



Los sonidos de Costa Rica 200 años después / The Sounds of Costa Rica 200 years later

SUSAN CAMPOS FONSECA
Universidad de Costa Rica

Resumen

El presente ensayo propone analizar, en el marco del bicentenario de la independencia de México y Centroamérica (1821–2021), cómo la composición musical y el diseño sonoro son utilizados como herramientas publicitarias para popularizar el imaginario que los grupos hegemónicos consideran pertinentes para cada nación. En su momento requirieron de la invención de la “música nacional”, ahora necesitan “audio branding” para la “marca país” que promocionan en el mercado empresarial transnacional. El análisis propuesto se realizará a partir de los estudios sonoros decoloniales, eligiendo obras costarricenses que conservan testimonios con el fin de examinar las contradicciones de los ideales nacionalistas, así como sus repercusiones en la vida cotidiana.

Palabras claves: composición musical, audio branding, diseño sonoro, nacionalismo, decolonialidad, estudios sonoros, marca país, Costa Rica

Abstract

This essay intends to analyze, within the framework of the bicentennial of the independence of Mexico and Central America (1821–2021), how musical composition and sound design are used as marketing tools for the popularization of imaginaries that hegemonic groups consider pertinent for each nation. Whereas they once required the invention of a “national music,” they now need “audio branding” for the “national brand” promoted in the transnational business market. The proposed analysis will be carried out based on decolonial sound studies, and centered on Costa Rican works of a testimonial nature that allow us to examine the contradictions of nationalist ideals, as well as its repercussions in everyday life.

Keywords: music composition, audio branding, sound design, nationalism, decoloniality, sound studies, national branding, Costa Rica

Introducción

En el marco del bicentenario de la independencia de México y Centroamérica (1821–2021), considero necesario hacer una revisión de los procesos que han modelado la identidad musical y sonora de Costa Rica, a partir de la bibliografía relevante y la producción musical tanto vinculada, como conservada en archivos y bibliotecas de la nación.

Son especialmente relevantes los fondos del Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica (AHM-UCR), fundado en 1993, cuyo propósito es recuperar, preservar, conservar, estudiar y difundir el patrimonio y las músicas vivas de Costa Rica. En mi artículo “Com-poner la historia sonora de un país” (2019) informé de esta labor, así como de los proyectos de investigación y acción social desarrollados con este fin.¹

Es necesario analizar las relaciones entre historiografía de la música y documentalismo musical, así como los relatos resultantes y su impacto en el diseño de la identidad nacional. Para llevar a cabo dicho análisis es perentorio contemplar las variaciones generadas por la aplicación de distintos marcos teóricos y metodológicos, según cada proyecto de investigación, edición, producción y grabación musical. Tales marcos son desarrollados para construir un repertorio representativo de la “música costarricense”.

Durante el I Coloquio Iberoamericano sobre Investigación Musical IBERMÚSICAS (2015), presenté un primer diagnóstico del estado de la cuestión en el reporte titulado “La cultura de la investigación y lo sonoro de lo social-cultural en Costa Rica: una aproximación”. Desde entonces el paisaje de la investigación y la producción musical en el país se han diversificado, haciendo necesaria una revisión, en perspectiva histórica, entre el pensamiento del siglo XXI y el siglo XIX, labor todavía pendiente.

Por esta razón, este ensayo pretende introducir una inquietante realidad, generada por la documentación conservada en archivos y bibliotecas de la nación, que obligan a considerar críticamente los relatos construidos por generaciones precedentes, considerándolos desde el pensamiento situado y la historia reciente del país. La tarea es ardua, y poco a poco los/as nietos/as de aquellos/as “labriegos sencillos” de los que habla el *Himno Nacional de Costa Rica* (Versión oficial vigente según la Ley 551 del 10/06/1949) van tomando consciencia de las narrativas que les han impuesto los/as herederos/as de las grandes familias oligarcas terratenientes, y sus colaboradores/as.

Consecuentemente, con el propósito de ofrecer análisis de casos que ilustren el problema propuesto, este ensayo inicia detonado por un proyecto reciente titulado *The Sounds Of Costa Rica*, diseñado por el compositor y productor costarricense Bernal Chaves para el Instituto Costarricense de Turismo (ICT). Este proyecto fue el ganador del *International Sound Awards* (Hamburgo, Alemania) en 2019, en la categoría de “audio branding”. Se elige como detonador porque el trabajo de Chaves aúna estructuras básicas derivadas del proceso de invención de la “música nacional” en las décadas de 1920 y 1930.

