

Échale betún a la bota.
Cultura y tradiciones en las tonadas campesinas
recopiladas por Emilia Prieto

Polish the Boot.
Culture and Traditions in the Rural Tunes Compiled 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

Las tonadas campesinas recopiladas en el Valle Central de Costa Rica, por la costarricense Emilia Prieto (1902-1986), constituyen una manifestación de la expresión rural musical de ese país. En dicho contexto, se manifiesta un empleo singular del lenguaje, en el que se utilizan vocablos que en principio pudieran parecer erróneos o no hallarse registrados en los diccionarios del idioma español. No obstante, estos vocablos son una parte inherente de la cotidianidad de gran parte de los pobladores del Valle Central, y son denominados costarriqueñismos. El propósito de este estudio consiste en efectuar un análisis crítico del discurso manifestado en las tonadas que incluyen ese tipo de vocablos, así como, dar a conocer la diversidad del español en el país, el cual se encuentra arraigado profundamente en la vida cotidiana de numerosas familias y representa un valioso exponente del patrimonio cultural intangible y musical del pueblo costarricense.

Palabras clave: música, canción, campesino, identidad, folclor.



ABSTRACT

The rural tunes collected in the Central Valley of Costa Rica, by the Costa Rican Emilia Prieto (1902-1986), constitute a manifestation of the rural musical expression of that country. In this context, a unique use of language is evident, in which words are used that at first might seem erroneous or not found registered in Spanish language dictionaries. However, these words are an inherent part of the daily lives of a large part of the residents of the Central Valley and are called “costarriqueñismos”. The purpose of this study is to carry out a critical analysis of the discourse expressed in the tunes that include these types of words, as well as to make known the diversity of Spanish in the country, which is deeply rooted in the daily lives of numerous people. families and represents a valuable exponent of the intangible cultural and musical heritage of the Costa Rican people.

Key Words: music, song, peasant, identity, folklore.

Vicente León, T. (2024). Échale betún a la bota. Cultura y tradiciones en las tonadas campesinas recopiladas por Emilia Prieto. *Cuadernos de Investigación Musical*, (20), pp. 45-64.

1. INTRODUCCIÓN

El léxico desempeña un papel fundamental en la construcción de la identidad, ya que, a pesar de que los individuos de una sociedad comparten el mismo idioma, resulta evidente la existencia de particularidades comunicativas entre los hablantes pertenecientes a diferentes grupos sociales y regionales. El dinamismo y la interacción entre el lenguaje y la cultura constituyen un factor determinante en la generación de estas variantes lingüísticas, puesto que los cambios experimentados por una sociedad a lo largo de su historia inciden en las transformaciones lingüísticas que se producen (Chang Vargas, 2009, p. 107).

En este estudio se analizarán formas específicas de comunicación que forman parte de un tema tan complejo como es el concepto de “ser costarricense”. El presente análisis se focaliza en un corpus léxico empleado por una comunidad de hablantes conocida como costarricenses, el cual se distingue y contrasta con otro conjunto léxico inherente a la lengua española, conformando así un diasistema lingüístico (Chang Vargas, 2009, p. 107). Asimismo, se analizarán las costumbres y características culturales de los habitantes del Valle Central costarricense representadas en los textos analizados.

Esta investigación se centrará en los textos de siete tonadas recopiladas por Emilia Prieto Tugores y se realizará a partir de la metodología propuesta por Norman Fairclough (2003), un investigador británico que conceptualiza el lenguaje como un componente clave del proceso social. Además, se tomará en cuenta la perspectiva del italiano Luigi Maria Lombardi Satriani (1988), quien considera que el folclor es una manifestación de la cultura

específica creada por la clase subalterna en contraposición a la cultura hegemónica elaborada por la clase dominante¹.

Las tonadas campesinas no se limitan a ser un simple entretenimiento musical para la población. Por el contrario, representan una manifestación de las características culturales propias de dicho grupo social y forman parte del acervo de conocimiento tradicional que ha logrado preservarse a lo largo del tiempo gracias a la astucia popular (Prieto, 1986, p. 25).

Como señala Emilia Prieto: “En la música y las estrofas de las canciones [...], tan llenas y cargadas de nuestro sentimiento, percibimos esas corrientes sutiles y misteriosas que circulan por nuestras capilaridades subjetivas, que nos afinan la intuición y nos van tomando la conciencia” (1986, p. 109).

2. PRIETO Y LA CULTURA CAMPESINA

De acuerdo con la perspectiva de Prieto (1986, p. 28), la cultura campesina del Valle Central de Costa Rica ha sido objeto de un trato indiferente y desdeñoso hacia sus propias costumbres y tradiciones, siendo reemplazadas por tendencias extranjeras enajenantes. En este sentido, se plantea la necesidad de rescatar y preservar la cultura autóctona contenida en la canción campesina, como medida para salvaguardar la identidad cultural del país.

La inquietud por el conocimiento de los cantos populares costarricenses estuvo presente desde la infancia de Prieto, aunque no fue hasta el año 1969 que pudo emprender un estudio más profundo gracias a una beca taller otorgada por el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes del país (1986, p. 39). Durante su investigación, Prieto se enfocó en el estudio y recopilación de las tonadas campesinas interpretadas en el Valle Central del territorio costarricense, algunas de las cuales conocía y cantaba desde que era niña, pero que a partir de los años treinta y cuarenta del siglo veinte, habían prácticamente desaparecido (Babbar Amighetti, 2021, p. 100).

Prieto afirma que el canto autóctono de un pueblo surge como resultado de diversas circunstancias y reacciones que se originan en respuesta a las condiciones específicas experimentadas por sus habitantes (Prieto, 1986, p. 51). Estas circunstancias engloban aspectos tales como la afiliación a un grupo o estrato social determinado, las características geográficas del territorio habitado, el clima, las creencias y las experiencias personales, así como las condiciones laborales (p. 51).

¹ Mediante la aplicación de la metodología y la perspectiva previamente citadas, se procedió a realizar una evaluación preliminar de diversas tonadas (Vicente León, 2021, pp. 5-20). Esas se distinguen de las analizadas en el presente artículo por su enfoque en explorar la aspiración romántica arraigada en la esperanza de los campesinos y las campesinas por establecer relaciones amorosas, así como por las implicaciones socioculturales subyacentes asociadas a este deseo.

Preservar este canto autóctono es crucial para evitar la extinción de “la razón de ser—razón que imprime carácter—consagrada en dignidad como un don esencial de cada pueblo” (Babbar Amighetti, 2021, p. XVIII). Perder esta manifestación musical sería equivalente a olvidarnos de nuestra propia identidad (p. 101).

Las tonadas campesinas reflejan las características idiosincráticas de una nación, manifestando los sentimientos y pensamientos populares. De esta manera, se convierten en una expresión de la vida emocional de las comunidades, proporcionando un medio para satisfacer la necesidad de comunicación y expresión. Según Prieto, las tonadas son emociones que no pueden ser contenidas y emergen espontáneamente del ser interior (Prieto, 1986, p. 66). Su mérito radica en que la creatividad artística popular se manifiesta a través de una inspiración original y auténtica, donde la forma y el contenido se entrelazan de manera singular (p. 32).

