos los textos tienen como eje principal la temática del amor, que muestran el sentido de pertenencia hacia un territorio en particular, en este caso Costa Rica, así como, la visión de mundo del campesino. Con base en lo anterior, se construyeron cuatro categorías de análisis, cada una relacionada con situaciones o eventos que determinan la vida

TANIA VICENTE LEÓN

del individuo. Se presentan en orden de importancia con respecto al número de tonadas que contienen las diferentes temáticas: 1) las despedidas; 2) el destino; 3) la esperanza y, por último; 4) la nacionalidad costarricense. Estas categorías permitieron realizar un análisis crítico de dichos textos y determinar las principales ideas que conformaron el discurso de Emilia Prieto, respecto a la temática cultural y el contexto político-cultural en el que surgen. Todas las categorías de análisis comparten el tema amoroso entre un hombre y una mujer, visto desde diferentes perspectivas, que involucran aspectos como el patriarcado, el papel de la mujer en la sociedad, el matrimonio, las costumbres propias del país y hasta la muerte “sombria, aterradora, inexorable” (Prieto, 1978, 169).

Para este ensayo se realizó el análisis textual de la tercera categoría, denominada *La esperanza*. Esta categoría está compuesta por un total de ocho textos de tonadas campesinas, que a su vez, representan un 10,38 % del total del corpus recopilado por Prieto.

Las tonadas que conforman la tercera categoría reflejan el deseo del y de la campesina de obtener una relación amorosa. En esta se ubican los siguientes textos: *A la novia*, *Caminando por la playa*, *Cándido lirio*, *El trovador*, *Idilio*, *Rosa de abril*, *Serenata* y *Vamos al baile* (Tabla 1).

<p><i>A la novia</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Eres lejano cirio</i> 2. <i>que en el azul brilló</i> 3. <i>y en tu gracia hechicera</i> 4. <i>puse mi admiración...</i> 5. <i>El mundo de los sueños</i> 6. <i>se ha llenado de luz</i> 7. <i>y cantaron las flores</i> 8. <i>himnos de plenitud!</i> 9. <i>Estrella prodigiosa</i> 10. <i>resplandor de mis noches</i> 11. <i>la más pura y hermosa</i> 12. <i>que el cielo iluminó.</i> 13. <i>Al contemplarte bella</i> 14. <i>radiante y misteriosa</i> 15. <i>te entrego con el alma</i> 16. <i>mi amor hecho canción.</i> 	<p><i>Caminando por la playa</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Caminando por la playa</i> 2. <i>yo me encontré un alfiler</i> 3. <i>y se lo di a mi negrita</i> 4. <i>pa' que se prenda un clavel.</i> 5. <i>Jacintos y madresevas</i> 6. <i>te traigo, mujer hermosa</i> 7. <i>ponételes en el seno</i> 8. <i>y en tus cabellos de diosa.</i> 9. <i>El viento sopló muy fuerte</i> 10. <i>tallándote los vestidos</i> 11. <i>y dibujó la hermosura</i> 12. <i>de tu cuerpo bendecido.</i> 13. <i>En un barquito de vela</i> 14. <i>yo me iré a pasear con vos</i> 15. <i>y te diré que te quiero</i> 16. <i>mismamente como a Dios.</i>
Fuente: Marín (1995, pp. 121-122).	Fuente: Casete 3. Documento sonoro inédito. Prieto (s.f.-c).

QUIEN CANTA, SU MAL ESPANTA. PROPUESTA PARA EL ANÁLISIS DE LAS
TONADAS CAMPESINAS RECOPIADAS POR EMILIA PRIETO

<p><i>Cándido lirio</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Cándido lirio, rosa temprana</i> 2. <i>ya en tu ventana canta el amor,</i> 3. <i>si estás despierta sal a la reja</i> 4. <i>y oye la queja del trovador.</i> 5. <i>A mí me dicen me contradicen</i> 6. <i>que tengo amor, que tengo amor</i> 7. <i>yo a nadie cuento fuera de casa</i> 8. <i>lo que me pasa mi cruel dolor.</i> 9. <i>Divina y bella, pura y graciosa</i> 10. <i>la niña hermosa como una flor,</i> 11. <i>por un instante perdí mi sosiego</i> 12. <i>me asaltó el fuego de un nuevo amor.</i> 13. <i>Pierdo la vida, pierdo el honor,</i> 14. <i>todo lo pierdo por el amor.</i> 15. <i>Pierdo la vida, pierdo el honor,</i> 16. <i>todo lo pierdo por el amor.</i> 	<p><i>El trovador</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Soy un trovador que vengo</i> 2. <i>a decirle a la adorada</i> 3. <i>del amor que arde en mi pecho</i> 4. <i>en alas de una tonada.</i> 5. <i>Mujer, que duermes dichosa</i> 6. <i>y soñando con los ángeles</i> 7. <i>despierta para que escuches</i> 8. <i>mis versos y mis cantares.</i> 9. <i>Despierta, niña querida</i> 10. <i>ha llegado el trovador</i> 11. <i>la luna brilla en el cielo</i> 12. <i>y en mi alma brilla el amor.</i> 13. <i>Asómate, palomita</i> 14. <i>que aquí te estoy esperando</i> 15. <i>y mi corazón amante</i> 16. <i>por vos está palpitando.</i>
<p>Fuente: Marín (1995, p. 163).</p>	<p>Fuente: <i>Casete 3</i>. Documento sonoro inédito. Prieto (s.f.-c).</p>
<p><i>Idilio</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>De enero una noche</i> 2. <i>la luna brillaba</i> 3. <i>en medio del cielo</i> 4. <i>con luz sin igual.</i> 5. <i>Y cerca, muy cerca</i> 6. <i>mi mano estrechaba</i> 7. <i>la mano preciosa</i> 8. <i>de un ser virginal.</i> 9. <i>Su frente apacible</i> 10. <i>serena y hermosa</i> 11. <i>con cierto abandono</i> 12. <i>en mi bombro posó.</i> 13. <i>-Me quieres, le dije</i> 14. <i>con voz temblorosa.</i> 15. <i>-Te quiero y te adoro,</i> 16. <i>mi amor, suspiró.</i> 	<p><i>Rosa de abril</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Rosa de abril,</i> 2. <i>me jurastes amor</i> 3. <i>yo te entregué</i> 4. <i>del jardín una flor.</i> 5. <i>Más si esa flor,</i> 6. <i>ya marchita está</i> 7. <i>es que mi amor</i> 8. <i>vos lo vas a olvidar.</i> 9. <i>Y escucha niña bella</i> 10. <i>lo que del vals soñé,</i> 11. <i>soñé que agarradito</i> 12. <i>contigo lo bailé.</i> 13. <i>Y hágaseme más pa 'trás,</i> 14. <i>no me arrime tanto el pie</i> 15. <i>que mama lo está mirando</i> 16. <i>y va a pensar mal de usted.</i>

