

Tamborito chiricano puntarenense

Mario Solera

Universidad de Costa Rica

Recibido: 20/07/2014 • Aceptado: 03/09/2014

RESUMEN

El análisis de la música tradicional desde las teorías de la etnomusicología devela las intrincadas relaciones sociales a partir del estudio de la organización musical, además arroja datos sobre los posibles orígenes de la música de otras regiones y aclara intervalos específicos de la historia de una región o de una nación. El presente trabajo, mediante el estudio del tamborito chiricano puntarenense, y tomando en cuenta la influencia chiricana en la provincia de Puntarenas, aporta a la descripción de la joven nación costarricense y sobre los posibles orígenes de la música tradicional guanacasteca, la cual hasta el momento se ha considerado autóctona. Por otra parte, descubre una contraposición en cuanto a la organización social entre el Valle Central y las regiones periféricas, específicamente en el caso de Puntarenas.

Palabras clave: tamborito chiricano puntarenense, Chiriquí, música, etnomusicología, matriarcado, patriarcado

ABSTRACT

The study of traditional music under the perspective of the theories of ethnomusicology, revealed the intricate social relations through the study of musical organization, gives information on the possible origins of music from other regions and helps to clarify specific intervals of time in the history of a region or nation. This paper, by studying the “tamborito chiricano puntarenense” and the influence of the Chiriqui people in the province of Puntarenas, provides new paths in the description of



the young Costa Rican nation and on the possible origins of the traditional music of Guanacaste, which is so far considered indigenous. Moreover, discovers a conflict, in terms of social organization, between the Central Valley of Costa Rica and the outlying regions.

Keywords: Tamborito chiricano puntarenense, Chiriqui, music, ethnomusicology, matriarchy and patriarchy.

Producto de la preocupación de Luis Dobles Segreda, Secretario de Educación, por el interés de las y los costarricenses hacia la música popular de los Estados Unidos, envió, en la década de los años treinta del siglo pasado, a tres connotados músicos a Guanacaste con el propósito de recopilar música, editarla, publicarla y enseñarla en las escuelas de la nación, para que de esta manera se comenzara a inculcar en las y los costarricenses el gusto por la música nacional.

De esta manera, Julio Fonseca, Daniel Zúñiga y Roberto Cantillano trajeron al Valle Central, por primera vez, las melodías de El Torito, Pajarillo Cichiltote, El Punto Guanacasteco, La Botija y la querida Patriótica Costarricense, entre otras. Este hecho, al parecer inofensivo, produjo un error en el concepto de música tradicional para la población costarricense, pues se le hizo creer que la música tradicional guanacasteca era la música tradicional correspondiente a todo el territorio nacional.

La primera en advertir este error fue Emilia Prieto, quien habló de las distintas culturas que conforman esta pequeña nación, a la vez que dio a conocer la inmensa producción de canciones del campesinado del Valle Central, a las que llamó *canciones tico-meseteñas*. Las observaciones de Prieto iniciaron la reflexión sobre la forma en la que se había dado el proceso de la construcción de la identidad nacional en Costa Rica. En este sentido, el criterio para compilar y determinar las «canciones patrias» es una muestra de este proceso. En palabras de María Villalobos:

Los textos culturales musicales insertos en *Lo que se canta en Costa Rica* [y otros textos similares] presentan discriminaciones e invisibilizaciones con respecto a los grupos minoritarios étnicos costarricenses, pues solo expresan un ideario del «ser costarricense» construido a lo largo de la historia para representar la identidad de Costa Rica (Villalobos, <http://huellas-culturales11.wordpress.com/trabajos-de-estudiantes-2013/2220-2/>)

La identidad de Costa Rica en tanto país se construyó a partir de la perspectiva de las y los habitantes del Valle Central, como lo demuestran los documentos históricos de finales del siglo XIX y primera mitad del XX, en los que, según Caa-maño, «durante ese período se construyó el mito de una Costa Rica, cuya esencia

étnica y cultural eran blancas, muy blancas y sus ciudadanos, habitantes del Valle Central, descendían directamente de “españoles puros”» (2004, p. 27). De esta manera, el resto de habitantes pasaron a ser los otros, pues, como apunta Caamaño citando a Lara, «la identidad blanca es tanto el producto del trabajo cultural y práctica social, como lo es cualquier otra categoría racial. El privilegio blanco se define mediante su contraposición con otros raciales denigrados» (2004, p. 27).

La perspectiva descrita produjo en distintas regiones del país la invisibilización y en algunos casos la eliminación de manifestaciones culturales, particularmente las musicales en este caso, que por muchos años se arraigaron a esas regiones, como la ejecución del vallenato en el sur de la provincia de Puntarenas y el tamborito chiricano puntarenense, ritmo tradicional oriundo de la provincia de Chiriquí, Panamá y muy popular a lo largo de esta provincia, principalmente en la ciudad de Puntarenas.

Principio etnomusicológico de la investigación

La ejecución del tamborito chiricano en la ciudad de Puntarenas desapareció por completo, no obstante, la recopilación de toda la información o del material impreso sobre el tema se analizó desde la teoría del análisis etnomusicológico de John Blacking, la cual se basa en los siguientes pilares:

1. La acción del espíritu humano se manifiesta, por una parte, en una síntesis de sistemas de operación universales, innatos y específicos del género humano, que se concretan en procesos cognitivos particulares a una cultura; por otra parte, en normas de expresión cultural adquiridas por medio y en el contexto de las relaciones sociales y de las emociones asociadas a ellas.
2. La música en cuanto síntesis de estos procesos cognitivos particulares de una cultura y de su asentamiento en el contexto social es «sonido organizado humanamente».
3. Si tanto las estructuras musicales como las estructuras sociales son productos de procesos cognitivos particulares a una cultura, tiene que existir, en consecuencia, una correspondencia entre normas de la organización social y normas de la organización musical. La tarea principal del etnomusicólogo será, pues, descubrir estas relaciones estructurales (Solera, 2008, p. 70).