En el contexto costarricense, Prieto observó un elemento distintivo y constante que se expresa a través de un matiz melancólico que se hace presente en diferentes aspectos de la vida social. Este rasgo cultural se manifiesta en la voz lamentosa del campesino, quien, mediante la música, da forma a su sentimiento de tristeza endémica y cotidiana, expresándolo en forma de melodía y letra (Prieto, 1986, pp. 74-75).

Por su parte, Dionisio Cabal Antillón (2012, p. 153), observa que las tonadas campesinas exponen la profundidad de la filosofía popular, ya que encarnan los pensamientos más íntimos del espíritu nacional y evidencian la capacidad creativa del pueblo costarricense. Al mismo tiempo que forman parte del acervo político e histórico de la nación.

3. ANÁLISIS DE LAS TONADAS CAMPESINAS

Las tonadas que serán analizadas en este trabajo fueron extraídas de diferentes fuentes. Se indican las abreviaturas de los títulos de cada una de ellas.

- RT: Libro *Romanzas ticomeseteñas* escrito por la misma Prieto (1978).
- RTb: Reedición del libro *Romanzas ticomeseteñas* (Prieto, 1986), con algunas diferencias.
- CTC: Tesis para optar por el título de Bachillerato en Música, realizada por Ana Lorena Marín González (1995), titulada “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”.
- RC: Partituras editadas por Flora Isabel Elizondo Jenkins y Carmen Méndez Navas, bajo el título de *Remembranzas Costarricenses, Cantos Tradicionales y algo más...: Transcripción musical sobre recopilaciones de Emilia Prieto* (1994).
- CAS: Casetes que contienen recopilaciones de Prieto (Inédito, s.f-b), grabadas con su propia voz.
- EP33: Disco de surco titulado *Emilia Prieto* (s.f.).
- CV: Disco compacto titulado *Cantos del Valle* (Prieto, s.f-a).

ÉCHALE BETÚN A LA BOTA. CULTURA Y TRADICIONES EN LAS TONADAS CAMPESINAS
RECOPILADAS POR EMILIA PRIETO

- CPC: Disco de surco titulado *El canto del pueblo costarricense*, a cargo del grupo Cantares (s.f.).
- VV: Disco de surco titulado *Viva voz, folklore y nueva canción costarricense* grabado, a cargo del grupo Viva Voz (1977).
- MP: Disco compacto titulado *Música poética y tradicional de Costa Rica* (2000), grabado por varios artistas.

Dentro del corpus de más de cien melodías campesinas del Valle Central del país que fueron objeto de recopilación por parte de Emilia Prieto, fue posible distinguir un conjunto de siete composiciones musicales que se caracterizan por la inclusión de términos específicos que denotan su procedencia geográfica. Se trata de las tonadas Arriera, Arrurrú chiquito, Échale betún, Fiesta de boda, ¿Por 'ónde pongo el dulce?, Tatica y mamita y Temporal cerra'o. (Ver tabla1).

Con excepción de *Arrurrú chiquito*, que es una canción de cuna de ritmo binario, todas las demás se interpretan en ritmo ternario de vals, el cual, según la recopiladora, se bailaba con un movimiento convencional de alzada hacia adelante iniciado con el pie (Prieto, 1986, p. 94). El vals, que es un baile de salón de origen austriaco, se bailó en el país desde finales del siglo dieciocho, especialmente por las clases aristocráticas de las provincias de Cartago y San José. Posteriormente, este baile adquirió características regionales y se convirtió en parte del folclor costarricense.

Las melodías de estas tonadas son simples, con pocos saltos melódicos y entonadas de forma silábica. Aunque no presentan acompañamientos escritos, a partir de grabaciones disponibles con interpretaciones a cargo de la propia recopiladora, se pudo constatar que todas utilizan una armonía de tipo funcional, están compuestas en tonalidad mayor, con acordes de tónica, dominante y subdominante.

En estas tonadas, se plasman de manera evidente diversos signos de estructuración social, como la condición socioeconómica del campesino, las labores propias del ámbito agropecuario, la manera de divertirse, las costumbres gastronómicas, el consumo excesivo de bebidas alcohólicas, el clima lluvioso que distingue la región, así como las costumbres relacionadas con la religión y el sistema patriarcal, entre otros aspectos relevantes, los cuales serán comentados más adelante.

<i>Arriera</i> (Vals)	<i>Échale betún</i> (Vals)	<i>Fiesta de boda</i> (Vals)	<i>Tatica y mamita</i> (Vals)
Ay, allá voy, con mi partía e' ganao. Los caites he roto, vengo tuito espinao, tuito espinao.	Échale betún, échale betún a la bota échale betún, échale betún que está rota métanse pa' dentro, métanse pa' dentro que está que arde	Ya se casó Mariquita con el entena'o Chon ya todos están bailando y armando ese gran juergón.	Tatica y mamita balemos un son usté de puntillas y yo de talón. Bailemos contentos al compás del son que hace la guitarra
Coplas 1. Y ese novillo			

TANIA VICENTE LEÓN

que se va a por el portillo, y ese moto condenao que se aparta del ganao. 2. Soy arriero de este monte, soy de aquí de los cartagos, si me quieren ver contento que me zampen unos tragos. 3. Tengo novia en Alajuela y se llama María Luisa, los domingos voy a vela a la salida de misa Fuentes: CTC, CAS, CPC <i>Arrurú chiquito</i> (Canción de cuna) Arrurú chiquito cabeza de anona, si no te dormís te muerde la mona. Arrurú chiquito dejá de emporrar porque viene el coco y te va a llevar. Dormite chiquito no seas tan llorón si no te dormís que te coma el león. Fuentes: RT, RTb	el gran parrandón, el gran parrandón de esta tarde. Díganles a todos, díganles a todos que se vengan porque hay bailadera, porque hay bailadera y mejenga vos no seás ladina, vos no seás ladina y quereme que la que me quiera, que la que me quiera aquí me tiene. Échale betún, échale betún a la bota ya no le echas más, ya no le echas más que está rota y échale jabón, y échale jabón al pellejo ya no le echas más, ya no le echas más que está viejo. Fuentes: EP33, VV, CV, CAS	Vámonos todos p' al baile que ya se puso en candela! ¡Si se viene el aguacero la novia comió en cazuela! Vivan todas las parejas que están en este juergón, vivan muchachas y viejas y viva ñor Concepción. Fuentes: RC, MP <i>¿Por 'onde pongo el dulce?</i> (Vals) -¿Por 'onde pongo el dulce? ¿por 'onde pongo el dulce? -Por aquí ponelo por aquí ponelo cerquita del humo cerquita del humo junto al molendero junto al molendero. Y entonces que ña Bruna y entonces que ña Bruna se ponga a raspar se ponga a raspar pa' tomar bebida rezar el rosario yilos 'acostar yilos 'acostar. Dormilos lloviendo Dios primero escampe qu'ihay que mañaniar y tieso y parejo como tonto y pobre hay que trabajar!"	su cho-ro-lon-chón. La chinga del dulce con el chorriador sobre el moledero ya le hacen al sol. Que baile la leña con los tinamastes que armen parranda toditos los trastes. La mano y la piedra revuelan el aire porque oronda Chepa quiebra un gran tanate. Ya el lebrillo baila con la palangana que le hace al meneo y que es muy galana. La jicara alegre con el molinillo son la gran pareja de este fandanguillo. Habrá chocolate y café caliente, con tamal asa' o pa' toda la gente. Tatica y mamita bailemos un son usté de puntillas y yo te talón. Fuentes: RC, MP <i>Temporal cerra'o</i> (Vals) "Temporal cerra'o sin dulce mi cacao: Esmeraldita llorando porque se acabó el bizcocho... Juan Vicente está jugando,
---	---	---	---