TANIA VICENTE LEÓN

<p>17. <i>La luna es testigo</i> 18. <i>de tanta ventura</i> 19. <i>que allá desde el cielo</i> 20. <i>mi dicha envidió.</i></p> <p>21. <i>Y en ese momento</i> 22. <i>de inmensa ternura,</i> 23. <i>amarte por siempre,</i> 24. <i>¡te juré ante Dios!</i></p>	<p>17. <i>Con tanto inconveniente,</i> 18. <i>usted de me va a mariar,</i> 19. <i>con tantas contumerias</i> 20. <i>usted me va a sofocar.</i></p> <p>21. <i>Por qué no me hace un favor,</i> 22. <i>vámonos a aquel rincón,</i> 23. <i>¡pa' dale un besito tierno</i> 24. <i>y metele un apretón.</i></p>
Fuente: Elizondo y Méndez (1994, p. 45)	Fuente: Marín (1995, pp. 166-167).
<p><i>Serenata</i></p> <p>1. <i>A los rayos de la luna</i> 2. <i>aquí me estoy serenando,</i> 3. <i>de las tres muchachas una,</i> 4. <i>una me está enamorando.</i></p> <p>5. <i>La mayor ya tiene dueño,</i> 6. <i>la menor no tiene edad,</i> 7. <i>la del medio que me gusta</i> 8. <i>si su padre me la da.</i></p> <p>9. <i>A su madre ya le dije,</i> 10. <i>a su padre no me atrevo,</i> 11. <i>decíselo vos, negrita</i> 12. <i>que si quiere ser mi suegro.</i></p> <p>13. <i>Por las orillas del río,</i> 14. <i>ayer te estuve esperando</i> 15. <i>y que fue que no llegaste</i> 16. <i>cuando te estuve silbando.</i></p> <p>17. <i>Volvete para la orilla,</i> 18. <i>volvete para el rincón,</i> 19. <i>que allí en medio de esa puerta,</i> 20. <i>ahí está mi corazón.</i></p> <p>21. <i>Ya vienen los ramalazos,</i> 22. <i>ya viene la luz del día</i> 23. <i>ya con ésta me despido</i> 24. <i>y hasta verte vida mía.</i></p>	<p><i>Vamos al baile</i></p> <p>1. <i>Vamos al baile y verés qué bonito</i> 2. <i>cómo se bailan las danzas modernas,</i> 3. <i>donde se alumbran con veinte linternas</i> 4. <i>y donde todo es gozada y parrandón.</i></p> <p>5. <i>¡Ay, quereme Jesusita!</i> 6. <i>¡Ay, quereme por favor!</i> 7. <i>¡Ay mirá que soy tu amante,</i> 8. <i>tu seguro servidor!</i></p> <p><i>Vamos al baile...</i></p> <p>9. <i>Después del baile te llevo a Alajuela</i> 10. <i>pa' que conozcás mis tatas y hermanos.</i> 11. <i>Allí seguro nos dan unos tragos</i> 12. <i>pa' que brindemos por nuestro eterno amor.</i></p> <p><i>¡Ay, quereme...</i></p>
Fuente: Marín (1995, pp. 162-163).	Fuente: Elizondo y Méndez (1994, p. 47).

Tabla 1: Textos de las tonadas campesinas presentes en la tercera categoría⁴.
(Elaboración propia).

⁴ Los números corresponden a los versos.

QUIEN CANTA, SU MAL ESPANTA. PROPUESTA PARA EL ANÁLISIS DE LAS
TONADAS CAMPESINAS RECOPIADAS POR EMILIA PRIETO

Dentro de esta categoría, fue posible individuar signos de estructuración social que caracterizaron a la familia costarricense durante buena parte del siglo XX, como lo es la actitud patriarcal. Además, se observaron diferentes usos del lenguaje típicos del costarricense y finalmente, el fenómeno de la transculturación presente en las tonadas campesinas. Adicionalmente, se realizó un análisis que describe las principales características musicales de las tonadas que componen esta categoría.

3.1. SIGNOS DE ESTRUCTURACIÓN SOCIAL

Como señalan la jurista y escritora Alda Facio y la abogada suizo-chilena Lorena Fries, una de las formas de entender el patriarcado es “la manifestación e institucionalización del dominio masculino sobre las mujeres y los/las niños/as de la familia” (Facio & Fries, 2005, p. 280) o bien, como “un sistema que justifica la dominación sobre la base de una supuesta inferioridad biológica de las mujeres” (Facio & Fries, 2005, p. 280). En este sentido, es el padre, el jefe de familia el que ejerce su poder, su autoridad, ante su familia, el que dispone sobre el futuro de sus hijos e hijas. Por ejemplo, decidir quién puede ser pretendiente de las hijas o la posibilidad de éstas de tener novio o de decidir con quién casarse, como se aprecia en la tonada *Serenata*, vv. 5 y 10.