Influencia chiricana en la provincia de Puntarenas

De acuerdo con la teoría expuesta, se puede pensar que, al existir registros de ejecución del tamborito chiricano en Puntarenas, esta organización de sonidos, desde el concepto musical, debió corresponder a normas de organización social propias de la provincia cuando este ritmo era ejecutado cotidianamente. Así,



resulta útil conocer la conformación de la región de Chiriquí en Panamá y cuáles fueron las razones de sus habitantes para migrar a suelo costarricense.

La región de Chiriquí, ubicada en el noroeste del territorio panameño y limítrofe con Costa Rica, estuvo originalmente habitada por poblaciones indígenas, entre las cuales se encuentran los dolega, bugaba, doraces, caribó y buricas. A partir de 1589 los españoles inician la fundación de pueblos en ruta de las caravanas que mantenían el comercio entre Panamá y América Central. Estos pueblos recién fundados se caracterizaban por una variedad étnica y cultural, contaban con gente negra, mulata, zamba, indígena y blanca, quienes vivían de forma dispersa y con poco apego a preceptos religiosos. De acuerdo a esta diversidad, los pueblos variaban de uno a otro, dependiendo de su mayoría étnica (Amador, 2008).

Para Amador (2008), las principales razones de la migración chiricana a Costa Rica son: la necesidad de expandir la actividad ganadera y de proveer al ganado de mejores pastos —los cuales se encontraban en las llanuras colindantes con la frontera actual entre ambas naciones—; la desestructuración de los pueblos indígenas; el despojo de tierras a los campesinos por parte del Estado o a manos de los terratenientes; el aumento en las cargas tributarias; el agotamiento de los suelos aptos tanto para el cultivo como para el pasto; el incremento de la población; y los conflictos bélicos que conducían a alistamientos forzosos.

De acuerdo con este autor, las migraciones se dieron según tres rutas. La primera, conocida como Ruta de Cañas Gordas, que comunicaba con Paso Real, sirvió para la colonización de Las Vueltas, Sabalito, Cañas, Potrero Grande, Térraba, Buenos Aires y Volcán. La segunda, la Ruta de la Cuesta, unía a David, Divalá, Concepción y Alanje con Puerto Nuevo, Golfito y el actual Puerto Jiménez. Y la tercera, la Ruta Marítima, contribuyó a colonizar Punta Burica, cabo Drake y el litoral pacífico hacia el norte. El proceso colonizador de la población chiricana ocurrió en la segunda mitad del siglo XIX y terminó con la delimitación de la frontera en 1941 (Amador, 2008). De esta manera, este autor señaló que los asentamientos chiricanos en el sur de la provincia de Puntarenas, desde 1848 hasta 1920, se dieron en las localidades de Golfito, Puerto Jiménez, Rincón, Potrero Grande, San Andrés, Cortés, Pilas, Hato Viejo, Volcán, Río Barú y Hatillo Nuevo.

Tamborito chiricano

Para Zárate (1985) esta danza inició su práctica en la época colonial. Como documento más antiguo en el que se hace referencia al tamborito chiricano, presenta las cartas que cruzaron el Rey de España y el Gobernador de Cartagena en el año 1769, cuando Su Majestad solicitó al Gobernador informes sobre la moralidad de los Bundes. La respuesta del Gobernador describe la forma característica de la danza del tamborito. Por otra parte, esta misma autora, y con base en lo dicho por Durán, afirmó que esta danza ya era popular a principios del siglo XVII,

tanto en Panamá como en España, esto por cuanto Lope de Vega en su comedia *La Dama Boba* presenta un escrito con referencia a Panamá, que en su composición, como se verá adelante, recuerda la estructura antifonal característica del tamborito. A continuación se presenta el texto de Lope de Vega:

Paseó la corte Amor con mil cadenas y bandas;
las damas, como le veían, de esta manera le hablan:

¿De dó viene, de dó viene?

Viene de Panamá.

¿De dó viene el caballero?

Viene de Panamá.

Trancelín en el sombrero.

Viene de Panamá.

Cadenita de oro al cuello.

Viene de Panamá.

En los brazos el gregüesco.

Viene de Panamá.

Las ligas con rapacejos.

Viene de Panamá.

Zapatos al uso nuevo.

Viene de Panamá.

Sotanilla a lo turquesco.

Viene de Panamá.

¿De dó viene, de dó viene?

Viene de Panamá.

¿De dó viene el hijodalgo?

Viene de Panamá.

Corto cuello y puños largos.

Viene de Panamá.

La daga, en banda, colgando.

Viene de Panamá.

Guante de ámbar adobado.

Viene de Panamá.

Gran jugador del vocablo.

Viene de Panamá.

No da dinero y da manos.

Viene de Panamá.

Enfadoso y mal criado.

Viene de Panamá.

Es Amor; llámase indiano.

Viene de Panamá.