ÉCHALE BETÚN A LA BOTA. CULTURA Y TRADICIONES EN LAS TONADAS CAMPESINAS
RECOPILADAS POR EMILIA PRIETO

		Como tonto y pobre qui'al cielo no va lo joden aquí lo joden allá yiuno nunca sabe 'onde va a escorar, lo joden aquí, lo joden allá yiuno nunca sabe 'onde irá'escorar. Fuentes: CTC, RTb, CAS	Manuelito está cantando, y ya van a ser las ocho". Fuentes: RT, RTb
--	--	---	---

Tabla 1: Textos de siete tonadas campesinas con rasgos identitarios y la indicación de las respectivas fuentes que las contienen.
(Elaboración propia).

3.1. IDENTIDAD LÉXICA Y LINGÜÍSTICA

En la actualidad, el castellano predominante entre la población costarricense tiene sus raíces en el habla de los colonos españoles que se establecieron en el país durante los siglos XVI, XVII y XVIII, y ha evolucionado hacia una variante del español americano con particularidades idiomáticas propias de Costa Rica.

Cuando América alcanza el siglo de la independencia, se observa que el país, debido a su desventajada situación económica, se encontraba entre las provincias más desatendidas y menos relevantes del continente. En ese contexto, se evidencia la persistencia de un lenguaje popular caracterizado por la presencia de estructuras sintácticas y conjugaciones arcaicas, así como una notable abundancia de expresiones coloquiales y sustantivos pretéritos en desuso (Cabal Antillón, 2012, p. 101). Mientras el idioma español en España continuó su trayectoria evolutiva, el español en América y específicamente en Costa Rica, descubrió y reafirmó matices propios. Es por esta razón que, hasta el día de hoy, los costarricenses conservan el uso del tratamiento del “vos”, combinado con el empleo de “usted” (Cabal Antillón, 2012, pp. 101-102).

Durante los siglos XV y XVI, el uso diferenciado de los pronombres de segunda persona en la lengua española evidencia una distinción socio-lingüística marcada entre las clases privilegiadas y la plebe. Mientras que entre los hijosdalgo y la nobleza prevalecía el empleo del pronombre “vos”, la plebe comúnmente utilizaba “tú”. Este fenómeno lingüístico reflejaba las jerarquías sociales y culturales arraigadas en la España de la época (Cabal Antillón, 2012, p. 103).

Sin embargo, en el contexto lingüístico costarricense, se observa un fenómeno notable de sustitución del “tuteo” por el “voseo” en el ámbito familiar. A pesar de esta transición, se conservaron dos formas de tratamiento, “vos” y “usted”, que cumplen funciones diversas. Por un lado, son empleadas para establecer una distancia formal con individuos desconocidos o respetados debido a su edad o estatus social. Por otro lado, estas formas de tratamiento

también se utilizan para expresar afecto en relaciones familiares, tales como entre padres e hijos, hermanos y parejas, donde la alternancia entre “vos” y “usted” sin distinción es común.

Este fenómeno lingüístico en Costa Rica contrasta con la evolución del español en España y otros centros coloniales americanos, donde el pronombre “vos” fue abandonado en favor del “tú”. Esta discrepancia condujo a un incremento en la distancia lingüística entre Costa Rica y otras regiones hispanohablantes. Asimismo, se observa que, a diferencia de la situación en España, donde la plebe hacía uso del “tuteo”, en Costa Rica, una variedad de estratos sociales, incluidos los hijosdalgo, mestizos, mulatos y zambos, se dirigían entre sí utilizando el “voseo”, aunque ocasionalmente alternaban con el uso de “usted” para expresar respeto y confianza mutua (Caballero Antillón, 2012, p. 103).

El persistente uso del “voseo” en Costa Rica, junto con la capacidad de alternar entre “vos” y “usted” según el contexto y la relación interpersonal, constituye un fenómeno lingüístico de interés académico que refleja la complejidad y la riqueza del español en diversas regiones y contextos socio-culturales.

Esta particularidad del lenguaje costarricense contribuye a la identidad cultural del país y se refleja en diferentes aspectos de su expresión artística, como la música. La canción costarricense, al utilizar el “voseo” y otras estructuras sintácticas y vocabulario propios de la variante costarricense del español, profundiza su valor identitario de manera natural, al mismo tiempo que modifica el ritmo tanto físico como psicológico de las canciones (Caballero Antillón, 2012, p. 103). Es a través de estas características lingüísticas distintivas que se fortalece el sentido de pertenencia y la identificación cultural en Costa Rica².

ARRIERA

Esta tonada proporciona una visión reveladora de la sociedad agraria, basada en una economía agrícola sustentada en la ganadería, en la cual muchos campesinos del Valle Central de Costa Rica residieron durante buena parte del siglo pasado, o bien, continúan haciéndolo. Dentro de esta perspectiva, es frecuente encontrar referencias en las composiciones musicales que aluden a la fatiga inherente al trabajo en el campo, así como a las condiciones de pobreza que afectan a numerosos campesinos dedicados a las labores agrícolas (“Ay, allá voy / con mi partía e’ ganao. / Los caites he roto, / vengo tuito espinao, / tuito espinao”).

El campesino en cuestión exhibe su orgullo al poseer su propio grupo de animales (“con mi partía e’ ganao”), como un símbolo de riqueza material. Sin embargo, el término “caites”, de origen mexicano, es empleado de forma despectiva por el campesino para hacer referencia a sus zapatos, lo cual indica una valoración negativa hacia su propia indumentaria.

La temática de la labor desempeñada ejerce una influencia significativa en estas tonadas, independientemente de que el individuo en cuestión se dedique a actividades relacionadas con la vida rural, como la labranza, la ganadería o la pesca, o bien a las labores urbanas. Dicho fenómeno se manifiesta en la adaptación de la creación artística a las

² Como apoyo para la identificación de costarriqueñismos en este trabajo, se utilizarán los siguientes textos: Agüero Chaves (1996) y Cagini (1919).

particularidades de cada entorno social y a las necesidades individuales de los autores. Estas variantes, en consecuencia, se configuran como un factor determinante en la producción artística de cada uno (Prieto, 1986, p. 160).