A partir de lo anterior, se deduce que las mujeres tenían dueño: el novio, el padre, el esposo, por lo que el pretendiente se convertía en rival del padre, al querer poseerla.

La actitud patriarcal también se puede observar en los atributos que tradicionalmente debían distinguir a una mujer para convertirla en un ser digno de ser amado, al mismo tiempo que se le otorgaba valía. Estos atributos se observan en varias de las tonadas que conforman esta categoría. En el v. 11 de la tonada *A la novia*, destacan los atributos de pureza y belleza, representados como una estrella que ilumina el cielo.

La equiparación de la mujer con las estrellas es característica de la lírica trovadoresca y del amor cortés, así como de la tradición romántica. En este caso, de acuerdo con Cirlot (1992), la estrella simboliza la unión del espíritu a la materia por medio del alma, mientras que el elemento de la luz, esta vez emanada por el cirio, asociado con el color azul (vv. 1 y 2) denota sentimientos religiosos, de devoción e inocencia, elementos presentes en la tradición mariana.

En la tonada *El trovador* vv. 5-8, el atributo de pureza se observa cuando el pretendiente imagina que su amada está “soñando con los ángeles”. La asociación con los ángeles se relaciona con lo divino, a la vez que denota el aspecto protector y sublime ejercido por el ángel (Cirlot, 1992, p. 68). La pureza también se relaciona con la imposición de la religión católica sobre las mujeres de llegar virgen al matrimonio y por la cual, llegaban a ser legitimadas. En este caso, el v. 11 “la luna brilla en el cielo” se refiere a los atributos de castidad e inocencia.

En la tonada *Cándido lirio*, la mujer es idealizada al ser comparada con la naturaleza. En ese sentido, los adjetivos “cándido” y “temprana”, presentes en el v. 1, denotan el atributo de pureza, asignado a la mujer. En el mismo verso de esa tonada, también resultan de interés los atributos de “lirio” y “rosa” con que se califica a la amada.

Las flores pueden representar la belleza, la fugacidad de las cosas (Cirlot, 1992, p. 205) y hasta la felicidad (Rubio, 2015, pp. 13 y 18). En esta tonada, ambas hacen alusión a la felicidad que el amor supone, pero también a la fugacidad de las cosas, cuando en la última estrofa, *vv.* 13 y 14, repetidos en los *vv.* 15 y 16, “pierdo la vida, pierdo el honor, todo lo pierdo por el amor”, hace alusión a la pérdida, enfatizada por la palabra muerte. Además, se identifica con el sufrimiento y con la total entrega de sí mismo.

Por otro lado, en el *v.* 12, “me asaltó el fuego de un nuevo amor”, la palabra “fuego”, puede entenderse como expresión de atracción erótica (Cirlot, 1992, p. 210), pero en el contexto, el autor lo expresa como si se tratara de admiración a la pureza e inocencia de una niña, una virgen con condiciones de divinidad.

En la tonada *Rosa de abril vv.* 13-16, “y hágase más pa 'trás, no me arrime tanto el pie” se identifica el recato, el cuidado por no parecer indecorosa o provocativa, como otro atributo que debía estar presente en las mujeres de la época.

La característica de fidelidad que tradicionalmente se ofrece a la amada sirve de cierre en la tonada *Idilio vv.* 23-24, “amarte por siempre, ¡te juré ante Dios!”. Se hace referencia a Dios, como garantía del amor ofrecido. A la vez, presenta al amante como el salvador y legitimador de la mujer, quien finalmente logra encontrar reparo en él.

En esta categoría también se encuentra el sentimiento de confianza en concretar un proyecto de vida junto al ser amado. Según el estudio realizado por Marín González sobre la canción tradicional campesina recopilada por Prieto, utilizada como instrumento didáctico, el uso de la palabra “vals” en la tonada *Rosa de abril v.* 10, “lo que del vals soñé”, representa un medio, en este caso, el baile, con el cual tener dicha oportunidad (Marín, 1995, p. 106).

El uso del piropo como expresión de admiración o halago hacia la amada, se presenta en las tonadas como una estrategia para el cortejo. En el caso de la tonada *A la novia, vv.* 3 y 4, con el fin de ser correspondido en el amor, el amante recurre a halagar a su amada con las palabras “gracia hechicera”.

En la tonada *Caminando por la playa, vv.* 4-12, el cortejo se vuelve una alabanza a la belleza de la amada. Esta es objeto de admiración, que como tal, merece ser adornada con diferentes tipos de flores: el clavel, los jacintos y las madreselvas, *vv.* 4-5. La admiración y la galantería están representadas por el clavel, mientras que los jacintos y las madreselvas representan la esperanza en que el amor sea correspondido y los lazos de amor que se pretenden establecer (García, s.f.).

En el *v.* 9 de esta tonada, la referencia al viento que “sopló muy fuerte tallándote los vestidos”, se transforma en una alusión erótica, cuando, como corriente de aire originadora del huracán, imagen de la fuerza masculina que con su poder revela la desnudez de la mujer, se le atribuye poder fecundador y renovador de la vida (Cirlot, 1992, p. 464).

Además, como se deduce a partir de los *vv.* 14 y 15, “yo me iré a pasear con vos y te diré que te quiero” se corteja a la amada invitándola a pasear por la playa con el fin de enamorarla o seducirla. Resulta de interés que, a manera de legitimación del amor declarado, en el *v.* 16 de esta tonada, con la frase “mismamente como a Dios” también se alude a la religión.