¹ Este ensayo es resultado del proyecto EC-262 “Documentación, conservación, información y difusión del patrimonio y las músicas vivas de Costa Rica” (2020–2021) inscrito en la Vicerrectoría de Acción social de la Universidad de Costa Rica, del que la autora es investigadora responsable.

Considero pertinente analizar las políticas culturales decimonónicas del país, que propiciaron este proceso de invención en el siglo XX, y su continuación después de la Guerra Civil acaecida durante 1948. En la actualidad, la bibliografía relevante es liderada por el trabajo pionero del compositor Bernal Flores, con su libro *La música en Costa Rica* (1978), María Clara Vargas Cullell con su libro *De las Fanfarrias a las salas de concierto. Música en Costa Rica (1840–1940)*, publicado en 2004, de Otto Castro, compilador del libro *Cartografías Sonoras del Tambito al Algoritmo... Una aproximación a la música en Costa Rica* (2008), y de Guillermo Rosabal Coto, su tesis doctoral titulada “Music Learning in Costa Rica: A Postcolonial Institutional Ethnography” (2016).

En mi artículo “La revolución silenciosa de *Caperucita encarnada* (Costa Rica, 1916)” de 2011, apliqué una revisión desde la musicología feminista a los procesos de invención de la música nacional, demostrando que existía “otra Costa Rica” ajena al relato dominante. El trabajo de colegas como Tania Camacho Azofoeifa, en su tesis doctoral “Rocío Sanz (1934–1993): A Different Kind of Story. A Costa Rican Composer Living in México” (2015), evidencian la importancia de revisar los criterios con los que se documenta la creación del repertorio nacionalista.

Consecuentemente, cuando asumí la coordinación académica del AHM-UCR en 2018, inicié un proceso de estudio y análisis de estos criterios en pos de proponer estrategias de investigación que confronten los procesos de diseño identitario, sus selecciones y exclusiones etnificadas y etnificantes, así como el reduccionismo binario heteronormativo, patriarcal, neoliberal y conservador, dominante hasta ahora, tal y como informa Fulvio Villalobos en su libro *El estilo musical en las canciones escolares de Guatemala, Costa Rica y Panamá (1933–1982) y su incidencia en la construcción de valores hegemónicos* (2018).

Gracias a la exhaustiva labor de la fundadora del AHM-UCR, Zamira Barquero Trejos, podemos estudiar en la actualidad la heterogénea producción documental, producto de los procesos de diseño e invención del repertorio nacionalista costarricense. El AHM-UCR sigue recibiendo donaciones de las personas que preservan este patrimonio, pero también se acercan a nosotros/as los/as nuevos/as creadores/as, ampliando el panorama de la producción musical y sonora del país.

En este ensayo analizaré el proceso a partir de *The Sounds Of Costa Rica* (2019), sumando los saberes y conocimientos conservados en otras músicas, que nos permitan analizar cómo los arquetipos sonoros propuestos por Chaves tienen sus raíces en procesos de diseño e invención que se han consolidado durante los últimos 200 años.

I. Diseñando el “audio branding” de Costa Rica

Pensar el legado documental, arte-factual y sonoro, implica analizar procesos de diseño. Las narrativas historiográficas fabrican imaginarios culturales que se convierten en reales a punta de repetición. En perspectiva, contemplar el siglo XIX desde el siglo XXI produce vértigo y fascinación. El reto de escribir acerca de los sonidos de Costa Rica en el marco del bicentenario de la independencia mesoamericana me sobrepasa, por eso elegí un caso de estudio que permite al lector/a identificar los relatos contingentes que evidencian los sonidos seleccionados por Bernal Chaves para diseñar el “audio branding” de la “marca país” comisionada por el ICT. Este proceso de selección ética, étnica y estética es resultado de procesos complejos que datan desde la Colonia,

y se consolidan en nuestros días. Citando a François J. Bonnet: “It is in the sense that the marking of sound, a necessarily qualitative marking, makes territory” (Bonnet, 2019, 131).