Es chapetón castellano.
Viene de Panamá.
En criollo disfrazado.
Viene de Panamá.
¿Do dó viene, de dó viene?
Viene de Panamá (De Vega, s.f., p. 62-63)

Sobre la danza y el canto del tamborito Zárate (1985) comentó que en estos bailes se forma:

Una rueda, la mitad toda de hombres y la otra toda de mujeres en cuyo centro, a son de un tambor y canto de varias coplas, bailan un hombre y una mujer que mudándose a otra pareja proporcionada por otro hombre y otra mujer, se retiran de la rueda ocupando con la separación, el lugar que les tocó y así sucesivamente alternando, continúan hasta que quieren, el baile... (p. 1).

Sobre el canto:

El canto siempre se ejecuta entre mujeres. Una con hermosa voz, cruda, natural, que es la solista o CANTALANTE como la llamamos, ocupa su puesto al lado del cajero. Ella entona la melodía y le marca el compás, cantando el estribillo correspondiente al texto que va a cantar. El cajero la sigue y luego entran los otros tambores y simultáneamente, el coro de mujeres que dan palmadas apoyando el compás. Se establece una especie de diálogo entre la solista y su coro, actividad que continúa hasta que la cantalante deje la tonada, ya sea porque quiere cambiarla por otra o porque desea descansar o ser sustituida (Zárate, 1985, p. 2).

Es característico del canto tradicional en el tamborito panameño modular la voz sin emitir palabra alguna, a esta práctica se le conoce como *saloma*. Zárate (1962) la definió como una emisión de la voz en forma gutural que, de acuerdo a la o al intérprete, puede ser tan solo un corto sonido, en forma de grito, o una pequeña melodía que podría recordar las ornamentaciones propias de las voces de coloratura. La *saloma* combina la voz natural con el falsete y es una expresión, dentro de la ejecución musical, que se inserta en cualquier parte de la obra a gusto del o de la intérprete, además, puede ser ejecutada por cualquier persona, ya sea músico, bailadora o escucha. La *saloma* es al tamborito panameño lo que el grito del sabanero a la música guanacasteca.

La ejecución del tamborito se desarrolla de la siguiente manera: una voz principal (femenina) inicia la obra, a esta le responderá, en forma de estribillo, un coro compuesto por tres o más mujeres. La interpretación se desarrollará

mediante la intercalación de versos, voz principal o cantalante y estribillos en las voces del coro. Los instrumentos con los cuales se acompaña el canto son tres tambores llamados *repicadores*, de forma cilíndrica y afinación alta, es el encargado de la ornamentación; *pujador*, de sonido grave y encargado de ejecutar la célula rítmica sin variantes; y la *caja*, encargada de llevar el pulso, es cilíndrica, con parches a ambos lados y, a diferencia de los instrumentos anteriores, se ejecuta con bolillos. El coro también recurre al batido de las palmas para acompañar y marcar el pulso.

Al igual que con la mayoría de los ritmos latinoamericanos, el tamborito es producto de la mezcla entre lo africano, lo indígena y lo europeo. Los tambores repicadores y el pujador, en su fisonomía y forma de ejecución, recuerdan instrumentos de origen africano. La caja proviene del instrumento usado en las bandas militares europeas, también llamada caja o redoblante. La *caja santeña* es una copia más cercana al redoblante, pues tiene una cuerda tensada en uno de sus parches, que al ejecutarla vibra como lo hace la bordonera del redoblante moderno. La construcción de estos instrumentos recurre a conocimientos indígenas, en términos de plantas apropiadas para la elaboración de las cuerdas con las cuales se tensan los parches, pieles más adecuadas para los parches y troncos idóneos para el ahuecamiento y resonancia, así como los bejucos más apropiados para la construcción de las baquetas. Finalmente, un elemento aportado por España a la ejecución del tamborito son las palmas, usadas ampliamente en las sevillanas y otras manifestaciones musicales andaluzas.

En cuanto al compás, Zárate (1985) comentó que el tamborito puede clasificarse en *tamborito norte*, en compás de 2/4, y *tamborito corrido*, en 6/8, y su ejecución en cuanto a la velocidad varía en un ámbito que va desde tempo lento a rápido.

Tamborito chiricano puntarenense

Al realizar un recorrido por la provincia de Puntarenas, de sur a norte, como primera muestra de la influencia chiricana, se encuentran las manifestaciones culturales de los y las borucas, entre estas, la música muestra dicha influencia en el tambor tradicional boruca, el cual es una copia de la caja chiricana, y en la tradición de hacer salomas al ejecutar música, especialmente durante las celebraciones del Baile de los Diablitos.

La figura muestra a la izquierda los tambores tradicionales del tamborito chiricano y al centro se observa la caja. Nótese la similitud con la caja de la derecha, de procedencia boruca. Ambas cuentan con dos parches y se ejecutan con baquetas. Únicamente difieren en la forma de amarre; la chiricana corresponde al tipo de amarre europeo y la boruca al tipo de amarre africano.



Figura 1. Caja chiricana y caja boruca



Figura 1. Imagen de la izquierda recuperada de http://www.mipollera.com/instrumentos_tipicos.aspx; imagen de la derecha recuperada del archivo de Mario Solera

Otra muestra de la influencia chiricana en la música boruca es el uso del acordeón, instrumento tradicional de la música colombiana y de la panameña. La figura 2 muestra en primer plano a dos músicos borucas interpretando la tradicional caja y el acordeón.