Además, en esta tonada se observa una fuerte tradición ligada a la religión (“Tengo novia en Alajuela / y se llama María Luisa, / los domingos voy a vela / a la salida de misa”) y el patriarcado. Este último, legitimado por el consumo de alcohol, como se deduce de los últimos versos de la segunda copla de la tonada (“si me quieren ver contento / que me zampen unos tragos”).

El catolicismo, como legado de la colonización española, ha sido considerado como uno de los elementos fundamentales que constituyen la cultura popular y la identidad nacional del país. La devoción a Jesucristo y a la Virgen de los Ángeles, conocida popularmente como “la Negrita”, se considera esencial para la definición de lo que significa ser costarricense. Tanto es así, que el Estado costarricense es de confesión católica (Villena Fienngo, 2009-2010, p. 138).

Por otro lado, el fenómeno del patriarcado en la sociedad costarricense se enmarca en una cultura nacional que se consolidó a finales del siglo XIX. Esta identidad fue construida por los grupos hegemónicos que detentaban el poder en el país, específicamente la oligarquía cafetalera y los políticos liberales. Para lograr tal propósito, estos actores se valieron de la educación pública y contaron con la colaboración de la Iglesia Católica como un actor clave en dicho proceso (Acuña Rodríguez, 2017, p. 140). Como resultado, todavía hoy, el patriarcado se encuentra profundamente arraigado en las costumbres y tradiciones del país y se manifiesta de manera clara en las relaciones sociales que tienen lugar en diversos ámbitos de la sociedad costarricense (Acuña Rodríguez, 2017, p. 140).

En países como Costa Rica, existe una estrecha asociación entre la ingesta de bebidas alcohólicas y la masculinidad patriarcal. Desde edades tempranas, se anima y recompensa a los varones por sus primeras experiencias en relación con el consumo de alcohol. A lo largo de su vida, se observa un reforzamiento social notable hacia aquellos que consumen bebidas alcohólicas, y el mensaje transmitido es claro en cuanto a que aquellos que beben en mayor cantidad (o que tienen una mayor tolerancia) son considerados más masculinos.

En esta tonada se pueden apreciar diversas particularidades lingüísticas. En primer lugar, se destaca el verso “con mi partía e’ ganao”. En las palabras “partía”, “ganao” y “e’”, se observa la omisión de la letra “d”.

En las dos primeras palabras, como es común en el habla campesina del país, se presenta la pérdida intervocálica de letra “d”. Otras palabras que siguen el mismo patrón en esta tonada son “espinao” y “condenao”.

Por otro lado, en la tercera palabra, que corresponde a “de”, se da un fenómeno llamado aféresis, que implica la pérdida del sonido inicial cuando la palabra anterior termina en vocal y la siguiente comienza con consonante. Este fenómeno se observa en la mayoría de los países hispanohablantes.

Otros fenómenos lingüísticos presentes en la tonada son la síncope y el voseo. La síncope, a diferencia de la aféresis, ocurre en el interior de una palabra. Esto se aprecia en el verso “los domingos voy a vela”, donde la palabra “vela” corresponde a “verla”. En cuanto al voseo, se encuentra en el verso “Y atajame ese novillo”, donde, como un gesto de afecto, esta peculiaridad lingüística transforma una palabra originalmente esdrújula en una con acento grave.

En la misma tonada se menciona la palabra “tuito”, utilizada en el verso “vengo tuito espinao”. En este caso, corresponde a la forma abreviada del costarricense “tuitico” que se refiere a “todito” y significa “del todo”.

ARRURRÚ CHIQUITO

Se trata de una canción de cuna que refleja el arrullo maternal que el niño escucha y que marca el inicio de la formación de su espíritu, el cual asume características propias del lugar donde nace (Prieto, 1986, pp. 48, 107). Según Emilia Prieto, en las estrofas de las canciones de cuna, el bebé aprende y almacena aires y sonos en su subconsciente (Prieto, 1986, p. 107).

En esta tonada, se identifican expresiones de carácter humorístico y jocoso que evidencian la astucia y el ingenio popular, a través del recurso de utilizar el primer pensamiento que viene a la mente. Este particular, puede observarse en la comparación implícita establecida entre la cabeza del niño con una fruta, en este caso una anona, mediante el verso “Arrurú chiquito / cabeza de anona, / si no te dormís / te muerde la mona”.

Además, es interesante notar cómo, a menudo, se recurre a imágenes que pueden causar miedo en los niños durante el acto de arrullar. El miedo proviene de la arrulladora, quien utiliza esta técnica para provocar el sueño en el niño. Entre los asustadores más generalizados dentro de la cultura costarricense y foránea, se encuentra el “coco”, un fantasma que mete miedo a los niños cuando estos se resisten a dormir, razón por la cual, en esta tonada se establece una hipotética amenaza con la llegada de ese ser imaginario (“porque viene el coco / y te va a llevar”), o incluso, con la llegada de un animal salvaje como una mona (“si no te dormís / te muerde la mona”) o un león (“si no te dormís / que te coma el león”).

Como ha sido señalado por Francisco Cillán Cillán (s.f.), en casos como estos, se establece una dicotomía entre dos conceptos opuestos, entre el afecto y la amenaza, la ternura materna y el temor, la realidad y la fantasía.

Las palabras “dormís” y “dormite” (“Dormite chiquito / no seas tan llorón”) evidencian nuevamente en estas tonadas, la utilización del voseo como trato afectuoso.

ÉCHALE BETÚN

Esta tonada representa un claro ejemplo de las manifestaciones culturales que caracterizan a la sociedad campesina en Costa Rica. Mediante la representación de festividades ruidosas y animadas, esta canción ilustra un ambiente en el que prevalece una

ÉCHALE BETÚN A LA BOTA. CULTURA Y TRADICIONES EN LAS TONADAS CAMPESINAS
RECOPILADAS POR EMILIA PRIETO

atmósfera de algarabía y celebración intensa (“está que arde”). El contenido lírico enfatiza la importancia de participar en festividades grupales (“Díganles a todos, díganles a todos que se vengan / porque hay bailadera, porque hay bailadera y mejenga”), resaltando la diversión colectiva como medio para alcanzar una sensación de bienestar. Cabe destacar que la referencia a la “mejenga”, que denota un estado de embriaguez, es un elemento imprescindible en esta dinámica cultural.

Sin embargo, esta tonada adquiere, en realidad, una dimensión crítica que alude a la difícil situación social que afecta significativamente a gran parte de la población campesina. A través de su contenido lírico, la canción revela una perspectiva implícita sobre las condiciones precarias y desfavorecidas que frecuentemente enfrenta este sector de la sociedad.