Para introducir estos procesos que Chaves materializa en sonido, necesito recurrir primero a las artes visuales, en este caso a la obra *The Most Beautiful Bill II* (2011–2015) de Óscar Figueroa Chaves, que toma como base la *Alegoría del café y el banano*, una pintura mural del pintor italiano Aleardo Villa, pintada en 1887, en el techo del Teatro Nacional de Costa Rica. En palabras de Figueroa:

La pieza se refiere a Costa Rica como quiso ser vista como región cafetalera, pero desde afuera es reconocida como República Bananera. Esta es una etiqueta peyorativa referente a una región pobre, subdesarrollada: inestable social, económica y políticamente. El motivo del billete no coincide con las características físicas de la población que recoge el café, es más bien una imagen idealizada de los habitantes del país (Figueroa, 2017, 21).



Fig. 1. *Alegoría del café y el banano* (1887) de Aleardo Villa, Teatro Nacional de Costa Rica.²

² En relación a esta obra se recomienda el artículo “La alegoría del café y del banano: una propuesta de análisis iconográfico” (2014) de Larissa Castillo, publicado en *Revista Herencia* Vol. 27 (1 y 2) 57–68.



Fig. 2. *The Most Beautiful Bill II* (2011–2015) de Óscar Figueroa Chaves (MADC, 2017).

En ambas obras puede identificarse el proceso de diseño que da como resultado la “imagen idealizada” del país, que se pretende ofrecer tanto hacia afuera como hacia adentro, instalando un régimen identitario. Este régimen es dirigido por las élites políticas y económicas nacionales y extranjeras, que controlan el país, las cuales han ido mutando a través del tiempo, pero los arquetipos que se escogieron para diseñar esta imagen perviven hasta el presente. Considérense las palabras de Óscar Figueroa y las de Bernal Chaves,

[...] we needed to understand how tourists perceive our country when they visit, as ICT wanted to reflect Costa Rica’s image as its own. We discovered that most travelers describe their experience as a multisensory event, in which they feel surrounded not only by the beauty of the landscape but also by the vastness of the sounds, including the rain, birds, insects, waterfalls, rivers, oceans, and monkeys.

We recorded multiple instruments to create a distinctive sonic universe, including the marimba, quijongo (a type of musical bow), tuba, ocarinas, and drums. We also recorded numerous soundscapes in the field using a binaural microphone to enhance the sense of immersion.

Finally, we composed the brand theme, a musical journey that merges our local timbres with our mnemonic. The result is a musical DNA that projects to potential tourists the exciting experience of visiting Costa Rica (Chaves, 2019, párrs. 5, 7–8).

La referencia de Chaves a los “timbres locales” identificados en la experiencia turística del país remiten a la “Alegoría” que encontramos en el Teatro Nacional. El “universo sonoro” que él explica a partir de un legado artefactual: “marimba, quijongo [...], tuba, ocarinas, and drums”, remite a la creación de la música nacional en la década de 1920 y 1930, y a la tradición de las bandas militares y las llamadas “cimarronas” del siglo XIX. María Clara Vargas Cullell informa: “Mientras que, en las fiestas de la élite, las bandas militares, o un grupo integrado por algunos de sus miembros, eran los encargados de hacer bailar a los asistentes, en los bailes populares lo fueron las cimarronas o las marimbas, acompañadas algunas veces por guitarras.” (Vargas, 2004, 86). Este universo sonoro contiene entonces elementos musicales entendidos como “nacionales”, elementos no-humanos relacionados con la biosfera, y la mención de “ocarinas” que remite a “lo indígena”, representados todos, a su vez en la iconografía del logo.



Fig. 3. Logo de “The Sound of Costa Rica”, ICT (2019).

Bernal Chaves explica la síntesis propuesta en los siguientes términos:

We started by creating a bold and rounded mnemonic using the first six notes (C-G-D-A-E-B) in the circle of fifths, a common diagram used in music theory. This formed a perfect musical complement for the letter “C” in the new visual logo and is a sonic representation of how visitors feel enveloped or embraced by Costa Rica (Chaves, 2019, párr. 6).

La representación sónica diseñada por Chaves coincide con la visión turística del país, y un complejo proceso de articulación basado en la selección de elementos que componen la identidad sonora de la nación. María Clara Vargas Cullell analiza estos procesos en el capítulo 7, “Música, Estado e identidad nacional (1845–1942)”, del libro ya mencionado, donde documenta “El papel de las bandas militares en el ceremonial cívico”, que incluía no solo la música militar, sino el llamado “repertorio clásico”, traído de Europa, Norte y Sur América, a partir del cual los músicos costarricenses del siglo XIX aprendieron a componer de manera empírica y eficaz, como es el caso de Rafael Chaves Torres (1843–1907).