Figura 2. Afiche II Convivio de Cantautores y Coreógrafos



Figura 2. Archivo de Mario Solera

En Jacó, según Villalobos (2013), «los instrumentos musicales con que se amenizaban las fiestas y bailes (...) era, el acordeón, y la tambora (...) También se utilizaba la caja» (p. 41). En cuanto a los ritmos mencionó que los «más populares eran la cumbia, el punto panameño y el pasillo. Los dos primeros se bailaban en círculo y el último en pareja» (Villalobos, 2013, p. 41). Nótese que los instrumentos usados en Jacó son los mismos usados por los y las borucas (acordeón y caja), además, el baile en círculo ya fue descrito por Zárate (1985) como característico del tamborito chiricano.

La lengüeta de arena conocida hoy día como Puntarenas no siempre existió. García (2013), citando a Evangelista Baltodano (2006), historiador puntarenense, comentó que en épocas remotas un sismo de intensidad considerable produjo que el río Barranca se desviara, con lo cual sus sedimentos comenzaron a formar la lengüeta de arena. Este mismo autor señaló que

El primer registro de la existencia de Puntarenas, según los archivos nacionales es en el año 1765. Se establece en la Hacienda El Palmar, al norte de la hoy ciudad de Puntarenas y al cruzar los manglares. El señor Don Miguel Antonio de Unanué, nativo de Panamá y casado con Doña María Josefa Bernal es su propietario (García, 2013, p. 2).

No obstante, según García (2013), existe un registro anterior correspondiente al año 1720 que se encuentra en los Archivos Nacionales, el cual es un documento fechado 13 de febrero de 1720, en el que se manifiesta la llegada del pirata Chipperton al Golfo de Nicoya y describe que su embarcación llegó a la zona denominada Punta de Arena.

Independientemente de la antigüedad de los registros sobre esta región, sí se puede afirmar que Unanué, viendo que con el tiempo la lengüeta de arena se afirmaba, la utilizó como puerto de embarque y desembarque para la comercialización del tabaco, actividad que motivó la colonización de la zona y estrechó las relaciones entre esta región y la de Chiriquí, Panamá, puesto que Unanué era chiricano.

El historiador Carlos Meléndez (1956), citado por García, dijo:

Algún curioso, si no el mismo señor Unanué que es a la postre el verdadero «descubridor de Puntarenas», pudo determinar que podía ya utilizarse Puntarenas como puerto de embarque y desembarque. El documento que ha servido de base para pensar que el Sr. Unanué fue su descubridor, tiene por fecha 1787 y dice en la parte que interesa: «Noticioso por varios sugetos de seta provincia de que el Puerto de Punta de Arenas, fue descubierto hace como 20 años por el difunto DN. Miguel Unaní, inteligente en la Náutica, por la utilidad que le resulta en verificar la carga y descarga de sus Barcos en las umbrales de la Hacienda y casa que tubo situados en el» (García, 2013, p. 3).

La relación del chiricano Unanué con su tierra natal por medio del comercio motivó la venida de familias coterráneas en busca de nuevos horizontes. En este sentido, Baltodano (2006), citado por García, dijo:

Los primeros habitantes de Puntarenas procedían de tres familias colombianas. Estas primeramente llegaron a Tivives, cerca del lugar que Juan de Caballón, conquistador protagónico de la segunda etapa de la conquista de nuestro país, bautizó como Punta Landecho (hoy Puerto Caldera), donde permanecieron un tiempo. Tras conocer la lengua de arena, decidieron establecerse allí.

Lo cierto es que provenían de Chiriquí, recuerde que, como antiguamente el territorio panameño pertenecía al Virreinato de Nueva Granada, con sede en Colombia y después de la emancipación de 1821, a la República de la Gran Colombia, tal situación provocó ese malentendido (García, 2013, p. 25).

La cultura chiricana se asentó con firmeza en la ciudad de Puntarenas, por esto muchos son los testimonios que comprueban la ejecución del tamborito chiricano en esta ciudad, por ejemplo, Armando Rodríguez, puntarenense y citado por el investigador Pedro García, indicó lo siguiente:

Por ese ancho camino de agua nos vinieron muchos colombianos y muchos chiricanos, y con ellos sus costumbres, sus bailes típicos y sus cantos criollos. De esa época de esplendor son las tamboreras y el monótono tamborito chiricano que tanto bailaron nuestros abuelos (García, 2013, p. 24).

Por otra parte, Baltodano (2006), citado por el mismo investigador, comentó que «con la marimba, los chiricanos interpretaban los arrancaterrones, una pieza musical utilizada para iniciar y finalizar los bailes (...) En las parrandas, la nota alegre siempre la ponían los chiricanos, pues a los arrancaterrones le lanzaban coplas, conocidas hoy como bombas» (García, 2013, p. 25)

Esta cita pone en evidencia cómo este ritmo comenzó a asimilarse en otra cultura al ejecutarlo con un instrumento diferente: la marimba, de origen africano y traído a Costa Rica en tiempos de la Colonia, cuyo uso en Centroamérica es particular de Guatemala, Nicaragua y Costa Rica. Más adelante se verá en otra cita la inserción del quijongo (instrumento musical de origen africano, de mayor tamaño que el birimbao del Brasil) en la interpretación del tamborito en suelo costarricense, consecuente con este proceso de asimilación.