QUIEN CANTA, SU MAL ESPANTA. PROPUESTA PARA EL ANÁLISIS DE LAS
TONADAS CAMPESINAS RECOPIADAS POR EMILIA PRIETO

En la tonada *Rosa de abril*, *v.* 21-24, el cortejo asume un sentido erótico, cuando se expresa la pasión por medio de palabras como “rincón” y “apretón”. Además, ya desde el título, la alusión a la rosa hace pensar en el amor por la mujer amada (Cirlot, 1992, p. 390).

Según Marín (1995), en la tonada *Cándido lirio* *v.* 4, la palabra “oye” en el canto del amante trovador, asume el sentido de queja.

En estos ejemplos se observa cómo la religión católica era y sigue siendo una institución que forma parte del orden social, el cual determina que las mujeres pertenecen a una categoría subordinada a los hombres y como tal, deben cumplir con requisitos como la belleza, la pureza, el recato, la fidelidad y el matrimonio, que satisfagan las expectativas del patriarcado y de la iglesia.

3.2. IDENTIDAD LÉXICA Y LINGÜÍSTICA

Algunas de las tonadas presentan palabras con acepciones particulares identificadas como costarrriqueñismos⁵. A propósito de este fenómeno, la antropóloga lingüista Giselle Chang Vargas (2009) explica que se trata de referentes identitarios presentes en la forma de hablar de los habitantes del país. Aunque se utiliza la misma lengua, existen diferencias comunicativas derivadas de factores sociales y regionales que, acompañadas por el dinamismo y la interrelación entre lengua y cultura, asumen formas particulares (Chang, 2009).

En *Caminando por la playa* *v.* 3, se encuentra la expresión “la negrita”, que en Costa Rica asume el significado de un tratamiento cariñoso entre parientes muy cercanos y amigos. Otro término que en nuestro país asume una connotación similar es “palomita”, que en la tonada *El trovador* *v.* 13, denota también un tratamiento cariñoso, que por lo general es aplicado a los niños o a las muchachas. En la tonada *Rosa de abril* *v.* 9, la palabra “niña” se utiliza como forma de cortesía con la cual se acostumbra llamar a la mujer que nunca se ha casado, sin importar su edad.

Otro costarrriqueñismo utilizado en esa tonada, *v.* 15, es la palabra “mama” en vez de mamá. Se trata de una forma arcaica de llamar a la madre. En la tonada *Vamos al baile* se utiliza la forma “tatas” *v.* 10 para llamar a los padres. Es este caso, se trata de una forma popular que se utiliza especialmente en el campo costarricense.

Algunas tonadas también se caracterizan por la utilización del fenómeno lingüístico del voseo. Se trata de una forma particular de utilizar el pronombre personal de la segunda persona en singular. Se utiliza como tratamiento amistoso, familiar y de personas mayores hacia menores, de inferior condición o niños. En Costa Rica, el “vos” se utiliza en lugar de tú y su plural es “ustedes” y no “vosotros”. En *Rosa de abril* *v.* 2 “me jurastes amor” y en *v.* 8, “vos lo vas a olvidar”, se puede apreciar el voseo en su forma singular.

El voseo también se encuentra en las tonadas *Caminando por la playa* y *Vamos al baile*. En la primera, *v.* 7, donde la palabra pónelos se transforma en “ponételos”. Mientras que,

⁵ El significado de los costarrriqueñismos presentes en las tonadas recopiladas por Prieto ha sido consultado en Agüero (1996).

TANIA VICENTE LEÓN

en la segunda tonada, la palabra *veréis* se transforma en “*verés*”, *v.* 1, *quíereme* se transforma en “*quereme*”, *m.* 5 y 6, *mira* en “*mirá*” y *conozcas* en “*conozcás*” *v.* 10.

Además, en la quinta estrofa, *m.* 18 y 20 de la tonada *Rosa de abril*, se nota el uso del pronombre personal “*usté*” que significa usted. En Costa Rica se acostumbra utilizar ese tipo de tratamiento entre personas de quienes se esperaría el uso de *vos*.

Otra característica lingüística que se observa en esta tonada es la utilización de la preposición *para* en su forma vulgar y familiar: “*pa*” *v.* 23 y de las interjecciones “*dale*” y “*metele*” *m.* 23-24, con las que se incita a realizar una acción, por lo general con *ahínco*.

Además de mostrar el uso del lenguaje con el que el campesino del Valle Central se expresaba, las letras de algunas de las tonadas estudiadas, evidencian cómo era el español de Costa Rica desde finales del S. XIX hasta el S. XX e incluso hasta al día de hoy. A propósito, conviene recordar que, como anota el filólogo, lexicógrafo y escritor costarricense Arturo Agüero Chaves (1996), el español que se habla en el país contiene elementos que lo caracterizan, entre los cuales destacan: indigenismos provenientes tanto de nuestro territorio como de la región del Caribe y México, entre otras; palabras provinciales o populares que trajeron los colonos y conquistadores a las tierras americanas; galicismos y anglicismos o bien; voces que han tenido cambios semánticos en el país, como es el caso de *contumelia*, palabra que en “buen” español significa injuria u ofensa, pero que en el país se transformó en “*contumería*” y designa la acción o efecto de rodear, palabra presente en la tonada *Rosa de abril*, *v.* 19.

3.3. FENÓMENO DE TRANSCULTURACIÓN

A lo largo de la historia musical del país, ha sido posible apreciar cómo algunas de las obras musicales con las cuales nos identificamos como costarricenses, resultan ser el producto de un proceso de transculturación. El proceso mediante el cual una obra musical, surgida en un ámbito cultural diferente al nacional, se difunde con características morfológicas, semánticas y funcionales, que, siendo de procedencia extranjera, asume rasgos que la transforman y hasta en algunos casos, hacen que se llegue a identificar como algo propio del país.