En efecto, a través de una sátira sutil, la canción pone de manifiesto las dificultades que experimentan muchos habitantes del campo para hacer frente a la pobreza y la miseria, lo que se traduce en la necesidad de recurrir a artificios que les permitan mantener una apariencia digna ante la sociedad. Así, la imagen de las botas rotas (“el pellejo”) pero embetunadas (“Échale betún, échale betún a la bota / échale betún, échale betún que está rota”) y limpias (“échale jabón al pellejo / ya no le echas más, ya no le echas más que está viejo”), simboliza la necesidad de ocultar las carencias materiales detrás de una apariencia que denote cierta sofisticación y elegancia.

A pesar de la precariedad material que muchas veces caracteriza al campesino costarricense, este se enorgullece de su condición humilde, la cual eleva mediante su arduo trabajo y diligencia con actitud proactiva ante la vida. Para él, resulta irrelevante que sus zapatos estén desgastados y deteriorados, pues lo que verdaderamente importa es que se encuentren pulcros y relucientes.

De esta manera, la tonada *Échale betún* se convierte en un testimonio elocuente de la compleja relación que existe entre las formas de expresión cultural y las condiciones socioeconómicas que imperaban en la sociedad costarricense durante el periodo en que fue creada y en cierta medida continúan siéndolo. A través de su música y letra, esta tonada no sólo celebra la cultura y las tradiciones populares, sino que también evidencia las tensiones y los desafíos que deben enfrentar los habitantes del campo en su lucha diaria por superar las dificultades económicas y sociales que les aquejan.

En este sentido, la tonada representa una forma de resistencia cultural que permite a los campesinos mantener vivas sus tradiciones y costumbres, a pesar de las adversidades que enfrentan.

Por otro lado, en esta tonada se puede identificar una manifestación de actitud patriarcal a través del uso del término “ladina”, el cual hace referencia a una mujer que finge ignorancia y no presta atención al pretendiente (“vos no seas ladina, vos no seas ladina y quereme”). Este fragmento denota un reclamo por parte del pretendiente, quien muestra su actitud patriarcal al rechazar la falta de interés mostrada por la mujer en cuestión.

En la primera estrofa se muestra la combinación del tuteo y el voseo. Mientras que en el primer verso “Échale betún, échale betún a la bota” se utiliza el tuteo (“Échale”), en el tercero “métanse pa’ dentro, métanse pa’ dentro que está que arde” se emplea el voseo (“métanse”). Además, el voseo también se aprecia en el verso “vos no seas ladina y quereme”.

Otra característica lingüística presente en la expresión “métanse pa’ dentro”, es la contracción mediante apócope de la preposición “para”, representada en la forma abreviada “pa”.

FIESTA DE BODA

En esta tonada se representa una escena festiva que gira en torno a un evento matrimonial. De acuerdo con Patricia Vega Jiménez (2008, p. 1165), son los recursos materiales y simbólicos los que dan forma y sostienen las identidades. En este sentido, las reuniones sociales, como las celebraciones y el consumo de alimentos, así como las actividades vinculadas a la fe, como las ceremonias religiosas de matrimonio que se representan en las tonadas, forman parte de procesos identitarios. A través de estas actividades se construyen apariencias y se organizan tanto el tiempo libre como los encuentros sociales. En este caso, la expresión “en candela”, se refiere a que la fiesta está muy alegre y animada (“Vámonos todos p’ al baile / que ya se puso en candela”).

En la tonada en cuestión, se hace uso del adjetivo “entena’o ” —entenado— para referirse al futuro esposo, lo que implica que se trata de un hijastro (“Ya se casó Mariquita / con el entena’o Chon”). Además, el refrán “¡Si se viene el aguacero / la novia comió en cazuela” se relaciona con la creencia popular de que cuando llueve y sale el sol simultáneamente, es señal de que se están casando personas de edad avanzada. En este sentido, se establece una diferencia entre los jóvenes y los adultos presentes en el juergón, como se acostumbra a llamar a la parranda (“Vivan todas las parejas / que están en este juergón, / vivan muchachas y viejas”), lo que sugiere la importancia que se le atribuye a la edad en la cultura popular.

Asimismo, la alusión en la tonada, al clima lluvioso característico del territorio del país, es un recordatorio de cómo el clima y el paisaje del Valle Central han influido en la cultura y la mentalidad de la población. En este sentido, Prieto (1986) indica que el ánimo se ve afectado por el entorno: “Entre la pésima costumbre de ser pobres [...] y la mortificación de las lluvias durante largos ocho meses, bajo un sol anémico cuando se digna asomar, el alma se entristece, languidece y pierde fuerza”.

En la presente composición, al igual que en la precedente, se pone de manifiesto el fenómeno lingüístico conocido como apócope. Dicho fenómeno se aprecia en el verso “Vámonos todos p’ al baile”, en el cual el fonema “p” se emplea como una contracción. Por otro lado, en el verso “y viva ñor Concepción”, se hace uso de la aféresis al utilizar la sílaba “ñor” en lugar de “señor”. En el contexto costarricense, este término es utilizado por los campesinos para dirigirse respetuosamente a señores mayores, precediendo su nombre propio. Adicionalmente, se puede destacar otra peculiaridad lingüística presente en esta tonada, que consiste en la pérdida intervocálica de la letra “d”. Tal es el caso del verso “con

ÉCHALE BETÚN A LA BOTA. CULTURA Y TRADICIONES EN LAS TONADAS CAMPESINAS
RECOPILADAS POR EMILIA PRIETO

el entena'o Chon", en el cual la palabra "entenado" pierde su "d" al momento de la pronunciación.

¿POR 'ONDE PONGO EL DULCE?

En esta tonada se aborda una escena cotidiana de carácter doméstico, en la cual se exponen diversas costumbres que abarcan desde la preparación de alimentos hasta aquellas de índole religiosa. Esta última se manifiesta en la práctica de rezar el rosario antes de conciliar el sueño ("rezar el rosario / yilos 'acostar"), como una forma de preparación para afrontar las tareas del día siguiente. Además, se menciona el clima lluvioso característico de la región del Valle Central, el cual, acompaña las actividades cotidianas de los habitantes de dicho lugar y como se señaló anteriormente, se extiende a lo largo de varios meses del año.

En dicha tonada, también se hace referencia a la preparación de una de las bebidas tradicionales del país, conocida con el nombre de "agua dulce" o simplemente "bebida", la cual se elabora a partir de panela. Dicho término, alude al proceso de solidificación del jugo de caña, mediante su deshidratación y conformación en paneles de forma cónica truncada, como se acostumbra en el país.

El "agua dulce" o "bebida", se obtiene raspando la panela y mezclándola con agua, generalmente caliente, a la cual se le suele agregar leche ("y entonces que ña Bruna / se ponga a raspar / se ponga a raspar / pa' tomar bebida").