Thomas Francis Meagher, citado por García, indicó en 1858 que, junto a la marimba, la guitarra participaba en las ejecuciones musicales:

Cerca del Mercado en el cuarto interior de una posada, estaba sentado un ciego que con sus ojos oscuros seguía vagamente el movimiento de sus manos alteradas en tocar la marimba, para deleite de una rueda de gentes que lo escuchaban conteniendo el resuello. En esta rueda apacible más de una cabeza vivaracha y cubierta con una mantilla tenía los ojos fijos en el nicaragüense Miguel Cruz mientras éste tocaba las teclas de su instrumento y las hacía sonar evocando canciones indias y españolas. Le acompañaba con la guitarra un natural de Masaya que tenía la cara pintoja (García, 2013, p. 13).

Retomando una vez más la importancia de este baile en la provincia, Rodríguez (1950), citado por García, comentó: «Cuando los 15 de septiembre (sic) eran el regocijo del pueblo y se celebraban con tres días de fiesta, y se bailaba el tamborito que nos importaron los chiricanos, conjuntamente con los pasillos guanacastecos y las danzas regionales» (García, 2013, p. 25).

El reconocido escultor puntarenense, Hernán Ortega, en entrevista realizada por García, apuntó:

Los chiricanos se reunían con sus tambores y quijongos, bailaban y cantaban y tomaban licor todo el día. Mi abuela Clementina Caballero, quien era chiricana, me llevaba. Eran los dueños de la música (...) Esos músicos eran gente alegre, pescadores de concha perla y eran gente importante en la comunidad (García, 2013, p. 29).

Las citas anteriores, la labor investigativa de Amador más la información obtenida de censos, dan muestra suficiente de la práctica y ejecución del baile del tamborito chiricano en la provincia de Puntarenas y principalmente en su cabecera, su enorme popularidad y la asimilación de éste de acuerdo a la estética y cultura propia de la región, mediante la inserción de dos instrumentos de fuerte arraigo costarricense como lo son la marimba y la guitarra.

Finalmente, para subrayar la importancia que tuvo esta música se presenta, por su belleza y sus aportes, el texto completo de «La Parranda», que escribió José Martí en su viaje a Costa Rica en 1894, en el que estuvo en la ciudad de Puntarenas:

Habla el cielo, de puro estrellado, y en el hotel de Puntarenas no hay quien traiga una pipa, como por allí llaman al coco de agua, ni quien vaya a ver si de Esparta vinieron flores en el tren para mandárselas a una niña enferma, a una mujer buena y fea, a quien abandona al novio desalmado. A la parranda se ha ido todo el hotel; a la marimba libre, que a las siete empezó, y va a durar hasta las doce.

El mozo salió de camisa y calzón blanco, con faja de seda y carmesí, y un panamá alón y sin cinta: ella, de pies calludos y lindo perfil cargaba saya de color y no más que reboso negro, puesto como chal por sobre el descote de la camisa.

Como a las ocho, ya la parranda hierve. En la esquina está la fonda con su billar al fondo, y el mostrador lleno de amigos, a chicha y a guaro. Afuera, en mesas limpias, las chinas venden gallinas asadas, pescado frito, frijoles, tortas y el rompopo de huevo y maíz, grato y espeso. El baile es en el tablado; con bancos alrededor, que alzó en la esquina el tendero.

Blanda es la noche y misterioso El Torito cortés o la Botijuela o el Chiricano, o la Cajeta de Leche, o aquella luz que baja de las estrellas, y da como color de sueños aquellas figuras que al compás del violín y la marimba, caídos por el muslo los brazos de él, ella con el reboso a los codos y la flor en el cabello, se encaran enamorados resbalan hombro a hombro, o giran silenciosos.

Él cita y saca a la dama: le pide lo que ella niega; la sigue cuando ella le huye; le va atrás ella, cuando él se va de enojos, lo trae ella y él viene atrás; se mecen, y como que se juntan sin tocarse, sin abrazarse; acaba el baile brusco, como cuando una pareja se pierde en la sombra. La marimba, de lánguidos ecos, desata, recoge, requiebra, arrulla, empuja, celebra, repiquetea. Allá, en el fondo del grupo se ve un mantón rosado, flaco e ingenuo, y en un cuello enfermizo, una cabeza angélica, con un azahar en el cabello mal cogido. Acá, al pie de la marimba encendido el cigarro en la oscuridad, gira mirando al suelo, con la cabeza cubierta de flores, una china belfuna, de reboso azul.

Al rematar el baile, se desvanecen por los bancos retazos de nubes. En las mesas del rededor, da la luz de la bujía sobre los pollos asados (Oliva, 2001, pp. 42-43).

Que la pluma lírica y atisbadora martiana quisiera detenerse a describir, con tanta viveza y precisión, el ambiente de fiesta en una noche puntarenense sin duda alguna es muestra de que el aire del Puerto del Pacífico, en aquellos días, sonaba a marimba, quijongo y guitarra, y mecía a ritmo de tamborito a todo ser porteño. Por esto García afirmó:

Indiscutiblemente, el tamborito chiricano se bailó incluso hasta en los primeros años de la independencia (1821) y los porteños celebraron con gran alegría de acuerdo con lo que para ellos era natural. Así de 1765 hasta el 1821 y más, este ritmo era típico de la sociedad costera puntarenense (2013, p. 26).