Según el historiador Rafael Cuevas Molina (2003), después de 1910, la gran popularidad de la cual gozaron el cine y la música mexicana en nuestro país, a través de la radio y más tarde, de la televisión, contribuyó en la construcción de un imaginario popular vinculado a lo mexicano, donde se escuchaban rancheras, corridos y guarachas en la voz de cantantes y actores mexicanos como Jorge Negrete (1911-1953) y Pedro Infante (1917-1957), entre otros (Marín, 2002).

El nacimiento de la radio en Costa Rica se remonta a la década de 1920, cuando el fotógrafo Amando Céspedes Marín, construyó la primera estación de radio llamada *La Voz de Costa Rica*, la cual fue perfeccionando hasta convertirla en la primera radioemisora de onda corta en América Latina (Tovar, 2013). Durante los años 1930 surgieron diferentes estaciones radiofónicas como Radio Athenea (1936) y Radio Titania (1939), que ofrecieron entretenimiento al costarricense con programas que iban desde noticias, radioteatro, novelas, charlas, hasta música clásica y popular (Tovar, 2013). La radio, el cine y más tarde la televisión,

QUIEN CANTA, SU MAL ESPANTA. PROPUESTA PARA EL ANÁLISIS DE LAS
TONADAS CAMPESINAS RECOPIADAS POR EMILIA PRIETO

facilitaron la recepción de productos culturales extranjeros, permitiendo conocer otras realidades que ayudaron a que el país se modernizara.

La tonada *Vamos al baile* es el único ejemplo de transculturación presente en esta categoría. En este caso, se trata de una canción tradicional mexicana en ritmo de polca, de nombre *Jesúsita*⁶, a la cual fue adaptado un nuevo texto, que en este caso hace referencia a la provincia costarricense de Alajuela (Tabla 2).

<p><i>La Jesúsita (popular mexicana)</i></p> <p><i>Vamos al baile y verás que bonito donde se alumbran con veinte linternas donde se bailan las danzas modernas donde se baila de mucho carquís.</i></p> <p><i>Y quíereme Jesúsita y quíereme por favor y mira que soy tu amante y seguro servidor.</i></p> <p><i>Andale Chucha, vámonos al baile donde se alumbran con cuatro faroles donde es el gusto de todos los hombres donde se baila de punta y talón.</i></p>	<p><i>Vamos al baile</i></p> <p><i>Vamos al baile y verés qué bonito cómo se bailan las danzas modernas, donde se alumbran con veinte linternas y donde todo es gozada y parrandón.</i></p> <p><i>¡Ay, quereme Jesúsita! ¡Ay, quereme por favor! ¡Ay mirá que soy tu amante, tu seguro servidor!</i></p> <p><i>Después del baile te llevo a Alajuela pa' que conozcás mis tatas y hermanos. Allí seguro nos dan unos tragos pa' que brindemos por nuestro eterno amor.</i></p>
--	--

Tabla 2. Textos de la canción mexicana *La Jesúsita* y su versión costarricense titulada *Vamos al baile*.
(Cuadros adaptados respectivamente de Castellanos [1969, p. 45] y Elizondo y Méndez [1994, p. 47]).

En la versión costarricense se observan cambios en todas las estrofas. En primer lugar se encuentra la inversión en el orden de los versos “cómo se bailan las danzas modernas, donde se alumbran con veinte linternas”, correspondientes a los versos 2 y 3. En todas ellas se encuentra el uso del voseo como sustituto del pronombre personal en segunda persona singular. Además, en la tercera estrofa cambia el sentido original del texto cuando, en la adaptación costarricense, el pretendiente invita a su amada al baile, le pide su amor y le ofrece llevarla a su casa en Alajuela, provincia costarricense, para que conozca a sus padres.

Volviendo al segundo y tercer verso, resulta interesante la alusión a la modernidad y a las linternas, que podría interpretarse como elementos que invitan a disfrutar una experiencia diferente.

3.4. ANÁLISIS MUSICAL

Antes de realizar el análisis musical de las tonadas campesinas, conviene recordar que, aunque gracias a Prieto hoy se conserva más del 50% de las melodías escritas en partitura (43 de las 77 que conforman el total del corpus de las tonadas recopiladas), al tratarse de un

⁶ La versión mexicana se encuentra en *El pequeño pianista mexicano* (Castellanos, 1969).

TANIA VICENTE LEÓN

repertorio transmitido oralmente, con base en la memoria, está sujeto a variaciones o improvisaciones a través del tiempo. Por tal motivo, es necesario tener presente que la melodía que acompaña los textos puede presentar diferentes versiones.

De las ocho tonadas que conforman la tercera categoría, solo cinco presentan la partitura, por lo que ha sido necesario recurrir a grabaciones musicales que permitan conocer las melodías no escritas. (Ver tipo de soporte musical en la Tabla 3). En el caso de la tonada *A la novia* no se ha encontrado ninguna referencia sobre la melodía que acompaña el texto.

Título	Tipo de soporte musical	Género musical	Métrica
<i>A la novia</i>	Ninguno	Desconocido	Desconocida
<i>Caminando por la playa</i>	Registro sonoro	Vals	6/8
<i>Cándido lirio</i>	Partitura impresa y Registro sonoro	Vals	6/8
<i>El trovador</i>	Registro sonoro	Vals	3/8
<i>Idilio</i>	Partitura impresa	Romanza	2/4
<i>Rosa de abril</i>	Partitura impresa y Registro sonoro	Vals	3/8
<i>Serenata</i>	Partitura impresa y Registro sonoro	Vals	3/4
<i>Vamos al baile</i>	Partitura impresa y Registro sonoro	Polca	2/4

Tabla. 3. Aspectos compositivos de las tonadas correspondientes a la tercera categoría. (Elaboración propia a partir de base de datos).