Este aspecto es analizado en el estudio documental y edición crítica que dedico -junto a mi colaborador Luis Alfaro Bogantes- a *El duelo de patria* (1882), marcha compuesta para los honores fúnebres que se rindieron al presidente (dictador) y general Tomás Guardia Gutiérrez (1831–1882), embalsamado y sepultado en la Catedral Metropolitana de San José. La marcha fúnebre es considerada la obra más representativa de la composición musical costarricense en el siglo XIX.

Al respecto, el estudio y edición procura analizar con rigor la variable de las prácticas empíricas en la historia de la composición musical en Costa Rica, así como las prácticas co-creativas involucradas en los procesos de construcción del repertorio y su transformación. La edición representa un esfuerzo por estudiar desde la musicología histórica, una de las obras más interpretadas del patrimonio musical costarricense, ofreciendo una partitura para banda de música resultado de un estudio documental riguroso.



Fig. 4. El compositor Julio Fonseca (der.) en la inauguración de la iglesia de la Merced en 1894.³

³ Esta fotografía es contemporánea a la publicación de la partitura para “piano director” de *El duelo de la patria* en París. A continuación, se analizan procesos en los que Julio Fonseca jugó un rol muy importante. Esta fotografía evidencia su relación con la Iglesia católica, al fungir como músico de capilla de la Iglesia Nuestra Señora de la Merced, y uno de los compositores contratados por el Estado liberal para diseñar la “música nacional” en la primera mitad del s. XX.

Continuando con el capítulo 7 de Vargas Cullell, la autora explica “La materia *Canto*” como sistematización de la educación musical en escuelas y colegios, que sirvió como método de adoctrinamiento. Aplicando los cancioneros tradicionales y los himnos nacionales como medios de instrucción en la imagen que debía tener la ciudadanía acerca del país y de sí misma, en sintonía con lo dictado por las élites y los compositores contratados con este propósito. Vargas Cullell informa cómo en el libro *Cantos escolares* (1887) se incluían 32 composiciones que ofrecían un conjunto de temas cívicos y morales. Citando a los autores Juan Fernández Ferraz y José Campabadal (ambos españoles radicados en el país), estos afirmaban que:

[...] hemos combinado en la palabra y en el estilo musical aquellos sentimientos más nobles y dignos de la juventud, que más embellecen y elevan y que son el fundamento de las más notables virtudes cívicas.

En estos cantos se ha consultado el carácter nacional del pueblo para quien escribimos, pues otra cosa sería artificiosa e inútil, si no perjudicial aglomeración de exóticos materiales impropios para el desenvolvimiento popular del gusto por la música (Vargas, 2004, 213).

Durante varias décadas se discutirá en la prensa y entre las personas contratadas para componer estos cancioneros, ¿cuáles eran los textos y músicas adecuadas? Para “educar al pueblo”. Vargas Cullell también informa que,

En la década de 1920, la venta de *vitrolas* y de discos intensificó la introducción de nuevo repertorio en el país. El repertorio clásico de las grandes orquestas sinfónicas y de las agrupaciones de cámara, que no se había escuchado nunca debido a la falta de este tipo de agrupaciones en el país, o que se habían escuchado en arreglos para banda, empezó a conocerse, pero también otros tipos de música se introdujeron. La música afro-americana (*one-step, two-step, fox-trot, ragtime*) y la música latinoamericana (pasillos, tangos, bambucos, danzones) también se difundieron rápidamente. La antigua preocupación señalada a finales del siglo XIX por Enrique Jiménez, con respecto a la utilización de material inadecuado en las clases de música, apareció nuevamente y se exteriorizó explícitamente que era la llamada “buena música”, o sea, aquella que por medio de textos adecuados exalta los valores cívicos y morales, y la música clásica, la que debía colaborar en los procesos educativos de niños y jóvenes (Vargas, 2004, 216).