Es en este contexto que, en la tonada, se menciona la figura del "molendero", llamado también "moledero", que se refiere al utensilio utilizado en la cocina para raspar la panela y preparar "bebida" ("¿por 'onde pongo el dulce? / por aquí ponelo / cerquita del humo / junto al molendero"). El "molendero" consiste en una robusta mesa de madera sostenida por cuatro patas, fijada al suelo y adosada a la pared, que se usa en las viviendas rurales. Se emplea para colocar utensilios y recipientes, así como para llevar a cabo diversas labores culinarias, entre ellas, la preparación de la panela, la cual, según se infiere del verso previamente mencionado, se sitúa en proximidad al fuego que genera humo, mismo que se utiliza para la cocción de los alimentos.

En esta tonada también aparece la expresión "tieso y parejo" con el propósito de referirse a la labor ardua que se lleva a cabo en el ámbito rural. El campesino, a menudo confrontado con condiciones económicas y sociales desfavorables, persevera de manera constante y diligente desde las primeras horas matutinas ("qu'ihay que mañanar / y tieso y parejo / como tonto y pobre / hay que trabajar").

De acuerdo con la investigación realizada por Prieto (1986), se puede constatar que tonadas como esta revelan de manera notoria las condiciones adversas a las que se ve sometido el trabajador rural jornalero ("Como tonto y pobre / qu'al cielo no va / lo joden aquí / lo joden allá / yiuno nunca sabe / 'onde va a escorar"). Este tipo de obras constituye una forma de expresión recurrente dentro de la canción campesina, adquiriendo una relevancia significativa. Su función radica en la representación del conflicto al que dichos campesinos se enfrentan, ante una realidad frecuentemente caracterizada por condiciones

hostiles y precarias, así como en la expresión de sus aspiraciones y anhelos personales (Prieto, 1986, p. 67).

Adicionalmente, se pueden identificar en esta tonada elementos temáticos de naturaleza patriarcal y religiosa. La manifestación de actitudes patriarcales se evidencia en los versos “y entonces que ña Bruna / se ponga a raspar / se ponga a raspar / pa’ tomar bebida” donde se describe a la figura femenina, conocida como “ña Bruna”, asumiendo la responsabilidad de la preparación de los alimentos. Por otra parte, lo religioso se manifiesta en la práctica arraigada en algunas familias de recitar el rosario antes de dormir (“rezar el rosario / yilos ‘acostar”).

Además, se observa una actitud de resignación ante los fenómenos naturales, dejando su resolución en manos de la voluntad divina “Dios primero escampe”. No obstante, más adelante en la tonada, se percibe un tono de reclamo, donde se plantea la creencia de que solamente los individuos adinerados tienen la oportunidad de acceder al cielo, excluyendo a aquellos de escasos recursos: “como tonto y pobre qui’al cielo no va”.

En la presente tonada, también se evidencian diversas peculiaridades lingüísticas, similares a las manifestadas en composiciones anteriores. El voseo se hace presente en el verso “por aquí ponelo”, donde la palabra “ponlo” experimenta una transformación fonética, convirtiéndose en “ponelo”. Asimismo, en el verso “dormilos lloviendo”, la palabra “duérmelos” sufre una modificación y se convierte en “dormilos”. Además, se destaca en el verso “pa’ tomar bebida” el uso de la contracción por apócope “pa”, que corresponde a la preposición “para”.

La aféresis también influye en varias palabras, como en el caso de “donde”, que se transforma en “onde” (“¿Por ’onde pongo el dulce?”), y “doña”, que se abrevia a “ña” (“Y entonces que ña Bruna”).

En los versos “qu’ihay que mañaniar” y “qui’al cielo no va”, se observa el fenómeno de la diptongación. En ambos casos, el timbre de la vocal “e” se convierte en una “i”. Lo mismo sucede con “mañaniar”, donde el hiato en “ma-ña-ne-ar” se transforma en un diptongo “ma-ña-niar” (Quesada Pacheco, 1996, p. 539).

En el verso “irá’escorar”, se utiliza una perífrasis verbal que consiste en la combinación de un verbo conjugado (“irá”) y otro en infinitivo (“escorar”). Por lo general, el verbo “ir” suele ir acompañado de la preposición “a”. En este caso, se produce una elisión de esa vocal, que se representa con el apóstrofe. No obstante, esta situación no ocurre en el verso “onde va a escorar”. Por el contrario, se aprecia en el verso “yilos ‘acostar”, donde debería decir “a acostar”.

Por último, en el verso “yiuno nunca sabe” (y uno nunca sabe), se presenta una alteración fonética que introduce un sonido al inicio de la palabra, resultando que el diptongo “iu” que se forma, se refuerce con la consonante “y”.

TATICA Y MAMITA

En esta tonada se representa una escena festiva de la vida rural, donde se aprecian diversos usos y costumbres que reflejan las expresiones emocionales del campesino, a menudo a través del canto, el baile, la risa y el grito. Por ejemplo, en el fragmento (“Tatica y mamita / bailemos un son / usté de puntillas / y yo de talón. / Bailemos contentos / al compás del son / que hace la guitarra / su cho-ro-lon-chón”), se hace alusión a la celebración alegre mediante el baile y la música.

En relación con la expresión lingüística “chorolunchón” aludida en la tonada, se refiere a un ritmo caracterizado por su estructura ternaria y su naturaleza autóctona en el contexto nacional, siendo reconocido igualmente como “batamba del Valle Central”, en contraposición al de origen guanacasteco. Es una práctica habitual que los guitarristas y marimberos los interpreten de forma memorizada al ejecutar cualquier composición musical o al acompañar cualquier pieza vocal.

En los versos subsiguientes (“La chinga del dulce / con el chorriador / sobre el moletero / ya le hacen al sol. / Que baile la leña / con los tinamastes / que armen parranda / toditos los trastes”), se emplean expresiones como “chinga del dulce” para referirse a los residuos de la panela utilizada, así como términos relacionados con utensilios de cocina, como el “chorriador”, una pequeña bolsa de tela empleada para destilar bebidas, y los “tinamastes”, palabra de origen mexicano que se refiere a las piedras del fogón presentes en las viviendas rurales donde se colocan utensilios para cocinar alimentos.

Además, se observa en los versos “que baile la leña” y “que armen parranda / toditos los trastes” una invitación a la fiesta y al jolgorio, acompañada por un instrumento musical que cuenta con trastes, posiblemente una guitarra. Del mismo modo, se aprecia en los versos “porque oronda Chepa / quiebra un gran tanate” la invitación a los utensilios de cocina a unirse a la celebración debido a una “oronda chepa”, que denota una coincidencia inesperada, pero que también puede causar un “gran tanate” palabra de origen mexicano utilizada para designar un conflicto o desorden.

En este contexto, se hace mención del “lebrillo” y de la “palangana” en el fragmento “Ya el lebrillo baila / con la palangana / que le hace al meneo / y que es muy galana”, donde se resalta el supuesto movimiento ágil y rápido de ambos recipientes, el llamado “meneo”, y se elogia la belleza de la “palangana”, considerada como un objeto muy elegante y atractivo.