A) MELODÍA

A partir de las partituras y las grabaciones, se pudo constatar que las melodías son simples. Todas son de estilo silábico, con un ámbito vocal reducido, que no supera la octava. En su mayoría, están construidas con base en intervalos de grado conjunto y ocasionales saltos de tercera, con excepción de la tonada *Idilio* que incluye intervalos de sexta. Además, aquellas escritas en partitura, no presentan indicaciones dinámicas escritas.

Las tonadas están estructuradas en estrofas de cuatro versos, cuya melodía se repite en cada una de ellas. *Rosa de abril* y *Vamos al baile* repiten la dos primeras estrofas a manera de estribillo. Mientras que en el primer caso el estribillo mantiene la misma melodía, en el segundo caso, se observa una ligera variación.

QUIEN CANTA, SU MAL ESPANTA. PROPUESTA PARA EL ANÁLISIS DE LAS
TONADAS CAMPESINAS RECOPIADAS POR EMILIA PRIETO

B) RITMO

Al ser silábicos, la mayoría de los textos se distribuyen entre figuras rítmicas correspondientes a negras y corcheas, con eventuales disminuciones en semicorcheas o alargamientos al final de las frases, dependiendo siempre de la entonación del texto.

Utilizan métricas ternarias y binarias. En su mayoría, se trata de valeses (danzas en ritmo ternario o binario compuesto), una polca (danza binaria) y una romanza en ritmo binario.

Los valeses y las polcas son bailes populares o de sociedad de origen europeo, que llegaron a Latinoamérica como bailes de salón durante el S. XIX. En los países latinoamericanos gozaron de gran popularidad e incluso fueron adoptados como parte del folclor, asumiendo características regionales. Es posible que la presencia de estos géneros en las tonadas campesinas se deba a la influencia mexicana, donde tuvieron mucha aceptación, tanto por las élites como por las clases populares. Las romanzas, por su parte, son canciones españolas asociadas al género de la zarzuela, con énfasis en el ritmo textual, de tema lírico y fundamentalmente amoroso.

Prieto ofrece una pintoresca descripción de la manera en que los campesinos acostumbraban bailar el vals: iniciaban con “un movimiento convencional dealzada hacia adelante iniciado por el pie y el último con cierto mecánico zangoloteo y un quiebre lateral de la cintura algo tieso el desgarbado al parecer” (Prieto, 1978, p. 147).

C. ARMONÍA

Aunque los acompañamientos no están escritos, las grabaciones disponibles muestran que estos se realizan predominantemente con guitarra y son de carácter improvisatorio.

Todas las tonadas utilizan una armonía funcional. Se presentan en tonalidad mayor, con acordes de tónica, dominante y subdominante.

4. CONCLUSIONES

A partir del análisis textual realizado en las tonadas que conforman la tercera categoría, fue posible distinguir la cosmovisión patriarcal y la posición social de la mujer como ejes discursivos predominantes.

Las tonadas recopiladas por Prieto reflejan una sociedad campesina patriarcal, conservadora y convencional, donde la iglesia católica era la encargada de regular la moral. Si bien a primera vista parece tratarse de inocentes canciones de amor, luego de un análisis más profundo, estas develan un tipo de sociedad donde se expresa, reproduce y consolida una visión de mundo que promueve el dominio del hombre y la subordinación de la mujer dentro del orden social. El hombre es el jefe de familia y como tal ejerce su autoridad y poder: “todo elemento que necesite dirección y autoridad en la casa” estará a su cargo, incluyendo los hijos (Fernández & Duarte, 2006, p. 147). En este sentido, la sociedad elabora y difunde modelos de mujer que contribuyen a construir su subjetividad, imponiendo un

comportamiento que se considera socialmente aceptado (Cubillo, 2011) y cualquier cosa que se distancie de eso es visto como una transgresión.

La mujer debía cumplir con su papel de esposa y madre, “recluida en el ámbito doméstico, sumisa, dependiente, obediente y dedicada a la crianza y educación de los hijos” (Rodríguez, 2014, p. 239). Su posición era subordinada y dependiente del esposo. “A los hombres, se les otorgaba el poder sobre su esposa e hijos, como jefe de la familia y principal proveedor” (Rodríguez, 2014, p. 240). Cabe señalar que fue hasta 1949, que la mujer costarricense alcanzó el “estatus” de ciudadana, que le permitiera, por ejemplo, estar en grado de elegir o ser elegida en puestos de elección popular (Cubillo, 2011).

Al recopilar estas tonadas, Prieto nos muestra la forma de vivir, verbalizar, sentir y simbolizar del campesino de acuerdo con su propia visión de mundo, inmerso en su propia realidad y en una época determinada. En las tonadas, el campesino encuentra sus propias respuestas existenciales, apoyado en la idea de salvación, en estricto apego al Dios y a los valores promovidos por la religión católica, a los valores tradicionales, e incluso, responde de manera jocosa a sus pesares.

Si bien, las tonadas reflejan la situación adversa que vivía la mayoría de los campesinos, como la extrema pobreza, la explotación y su baja condición social, no ha sido posible ubicar en las tonadas recopiladas alguna señal que muestre el deseo de encontrar respuestas en la reivindicación por medio de luchas sociales, como sí lo hizo la chilena Violeta Parra, quien, como Prieto, fue educadora y se dedicó a recopilar el folclor de su país (*Violeta Parra*, 2021), pero que además fue compositora, y en sus canciones encontró la forma de protestar contra todo aquello que le parecía injusto. Prieto lo hizo desde su quehacer como educadora, utilizando sus conocimientos para mostrar cómo era el ser costarricense, como también lo hizo en sus escritos político-culturales y sobre la creación artística donde se incluyen los ensayos, respectivamente: “Concho, palabra de una particular significación en Costa Rica” (1942) y “Tonadas campesinas en los llanos centrales de Costa Rica” (1970), analizados anteriormente. Sin embargo, no dejaremos de preguntarnos cómo, conociendo de música y siendo una intelectual, no se dedicó en paralelo a componer canciones de acuerdo con su propia ideología, contrastando aquello que encontraba o exponiéndolo de manera negativa.