Vargas Cullell documenta como en 1925, Maximiliano Ocampo, un maestro de música, escribía en *La Nueva Prensa* algo que se retomará más adelante y que aparece también en la justificación del compositor Julio Fonseca Gutiérrez (1881–1950)⁴ en relación con la selección que debía realizarse para crear la música nacional. Ocampo escribía: “Se dice que el *Jazz-band* es música de negros; se dice que son meros ruidos.” (Vargas, 2004, 217). Debe señalarse que este rechazo de los intelectuales costarricenses al jazz no es aislado, el caso de Theodoro W. Adorno es paradigmático, Daniel Hernández Iraizoz lo resume:

En cuanto al jazz, es preciso empezar diciendo que para él [Th. W. Adorno] siempre fue un género representativo de la avería y de la ideología, como así lo hace constar en sus trabajos más reseñados sobre el género, a saber: *Adiós al jazz* (*Farewell to Jazz*, 1933), *Sobre el jazz* (*On Jazz*, 1937) y *Moda sin tiempo* (*Perennial Fashion-Jazz*, 1955). En el tercero señala: “Aún más absolutamente discutible es eso de la vitalidad del jazz, la vitalidad de un procedimiento de fabricación en cadena que tiene estandarizadas incluso sus irregularidades” (Adorno, 1962, 129). He aquí una de sus ideas rectoras: el jazz, que parece hijo de la improvisación, de la libertad y de la ruptura, no es más que la reproducción estereotipada de

⁴ Biografía del autor disponible en: <http://archivomusical.ucr.ac.cr/catalogo/autores/julio-fonseca-gutierrez>.

unas fórmulas compositivas que operan más o menos como recetas fáciles con las que encandilar al público (Hernández, 2013, 135).

Estos debates evidencian el racismo imperante en la época. La preocupación por aquella “invasión de música de negros” era resultado también del acceso que tenía la ciudadanía a los nuevos artefactos de reproducción y registro sonoros. Las personas podían elegir qué escuchar, y esto preocupaba a quienes defendían una “supremacía blanca” anglo-europea, y pretendían decidir y controlar qué debía escucharse y pensarse. En 1934, por ejemplo, en un artículo titulado “El arte musical en la escuela” aparecido en *La Época*, se recomendará como material adecuado para la enseñanza y solución ante esta “invasión” solo las “transcripciones de obras de maestros universales” y “los aires populares de nuestras provincias” (Vargas, 2004, 217).

Consecuentemente, la creación de la música nacional, según Vargas Cullell, se realizará entre 1927 y 1938. La autora indica que “la formación del Estado, las bandas y, posteriormente, los himnos patrióticos permitieron una aproximación vehemente con el sentir nacional. La idea de una producción nacional, sin embargo, nunca se había forjado.” Se habían sentado las bases para crear la ficción de un “sentir nacional”. El nacionalismo musical, como indica Vargas Cullell, “no fue casual, sino que estaba inmerso en una corriente de nacionalismo latinoamericano, cuyo principal exponente fue el indigenismo. Esta corriente influyó a los intelectuales costarricenses de manera tal que afloró de diversas formas en las producciones literarias, plásticas y musicales del periodo.” (Vargas, 2004, 231).

No obstante, el indigenismo se manifestará en la composición musical costarricense hasta la década 1980.⁵ La elección que se realizó a principios del siglo XX fue extraer materiales de las culturas radicadas en la región de Guanacaste, ubicada en el pacífico-norte del país, en la frontera con Nicaragua. Los materiales extraídos fueron estilizados y modificados a partir de las técnicas de composición que se habían aprendido del “repertorio clásico”, de modo similar a otros países occidentales.

Para oficializar el proceso, se convocó a un concurso de música nacional por decreto No. 39 del 5 de octubre de 1927, con el objeto de “fomentar el desarrollo de la música y estimular a los compositores para que escriban obras de carácter nacional con que puedan ir formando un repertorio de canciones genuinamente nacional” (Vargas, 2004, 234). En el AHM-UCR se conserva un libro que contiene las partituras manuscritas enviadas para participar en el concurso. Estos valiosos documentos fueron localizados en el Colegio de Señoritas de San José, fundado en 1888.

El debate acerca de si era necesario o no crear una música nacional, según documenta Vargas Cullell, generó polémica. La idea de “inventar” un ritmo motivó discusiones en las que puede identificarse la preocupación por una “ausencia”. Costa Rica era una nación amputada tanto por los procesos de colonización, como los de independencia. Unos consideraban que existía la música “universal” (clásica) que debía cultivarse, y que con eso era suficiente; otros se preguntaban por el

⁵ Al respecto, el artículo de Leonardo Gell, “Prácticas sonoras de las poblaciones aborígenes de Costa Rica y su influencia en la música académica costarricense de los siglos XX y XXI: hacia una historiografía de imaginarios sonoros (1986–2016)” de 2019, publicado en *Escena. Revista de las artes*, Vol. 79, Núm. 1, 177-207, es especialmente relevante por la documentación de este proceso.