Asimismo, se menciona la presencia de otros implementos culinarios, como la jícara y el molinillo, los cuales, según la tonada, participan activamente en la danza popular de origen español conocida como fandango (“la jícara alegre / con el molinillo / son la gran pareja / de este fandanguillo”). El término “fandanguillo” también se utiliza como sinónimo de ajetreo o tumulto.

El molinillo, por su parte, es un utensilio de reducidas dimensiones destinado a la molienda, posiblemente del chocolate. Por otro lado, la jícara es un pequeño recipiente natural obtenido del árbol de jícara, de forma redondeada, que se caracteriza por tener el fondo de mayor grosor en comparación con las paredes. Esta particularidad estructural facilita su uso como recipiente para la ingestión de bebidas a base de chocolate.

Ambos elementos, el molinillo y la jícara, desempeñan un papel esencial en la tradición del consumo de chocolate, siendo reconocidos tanto por su función práctica como por su simbolismo cultural en diversas manifestaciones artísticas y festivas.

Con respecto a la gastronomía del país en esta tonada se encuentran otras referencias como por ejemplo (“Habrá chocolate / y café caliente, / con tamal asa’o”), la cual refleja la mezcla de influencias indígenas, españolas y africanas presentes en el país. En la tercera estrofa de la tonada, se alude a tres elementos importantes de dicha gastronomía: el chocolate, mencionado anteriormente, el café y el maíz.

Durante el periodo colonial se introdujo el consumo de chocolate en el país y se convirtió en un elemento relevante de la cultura culinaria. Se trata de una bebida, que por lo general se consume caliente, elaborada a partir de la fusión de cacao y otros ingredientes complementarios.

El café es uno de los productos más importantes para la economía de Costa Rica. Después de la independencia, se comenzó a cultivar en el país y rápidamente se convirtió en un producto de exportación significativo que ha hecho que Costa Rica sea conocida mundialmente por su calidad. El café caliente es una bebida que se consume ampliamente en el país, tanto en el desayuno y en la tarde como después de las comidas.

Además de estas bebidas, los alimentos elaborados a partir del maíz, como el “tamal asa’o”, también son parte integral de la gastronomía costarricense.

La etimología de la palabra “tamal” puede rastrearse hasta el idioma náhuatl, utilizado antes del descubrimiento de América en lo que ahora conocemos como México, y del cual se derivan diversas lenguas habladas por los pueblos originarios de Centroamérica. De acuerdo con su origen lingüístico, “tamalli” se traduce como “pan envuelto”.

En varios países de Hispanoamérica, se elaboran diferentes variantes de tamales, los cuales pueden presentar tanto sabores dulces como salados. Por ejemplo, en Costa Rica se ha mantenido como una tradición la preparación del tamal asado, una práctica arraigada en la cultura del país. Esta variante específica de tamal se caracteriza por ser dulce y se elabora a base de maíz y productos lácteos.

Como particularidades lingüísticas, en esta tonada están presentes las siguientes. En el verso, “usté de puntillas”, se emplea la variante coloquial “usté”, que es equivalente al pronombre personal “usted”.

En el verso “con tamal asa’o”, se muestra la pérdida intervocálica de la letra “d”. En este caso, la palabra “asado” experimenta una transformación fonética, resultando en “asa’o”. Por otro lado, en el verso “pa’ toda la gente”, se utiliza la contracción por apócope de la preposición “para”, expresada mediante el término “pa”.

TEMPORAL CERRA’O

En esta breve tonada se aborda el tema del clima lluvioso, comentado anteriormente, el cual, en conjunción con el accidentado paisaje montañoso característico del entorno rural y urbano del territorio, ha ejercido una notable influencia en la vida de los habitantes del país,

y, por ende, ha permeado en la canción del Valle Central. Este fenómeno climático, que implica una abundante precipitación durante casi nueve meses al año, contribuye a la presencia de una exuberante vegetación en el territorio y al mismo tiempo provee una amplia variedad de alimentos, siendo una fuente de inspiración para versos tales como “Temporal cerra’o / sin dulce mi cacao: / Esmeraldita llorando / porque se acabó el bizcocho...”.

Estos versos denotan la incomodidad que ocasiona el clima lluvioso al dificultar el abastecimiento oportuno de alimentos, como se refleja en la expresión “y ya van a ser las ocho”, refiriéndose al atraso causado, que, al parecer, mantiene a los niños despiertos cuando deberían estar durmiendo a esa hora.

Adicionalmente, al mencionar el dulce y el cacao, referidos respectivamente al “agua dulce” y al chocolate, se hace alusión al bizcocho, una suerte de pequeño pastel salado horneado, elaborado a partir de harina de maíz y aliñado con queso, según la costumbre del país.

Como particularidad lingüística, esta tonada solo presenta la pérdida intervocálica de la letra “d” en la palabra “cerrado”, que se transforma en “cerra’o” en el verso “Temporal cerra’o”.

Las características inherentes a las tonadas en cuestión revelan la idiosincrasia de la sociedad campesina costarricense durante la primera mitad del siglo XX. En dicho período, el país se caracterizaba principalmente por su naturaleza rural. Según Iván Molina Jiménez (2003), el 66.5 % de la población residía en zonas rurales, y aproximadamente el 55 % de los individuos económicamente activos, tanto hombres como mujeres, se dedicaban a labores relacionadas con el sector primario, en especial la agricultura (p. 83). Los habitantes solían habitar en fincas o en modestas viviendas. Durante aquel tiempo, la aspiración predominante de muchos campesinos costarricenses consistía en establecer un hogar, formar una familia con descendencia y disponer de una parcela propia para criar animales y cultivar productos agrícolas básicos (Pérez Brignoli, 1997, pp. 57-58).

Existían campesinos con una condición “privilegiada”, en virtud de poseer su propio ganado, lo cual les facilitaba su sustento cotidiano. Por otro lado, había individuos de origen más humilde. No obstante, las tonadas mencionadas evidencian que ambos grupos compartían diversas similitudes. Dichas composiciones musicales reflejan el orgullo por su lugar de origen y su condición modesta, trabajadora y de limitados recursos económicos, los cuales eran portados con dignidad y diligencia.

La gran mayoría de los campesinos costarricenses representaban fielmente las identidades locales, arraigadas en sus propias creencias, costumbres y tradiciones (Molina Jiménez, 2003, p. 16). Estas tonadas reflejan aspectos fundamentales de la vida del campesino que habitaba el Valle Central del país, con relación a su labor. Además del ya mencionado orgullo de ser campesino, también se ponen de manifiesto las jerarquías sociales y el papel de las festividades como medio de desahogo tras una jornada laboral.

A través de estas tonadas, ha sido posible apreciar el tipo de habla rural, caracterizada por una serie de modismos, enriquecida través de elementos anecdóticos y endógenos, lo cual le confiere una identidad distintiva innegable. Según lo indicado por Dionisio Cabal

Antillón (2012), el pueblo costarricense recurre a la poesía para narrar su historia, a las canciones para transmitir sus anécdotas, a los cuentos populares para expresar sus valores morales y a los refranes para transmitir su experiencia (p. 93).