Por consiguiente, no debemos confundir lo que dicen las recopilaciones con el pensamiento de Prieto. Sabemos que se distinguió por su militancia política leal a sus convicciones, que además, a través de sus escritos y de su propia obra artística, se dedicó a la crítica hacia la legislación vigente, la política, la religión y la moral imperante (Pérez-Ratton, 2009). Su actitud crítica se distinguía por el lenguaje refinado y crítico, cargado de humor y de ironía “re-significando los lugares comunes culturales” con los que otros habían colaborado a crear “el imaginario sobre la identidad, a través de una visión complacida de la historia” (Chanto, 2009, p. 92).

Según la artista visual Sila Chanto (2009), al mismo tiempo que Prieto se dedicaba a sus investigaciones sobre folclor, en la década de 1970 empezó a tomar fuerza desde una posición claramente anti imperialista, una corriente de jóvenes que buscaba fundamentar su ideología en las raíces autóctonas del país, que consolidaron a Prieto como ícono e intérprete de la cultura popular, más que como investigadora. Por consiguiente, su trabajo

QUIEN CANTA, SU MAL ESPANTA. PROPUESTA PARA EL ANÁLISIS DE LAS
TONADAS CAMPESINAS RECOPIADAS POR EMILIA PRIETO

antropológico y de difusión toma importancia por la recopilación de una tradición que paradójicamente está basada en valores patriarcales, nacionalistas y católicos (Chanto, 2009).

De esa manera, encontramos que el sentido por el cual fue apreciada la investigación en ámbito folclórico, realizada por Prieto, muestra una visión convencional de las tradiciones que forjaron la personalidad de nuestra nación. Sus trabajos de investigación mostraron valores que antaño fueron eje moral de nuestra vida y sociedad, a la vez que asumieron especial importancia en la formulación de una autocrítica, dado que muchos serían desechados para que luego, en décadas posteriores se apreciaran los valores contrarios. El valor de esas investigaciones reside entonces, en la imagen de aquello que hemos sido y queremos superar. Se trata de una re-elaboración de la idea que hemos tenido de nuestro país para reconstruirlo en clave de autodeterminación de acuerdo con ideales modernos, respetuosos y justos, que liberen de las violencias y estereotipos tradicionales arrastrados desde nuestra historia (Solórzano, 2021). De ese modo, se propone una manera alternativa de abordar las tonadas campesinas, esperando ahora tener formas de ver la vida, que sean distantes de realidades no satisfactorias, recordando la famosa tonada recopilada por Prieto, no tener que echarle betún a bota alguna, porque esté rota.

Es posible afirmar que, aunque la sociedad costarricense sí muestra deseos de cambio, en la actualidad de las primeras décadas del siglo XXI, al igual que antaño, la religión católica, el patriarcado y los valores tradicionales siguen siendo para una gran mayoría, el bastión sobre los cuales el costarricense encuentra reparo y estabilidad para resolver su vida cotidiana. Muchos de sus principios siguen vigentes en la sociedad actual, lo que invita a reflexionar sobre la inercia que tiene la cultura y la dificultad de cambiar que enfrenta nuestra sociedad. Tal vez el canto nos ayude a espantar nuestros arraigados males.

BIBLIOGRAFÍA

- Agüero, A. (1996). *Diccionario de Costarriqueñismos*. San José: Asamblea Legislativa.
- Babbar, L. (s.f.-a). *Canciones interpretadas por Emilia Prieto en su programa radial Los lunes de Radio Nacional*. Documento inédito.
- Babbar, L. (s.f.-b). *Canciones recopiladas e interpretadas por Emilia Prieto en Somos como somos*. Documento inédito.
- Cantares. (s.f.). *El canto del pueblo costarricense. Vol. 1* [33 ⅓ rpm]. San José: Indica.
- Castellanos, P. (1969). *El pequeño pianista mexicano*. Buenos Aires: Editorial Ricordi Americana.
- Chang, G. (2009). Costarriqueñismos en el léxico del boyeo. *Kánina*, 33(4), pp. 107-117.
Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/view/1582>.
- Chanto, S. (2009). La caligrafía de la conciencia: No hay nada más antirrevolucionario que la putería. Otra lectura sobre Emilia Prieto Tugores. En V. Pérez-Ratton (Ed.). *Tres mujeres Tres memorias* (pp. 71-103). San José: TEOR/éTica.