La descripción martiana junto a las descripciones antes mencionadas son de principios del siglo XX y han avanzado en el tiempo hasta la tercera década de este siglo. Por más de ciento cincuenta años el tamborito alegró e hizo vibrar a las y los puntarenenses. No obstante su popularidad, el tamborito chiricano puntarenense, el ejecutado con tambores, guitarra, marimba y quijongo, desapareció. Para el investigador García tres razones fueron la causa de su desaparición: los decretos que prohibieron la ejecución; la censura a manos de una élite social que buscaba la aprobación del Gobierno central, por la manera provocativa y desvergonzada del baile; o el arribo de nuevos ritmos a la ciudad de Puntarenas gracias a la proyección de películas de producción extranjera y al aumento del tránsito de músicos cubanos, colombianos y mexicanos por este puerto (García, 2013).

La historia de las provincias periféricas costarricenses tiene como común denominador las imposiciones dictadas por el centro de poder del Valle Central. De esta manera, la historia costarricense se desenvuelve en una relación centro-periferia. El centro, desde la Independencia y hasta hace no mucho, ha ejercido el uso de la verdad en cuanto a cómo deben ser las y los costarricenses, con lo cual dejó por fuera de ese «ser costarricense» una enorme cantidad de rasgos, costumbres y culturas propias de este país. En este sentido, y en concordancia con lo expuesto por García, es comprensible que el centro, específicamente el Gobierno, censurara una manifestación vernácula. Por otra parte, posiblemente con el objetivo de ser aceptados, con el arribo del cine y la visita de músicos de otros países quizás las porteñas y los porteños decidieron abrazar estos nuevos ritmos y comenzaron a olvidar su tradicional y amado tamborito.

Retomando a Blacking, tanto las estructuras musicales como las sociales provienen de procesos cognitivos propios de cada cultura, por lo tanto, debe existir correspondencia entre las normas de organización social y las de organización musical. A partir del tamborito chiricano se puede inferir que la organización social chiricana era o es de orden matriarcal. En este sentido, Zárata (1985) comentó sobre el papel de la mujer en la interpretación del tamborito:

El canto siempre se ejecuta entre mujeres. Una con hermosa voz, cruda, natural, que es la solista o «cantalante» como la llamamos, ocupa su puesto al lado del cajero. Ella entona la melodía y le marca el compás, cantando el estribillo correspondiente al texto que va a cantar. El cajero la sigue y luego entran los otros tambores y simultáneamente, el coro de mujeres que dan palmadas apoyando el compás. Se establece una especie de diálogo entre la solista y su coro, actividad que continúa hasta que la «cantalante» deje la tonada, ya sea porque quiere cambiarla por otra o porque desea descansar o ser sustituida (Zárata, 1985, p. 2).

Las mujeres participan en el canto y entre ellas la cantalante lo inicia, marca el tempo y a ella, tanto el ejecutante de la caja como el resto de percusionistas deben prestar toda la atención.

En contraposición, la organización social del Valle Central, impuesta al resto del territorio nacional, es una organización social de índole patriarcal. Por ejemplo, Yolanda Oreamuno (1916-1956), una de las primeras escritoras que expuso y se rebeló contra la condición de la mujer en la sociedad costarricense de la primera mitad del siglo XX, escribió:

La situación social de la mujer en Costa Rica viene a ser la raíz madre de lo que el Colegio [de Señoritas] llama con tanto acierto frivolidad ambiente (...) Desde que comienza la educación de nuestra mujer en el hogar se plantea ya su contradictoria situación: ¿Se educa a nuestras muchachas para que sean buenas señoras de casa, correctas esposas y fuertes madres, o se las educa para que tomen una activa parte en el conjunto social, dentro y fuera del hogar? (<http://9-agro.blogspot.com/2009/06/que-hora-es.html>).

Sobre el problema del rol de la mujer, específicamente sobre la paradoja de la educación de la mujer en Costa Rica —descrita anteriormente por la escritora—, la psicología del siglo XX ha investigado ampliamente, obteniendo como resultado que este rol ha sido inducido por la misma sociedad, la religión (principalmente la Católica en Costa Rica) y la cultura, buscando inventar la idea de concebir a la mujer como la madre idílica: protectora del hogar, dadora de alimento, infatigable, en alerta constante y con obligación de ser dulce, elegante y digna (Jodorowsky y Costa, 2011). Contraria a esta idea, Zeledón (2013), respecto a Yolanda Oreamuno, dijo que la «formación intelectual, reflejada en su obra, deriva en buena parte de su talento y de su personalidad, que estuvieron en rudo choque con la vida, lo que la llevó a una actitud de rebeldía contra los convencionalismos sociales» (Zeledón, 2013, p. 212).

Tampoco encajó Isabel Vargas Lizano (Chavela Vargas) en aquella sociedad, por lo que decidió autoexiliarse en México y desde ahí, además de desarrollar su arte, guardó durante toda su vida un gran resentimiento contra este su país natal. A Chavela se le hizo imposible desarrollar su talento y mucho menos manifestar su lesbianismo en la Costa Rica que la vio nacer, en aquel entonces, y probablemente aún, llena de estereotipos y prejuicios. Ella fue una mujer rebelde, independiente, que tan solo quería ser libre, y precisamente su búsqueda de libertad la hizo partir de este país, al cual, con razón, describió de la siguiente manera:

En la entrevista «Así me voy a morir, libre, sin yugos», que le realiza Pablo Ordaz (*El País*, 10/05/2009) en el marco de su noventa cumpleaños, a la pregunta «¿Y nunca volviste a Costa Rica?» Chavela Vargas responde: «Hace seis

años. Dejé Veracruz, donde tenía una casa, y me volví a Costa Rica. Y a los siete meses, unas navidades, decidí volver a México. Qué país Costa Rica. Yo pondría allí a todos los suicidas del mundo. Les pondría allí un departamento. Sería un buen negocio una tienda de ataúdes» (Campos, 2010, p. 1).