4. CONCLUSIONES

La identidad es un concepto multidimensional que se encuentra arraigado en la condición humana, siendo moldeado por una serie de factores culturales, sociales e históricos. Dentro de este contexto, la música campesina se presenta como una expresión artística que desempeña un papel fundamental en la construcción y preservación de la identidad de las comunidades rurales.

La canción campesina, con sus letras y melodías profundamente arraigadas en las tradiciones locales, encapsula los valores, las creencias y las experiencias de las personas que habitan en el entorno rural. A través de su música, los campesinos encuentran una forma de narrar sus historias, transmitir su legado cultural y reafirmar su sentido de pertenencia a una comunidad específica. De esta manera, la canción campesina se convierte en un vehículo poderoso para preservar y difundir la identidad colectiva.

Además, la canción campesina se caracteriza por su autenticidad y su conexión profunda con la tierra y la naturaleza. Las letras reflejan la relación simbiótica entre los campesinos y su entorno, expresando el vínculo íntimo con la vida en el campo. Estas canciones, transmitidas de generación en generación, permiten que las comunidades campesinas mantengan vivas sus tradiciones y valores, a la vez que transmiten un sentido de arraigo a su identidad local.

La canción campesina del Valle Central de Costa Rica desempeña un papel crucial en la configuración y preservación de la identidad de las comunidades rurales. A través de su música auténtica y arraigada en las tradiciones locales, la canción campesina permite a los campesinos expresar su historia, transmitir su legado cultural y reafirmar su sentido de pertenencia a una comunidad específica. Es a través de esta forma de expresión artística que la identidad campesina encuentra una voz y se perpetúa en el tiempo, enriqueciendo la diversidad cultural de nuestras sociedades.

Como bien señala Prieto (1986), a pesar de la problemática social que se encuentra reflejada en estas tonadas, resulta evidente que la atracción y el fervor con los cuales nos deleitamos al escucharlas, ponen de manifiesto una respuesta profunda y pronta en nuestro ser, la cual nos conduce hacia la liberación de armonías (p. 109). En estas composiciones musicales reconocemos la voz querida y familiar, impregnada de un tono exhortativo que nos infunde esperanza y fortaleza, al recordarnos de manera clara que no somos meros productos del azar ni de las adversidades, sino seres dotados de propósito y trascendencia más allá de las circunstancias efímeras (Prieto, 1986, 109).

BIBLIOGRAFÍA

- Acuña Rodríguez, M. C. (2017). Machismo y religiosidad: elementos culturales que enmarcan la LGTBTIfobia en (la Universidad de) Costa Rica. *Revista Herencia* 30, (2), pp. 137-150. Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/herencia/article/view/31710>.
- Agüero Chaves, A. (1996). *Diccionario de Costarriqueñismos*. San José: Asamblea Legislativa. Recuperado de <https://www.acl.ac.cr/dcaa.pdf>.
- Babbar Amighetti, L. (Ed.) (2021). *Emilia Prieto. Aportes a la cultura popular costarricense*. San José: Editorial Costa Rica.
- Cabal Antillón, D. (2012). *¡Bomba! La copla costarricense*. San José: D. J. Cabal A.
- Cagini, C. (1919). *Diccionario de Costarriqueñismos* (2.^a ed.). San José: Imprenta Nacional. Recuperado de <https://www.cervantesvirtual.com/obra/diccionario-de-costarriquenismos-938117/>.
- Cantares. (s.f.). *El canto del pueblo costarricense. Vol. 1*. [33 ⅓ rpm.]. San José.
- Chang Vargas, G. (2009). Costarriqueñismos en el léxico del boyeo. *Revista Káñina*, XXXIII, pp. 107-117.
- Cillán Cillán, F. (15 de enero de 2023). El Coco y el miedo en el niño. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado de <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-coco-y-el-miedo-en-el-nino/html/>.
- Elizondo Jenkins, F. I. & C. M. Méndez Navas. (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.
- Elizondo Jenkins, F. I. & C. M. Méndez Navas. (2012). *Remembranzas Costarricenses, Cantos Tradicionales y algo más...: Transcripción musical sobre recopilaciones de Emilia Prieto* (2.^a ed.) San José: Jiménez & Tanzi-Comité de Música Comisión Costarricense de Cooperación con la UNESCO.
- 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: Gedisa.
- Lombardi Satriani, L. M. (1988). *Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas* (2.^a ed.). México: Nueva Imagen.

- Marín González, A. L. (1995). La canción tradicional campesina en la región central de Costa Rica según compilación de Emilia Prieto. Una propuesta didáctica para 7° año de la Educación General Básica (Tesis de Bachillerato en Música). Heredia: Universidad Nacional, Costa Rica.
- Molina Jiménez, I. (2003). *Costarricense por dicha. Identidad nacional y cambio cultural en Costa Rica durante los siglos XIX y XX*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Música poética y tradicional de Costa Rica* [CD]. (2000). San José: Comisión Costarricense de Cooperación con la UNESCO.
- Pérez Brignoli, H. (1997). *Breve historia contemporánea de Costa Rica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Prieto, E. (1978). *Romanzas ticomeseñas*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.
- Prieto, E. (1986). *Romanzas ticomeseñas* (2.^a ed.). San José: Editorial Presbere.
- Prieto, E. (s.f.). *Emilia Prieto* [33 1/3 rpm.]. San José: INDICA.
- Prieto, E. (s.f.-a). *Cantos del Valle* [CD]. San José: ESTEREO.
- Prieto, E. (s.f.-b). *Casetes 1, 2, y 3* [CD]. Inédito.
- Quesada Pacheco, M. Á. (1996). Los fonemas del español de Costa Rica. Aproximación metodológica, *Lexis* XX(1-2), pp. 35-562.
<https://doi.org/10.18800/lexis.19960102.030>.
- Vega Jiménez, P. (2008). Consumo de Licor, Publicidad y Diversiones en Costa Rica (1900-1930). *Diálogos Revista Electrónica de Historia*, (Número especial), pp. 1164-1192. Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/dialogos/article/view/31224> 09-469X.
- Vicente León, T. (2021). Quien canta, su mal espanta. Propuesta para el análisis de las tonadas campesinas recopiladas por Emilia Prieto. *Cuadernos de Investigación Musical*, (13), pp. 5-20.
- Villena Fiengo, S. (2009-2010). Del Fútbol y otros demonios. Fútbol, Religión y Nacionalismo en Costa Rica. *Anuario de Estudios Centroamericanos*, 35-36, pp. 137-147. Recuperado de <http://repositorio.iis.ucr.ac.cr/handle/123456789/114>.
- Viva Voz, folklore y nueva canción costarricense* [33 1/3 rpm.]. (1977). San José: CBS INDICA.

Fecha de recepción: 02/04/2024

Fecha de aceptación: 07/06/2024