TANIA VICENTE LEÓN

- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos* [9ª ed.]. Barcelona: Editorial Labor S.A.
- Cubillo, R. (2011). *Mujeres ensayistas e intelectualidad de vanguardia en la Costa Rica de la primera mitad del siglo XX*. San José, Costa Rica: Editorial Universidad de Costa Rica.
- Cuevas, R. (2003). *Tendencias en la dinámica cultural en Costa Rica en el siglo XX*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Elizondo, F. I., & Méndez, C. M. (1994). *Remembranzas Costarricenses, Cantos Tradicionales y algo más...: Transcripción musical sobre recopilaciones de Emilia Prieto*. San José: Jiménez & Tanzi-Comité de Música Comisión Costarricense de Cooperación con la UNESCO.
- Emilia Prieto. (21 de marzo de 2021). Emilia Prieto [sitio web]. Recuperado de <https://www.emiliaprieto.com/>.
- Facio, A. & Fries, L. (2005). Feminismo, género y patriarcado. *Academia. Revista sobre enseñanza del Derecho de Buenos Aires*, 6, pp. 259-294.
- Fairclough, N. (2003). El análisis crítico del discurso como método para la investigación en ciencias sociales. En R. Wodak & M. Meyer (Comp.). *Métodos de análisis crítico del discurso* (pp. 179-203). Barcelona: Editorial Gedisa.
- Fernández, R. & Duarte, A. (2006). Preceptos de la ideología patriarcal asignados al género femenino y masculino, y su refractación en ocho cuentos utilizados en el Tercer Ciclo de la Educación General Básica del Sistema Educativo Costarricense en el año 2005. *Revista Educación*, 30(2), 145-162. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=44030210>
- Flores, M. (Ed.). (2016). *Emilia Prieto Tugores. Selección de ensayos. 1930-1975*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.
- García, R. (s.f.). *Floriografía: el lenguaje de las flores*. La Habana: Instituto de investigaciones hortícolas "Liliana Dimitrova".
- Instituto Nacional de las Mujeres (21 de marzo de 2021). *Emilia Prieto Tugores (1902-1986)*. Recuperado de <https://www.inamu.go.cr/emilia-prieto-tugores>.
- Marín, A. L. (1995). La canción tradicional campesina en la región central de Costa Rica según compilación de Emilia Prieto. Una propuesta didáctica para 7º año de la Educación General Básica (Tesis de Bachillerato en Música). San José: Universidad Nacional, Costa Rica.
- Marín, J. J. (2002). Melodías de perversión y subversión: una aproximación a la música popular en Costa Rica, 1932-1949. *Herencia*, 14(2), pp. 5-79.

QUIEN CANTA, SU MAL ESPANTA. PROPUESTA PARA EL ANÁLISIS DE LAS
TONADAS CAMPESINAS RECOPIADAS POR EMILIA PRIETO

- Ministerio de Cultura y Juventud. (21 de julio de 2021). *14 destacadas mujeres son declaradas beneméritas de la patria*. Recuperado de <https://mcj.go.cr/sala-de-prensa/noticias/14-destacadas-mujeres-son-declaradas-benemeritas-de-la-patria>.
- Molina, I. (2016a). *Anticomunismo reformista. Competencia electoral y cuestión social en Costa Rica (1931-1948)*. San José: Editorial Costa Rica.
- Molina, I. (2016b). *Príncipes de las remotidades: Carlos Luis Fallas y los escritores proletarios costarricenses del siglo XX*. San José: Editorial Costa Rica.
- Música poética y tradicional de Costa Rica* [CD]. (2000) San José: Comisión Costarricense de Cooperación con la UNESCO.
- Ovares, F. (1994). *Literatura de kiosco. Revistas literarias de Costa Rica 1890-1930*. Heredia: Editorial Universidad Nacional.
- Ovares, F., Rojas, M., Santander, C. & Carballo, M. E. (1993). *La casa paterna. Escritura y nación en Costa Rica*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Pérez-Ratton, V. (2009). Gráfica de la radicalidad visionaria. En V. Pérez-Ratton (Ed.), *Tres mujeres Tres memorias* (pp. 11-21). San José: TEOR/ética.
- Prieto, E. (23 de mayo de 1942). Concho, palabra de una particular significación en Costa Rica. *Repertorio Americano*, 39(10). Recuperado de <https://repositorio.una.ac.cr/handle/11056/10811?show=full>.
- Prieto, E. (1970). Tonadas campesinas en los llanos del Valle Central de Costa Rica. *Revista de Artes y Letras*, 2(11), pp. 3-26.
- Prieto, E. (1978). *Romanzas ticomeseñas*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.
- Prieto, E. (1981). *¿Por qué ticos?* San José: Editorial Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Prieto, E. (1986). *Romanzas ticomeseñas* (2da ed.). San José: Editorial Presbere.
- Prieto, E. (1991). *Mi pueblo*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.
- Prieto, E. (s.f.-a). *Cantos del Valle* [CD]. San José: ESTEREO.
- Prieto, E. (s.f.-b). *Casetes 1, 2, y 3* [CD]. Inédito.
- Prieto, E. (s.f.-c). *Cinta abierta* [CD]. Inédito.
- Prieto, E. (s.f.-d). *Emilia Prieto* [33 ½ rpm]. San José: Indica.
- Rodríguez, E. (2014). Controlando y regulando el cuerpo, la sexualidad y la maternidad de las mujeres centroamericanas (siglo XIX e inicios del siglo XX). *Cuadernos Inter.c.a.mbio*

TANIA VICENTE LEÓN

- sobre Centroamérica y el Caribe*, 11(2), pp. 233-258. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/4769/476947242011.pdf>.
- Rubio, C. (2015). *El lenguaje visual de los colores: historia, cultura y problemas en la traducción de las expresiones idiomáticas de colores* (Trabajo de Fin de Grado). Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Solórzano, M. A. (2021). Emilia Prieto Tugores en *Repertorio Americano: ironía y poética del pensar*. *Middle Atlantic Review of Latin American Studies*, 5(1), pp. 61-87. Recuperado de <https://www.marlasjournal.com/articles/abstract/10.23870/marlas.298/>.
- Tovar, E. (20 de julio 2013). Cronología de la radiodifusión en Costa Rica. *Primera plana*. Recuperado de https://www.primeraplana.or.cr/es/Historico/Cronolog%C3%ADa_de_la_radiofisi%C3%B3n_de_Costa_Rica/.
- Ureña, J. C. (2013). *Trovar: memoria poética de la canción hispanoamericana*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.
- Violeta Parra* (1 de setiembre de 2021). Violeta Parra [sitio web]. Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-7683.html>.
- Viva Voz. (1977). *Viva Voz, folklore y nueva canción costarricense* [33 1/3 rpm]. San José: Indica.

Fecha de recepción: 03/02/2023

Fecha de aceptación: 16/03/2023