Un desprecio similar por Costa Rica se observa en Yolanda Oreamuno, según lo describió Campos (2010), cuando se dirigió a su colega y mentor Joaquín García Monge:

Quiero que si algo de valor hago yo en el ramo literario, mi trabajo pertenezca a Guatemala, donde he tenido estímulo y afecto, y no a Costa Rica donde, fuera de usted, todo el mundo se ha dedicado a denigrarme, odiarme y ponerme obstáculos. Deseo que nunca se me incluya en nada que tenga que ver con Costa Rica y que mi nombre no figure en ninguna lista de escritores ticos, porque mi trabajo y yo pertenecemos a Guatemala (*La Nación*, citada por Campos, 2012, p. 3).

Desde el punto de vista hegemónico del Valle Central, la otredad matriarcal puntarenense no podía ser tolerada y consecuentemente este ritmo debió ser borrado de esta provincia, sin embargo, y para ser analizado en ensayos posteriores, es importante dejar sobre la mesa la idea de que la música guanacasteca, seguramente en buena medida, se nutrió o es tan solo una adaptación del tamborito chiricano puntarenense.

En una cita expuesta con anterioridad Evangelista Baltodano comentó que en las parrandas a los arrancaterrones les echaban coplas, que ahora se conocen como bombas. Al respecto, según Cabal (2012), el vocablo *bomba* derivó de costumbres españolas, concretamente de la región de Extremadura, en donde se considera muy antigua la tradición de la bomba. Por otra parte, en otra cita, Armando Rodríguez decía que en las celebraciones del 15 de septiembre se solía interpretar, entre otros ritmos, los pasillos guanacastecos. Aquí es conveniente recordar que el pasillo es un ritmo de origen ecuatoriano-colombiano, por lo que seguramente su vía de ingreso a Costa Rica fue por medio de la migración chiricana. Finalmente, Ortega, citado por García (2013), dijo sobre la población chiricana:

Tocaban el punto. Los guanacastecos se lo llevaron y ahora dicen que es de ellos pero es puntarenense. Esos músicos eran gente alegre, pescadores de concha perla y eran gente importante en la comunidad. La gente se metía a bailar con ellos (Ortega, comunicación personal, 15 de noviembre, 2012, citado por García, 2013, p. 29).

De lo anterior se puede deducir lo siguiente:

1. La bomba es una tradición oral de origen español practicada en Puntarenas, que actualmente se considera propia de la tradición guanacasteca.
2. Además del tamborito, en las fiestas puntarenenses se interpretaba el pasillo guanacasteco, siendo este también un ritmo de origen colombiano.
3. La población chiricana tocaba el punto y la población guanacasteca se apropió de él.

Debe agregarse a lo anterior que la música guanacasteca, especialmente la denominada *parrandera*, se escribe en compás de 6/8, al igual que los tamboritos corridos, existiendo diferencia únicamente en el tempo y en los instrumentos que participan en la ejecución. Un tamborito corrido presenta un tempo de negra con punto cercana a 100, mientras que el de una parrandera guanacasteca es de negra con punto cercana a 135.

Como se comprueba en numerosos documentos y registros, hubo una estrecha comunicación entre Puntarenas y Guanacaste, gracias al cabotaje existente entre ambas provincias. Como ejemplo, Núñez y Marín (2010) señalaron lo siguiente:

Qué bonitos se ven los bongos, las gasolinas, los botes, cuando pasan con sus mercaderías, sus ganados, sus maderas, sus pasajeros, que van para Puntarenas o vienen de allá a los puertecitos del Tempisque: Coyolar, Humo, Ballena, Bebedero. El Tempisque (Caamaño, 1935, citado por Núñez y Marín, 2010, p. 8).

Las rutas costeras jugaron un papel dinamizador del litoral y del interior de las provincias de Guanacaste y Puntarenas. Ya para la década de 1880 la estructura comunicativa era conocida por todos y todas, cotidiana, de uso habitual y de uso acostumbrado. De esta manera, no era de extrañar que en los informes de los gobernadores de Puntarenas y Guanacaste se encontraran manifestaciones de privilegio sobre el cabotaje. Por ejemplo, en 1889 el Gobernador de Puntarenas señaló:

Los caminos son una de las arterias principales del organismo social, y donde las hay todo se facilita y toma un ensanche poderoso (...) Refiriéndose a esta comarca, no es tan necesaria la ley que reglamenta y crea este impuesto, y no lo es porque deje de serle útil sino por la sencilla razón que la comunicación con los distintos puntos de la costa se hace por mar. Dos únicos barrios se comunican por tierra: la Barranca y los Quemados. Me he interesado, pues, en que se mejoren los puertos o desembarcaderos de los barrios de la costa, y al efecto no hay algo que se ha hecho y se tiene en obra (Núñez y Marín, 2010, p. 9).

En 1941 Caamaño, en uno de los folletos de la serie *Geografía Humana de Costa Rica*, escribió: «Queda indicado ya que un gran trecho del Tempisque, y de sus afluentes el Bolsón y el Bebedero constituyen las vías fluviales de que se sirven los guanacastecos para sus relaciones con Puntarenas y el Interior» (citado por Núñez y Marín, 2010, p. 9).

En cuanto al punto panameño, el cual según las citas anteriores se ejecutaba en Puntarenas, son significativas las similitudes en términos de giros melódicos, anacrusa, ritmo, cambios de acentuación de binaria a ternaria y viceversa y extensión de las frases con el punto guanacasteco. La siguiente partitura (figura 3), elaborada por el autor de este artículo, muestra tales coincidencias. El pentagrama superior corresponde a la línea melódica del punto panameño y el inferior a la línea melódica del punto guanacasteco en la notación apropiada, y el del medio es el mismo punto guanacasteco en notación correspondiente a compás de 3/4, solo con el propósito de facilitar la comparación entre ambos.

Figura 3

Figura 3. Elaboración propia

Nótese lo siguiente:

1. La anacrusa de ambas es melódicamente similar. La del punto guanacasteco es una ornamentación de la del punto panameño (escrita con plicas hacia abajo en el pentagrama correspondiente a este último).

2. En el primer compás ambas melodías hacen bordadura de semitono con la nota inferior.
3. El punto panameño tiene negra al final de semifrase, como también lo tiene el punto guanacasteco. Se indica en ambas melodías con (*).
4. En el sexto compás el punto guanacasteco presenta una hemiola (3 en 2) y en el siguiente también; el punto panameño presenta una acentuación correspondiente a compás binario (2 en 3), que también puede ser analizada como hemiola.

Según Estrada (2010), el punto guanacasteco es el resultado de la mezcla de cuatro melodías. Dos de ellas corresponden a himnos de origen español ejecutados en los servicios religiosos durante la Colonia, uno en compás de 6/8, llamado «Salinas de Cádiz», y el otro en compás 2/4. La tercera melodía es de origen hondureño y es la única que aporta letra. La última de las cuatro, y para este autor la única auténticamente costarricense, es una canción muy popular en la Puntarenas de 1820 llamada «Corazón». Una vez más se muestra la relación entre ambas provincias.

Sin lugar a dudas la música chiricana puntarenense, de organización social matriarcal, ante las imposiciones patriarcales del Valle Central encontró refugio en la entonces muy lejana y remota Guanacaste. Ahí las marimbas y guitarras, la quijada de burro y el quijongo supieron resguardar y adaptar a la región la rica y rancia herencia chiricana.

Referencias

- Amador, J. (2008). *Historia y tradición en Potrero Grande un pueblo costarricense de origen chiricano-panameño*. San José: EUNED.
- Caamaño, V. (2004). Cocorí: una lectura desde la perspectiva de la construcción identitaria costarricense. *Kañina. Revista de Artes y Letras*, 28, 27-32.
- Cabal, D. (2012). *¡Bomba! La copla costarricense*. San José, Costa Rica: + Cultura Producciones.
- Campos, F., S. (2010). Pensar en el país de los suicidas: una historia sacrificial. En C., Piñero y E. Piñero (eds.), *Arte y mujer: visiones de cambio y desarrollo social* (pp. 249-265). Madrid, España: Editorial Horas y Horas. Recuperado de http://www.academia.edu/300399/_Pensar_en_el_pais_de_los_suicidas_una_historia_sacrificial_
- De Vega, L. (S.f.). *La dama boba*. Recuperado de <http://www.scribd.com/doc/178885087/Lope-de-Vega-La-Dama-Boba-pdf>

- Estrada, S., R. (2010). *La verdad del Punto Guanacasteco*. Recuperado de <http://oficinadeculturaguanacaste.blogspot.com/2010/09/la-verdad-del-punto-guanacasteco-por.html>
- García, P. (2013). *Historia de las artes escénicas puntarenenses en el marco de la identidad cultural* [texto inédito]. Costa Rica, Puntarenas.
http://www.mipollera.com/instrumentos_tipicos.aspx
- Núñez, A., R. y Marín, H., J. (2010). *Los sistemas de cabotaje de Guanacaste, en un análisis comparado de articulaciones nodales interregionales en Costa Rica, 1890-2000*. Ponencia presentada en el X Congreso Centroamericano de Historia, Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua.
- Jodorowsky, A. y Costa, M. (2011). *Meta Genealogía*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Oliva, M. (2001). *José Martí en la historia y en la cultura costarricense*. San José, Costa Rica: EUNA.
- Oreamuno, Y. (S. f.). *¿Qué hora es?* Recuperado de <http://9-agro.blogspot.com/2009/06/que-hora-es.html>
- Solera, M. (2008). La Etnomusicología, una herramienta útil a las investigaciones históricas regionales. En S., Chen, A. P., Malavassi y R., Viales (ed.), *Teoría y Métodos de los estudios regionales y locales* (pp. 67-73). Universidad de Costa Rica, San José.
- Villalobos, M. (s.f.). *La invisibilización del Otro en lo que se canta en Costa Rica*. Recuperado de <http://huellasculturales11.wordpress.com/trabajos-de-estudiantes-2013/2220-2/>
- Villalobos, S. J. (2013). *Jacó: sacrificio y progreso*. Heredia: Menevilla.
- Zárate, D. (1985). El Tamborito. *Enciclopedia de la Cultura para Niños y Jóvenes. Suplemento Educativo Cultural del Diario La Prensa N.º 29*. Recuperado de http://agora.ya.com/rumcp/bailes_de_tambor.htm
- Zárate, M. (1962). *Tambor y socavón: un estudio comprensivo de dos temas del folklore panameño y sus implicaciones históricas y culturales*. Panamá: Imprenta Nacional.