“alma nacional”, se hablaba de “la cumbia de los indios, el punto de los guanacastecos y el antiguo floreo de los abuelos” como algo en extinción que debía preservarse. Inclusive se evidenció el “vallecentralismo” capitalino de San José, que motivaba este proyecto, señalando que el ritmo debía ser un producto autóctono, y no una entidad fabricada en las ciudades para ser llevada a los pueblos (citados por Vargas, 2004, 235–236).

Finalmente, Dobles Segreda, secretario de Educación Pública, apoyó la creación del ritmo, que sería “popularizado” por medio del sistema educativo. Julio Fonseca hará un comentario que marcará, hasta el día de hoy, el diseño sonoro de la nación:

[...] el ritmo de 6/8 de las marimbas es capaz de dar origen a una nueva expresión del arte musical, que la invasión de la música americana, tan pobre y de tan mal gusto podía [podría] contenerse con la creación de un ritmo nacional [...]. (Vargas, 2004, 236).

La Secretaría de Educación enviará a una comisión de músicos a Guanacaste, con el objetivo de “recoger la música regional, la poca que sobreviva y quede a flote sobre el diluvio de *fox-trots* y *one-steps* que el *jazz band* del negro José nos ha hechado [sic] encima”. Y así consta en el *Primer folleto de música nacional. Colección de bailes típicos de la provincia de Guanacaste*, publicado en 1929 (Vargas, 2004, 236). La selección étnica, ética y estética, así como los discursos de clase contenidos en la selección que dio como resultado el diseño de la música nacional, requieren todavía ser revisados con rigor.

Ahora bien, ¿cómo eran las personas de Guanacaste de las que se extraerían los materiales para diseñar esta nueva música? Se incluyen a continuación dos imágenes que permiten visualizar tanto a músicos del siglo XIX como a personas que han mantenido viva la memoria de aquellas músicas, por ejemplo, Eulalio Guadamuz Guadamuz (n. 1926), quien con 94 años es “uno de los maestros quijongueros más longevos de la provincia. Él ha recibido muchas distinciones, como la de Tesoro Humano Vivo por parte del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios de la Unesco” (Arroyo, 2019, pie de foto).



Fig. 5. “Marimba. Estampas de Costa Rica, mediados del siglo XIX”. Imagen tomada del libro *Tropical Travel* de Juan Carlos Vargas (2008)⁶

⁶ Vargas Cullell describe esta imagen indicando: “Grupos integrados por un guitarrista y un marimbero amenizaron los bailes en Puntarenas y Guanacaste” (Vargas, 2004, 86).



Fig. 6. Eulalio Guadamuz Guadamuz con su quijongo. Fotografía de César Arroyo (2019).

No será hasta finales del siglo XX que el cantautor afro-costarricense Walter Ferguson Byfield (n. 1919) sea galardonado con el Premio Nacional al Patrimonio Cultural Inmaterial Emilia Prieto 2017. Ferguson tenía 10 años cuando esta nueva “música nacional” empezó a circular por escuelas y colegios. Se procuró silenciar al Caribe, al igual que otras regiones del país, y las prácticas musicales diversas que habitaban el territorio, casi fueron reemplazadas por el nuevo diseño que todos/as debían compartir para ser legítimamente costarricenses. La resistencia y la resiliencia las mantuvieron vivas, la música de Ferguson lo demuestra, pero cabe preguntarse, como en otros países del mundo, si los movimientos nacionalistas fueron la manifestación del colonialismo interior, y en su proceso de invención, dieron como resultado epistemicidios.

II. Testimonios de pasados-futuros

El diseño sonoro realizado por los compositores y compositoras reunidos en los cancioneros que circularán por escuelas y colegios de Costa Rica, se volverá “real” a punta de repetición. La “imagen idealizada” y seleccionada para ser cantada una y otra vez, incluida en el repertorio pianístico, la música de cámara, sinfonías, obras corales, conciertos e inclusive óperas; continuará vigente hasta el día de hoy. Esto se demuestra en la canción *Soy tico* del compositor Carlos Guzmán, que se transmite inclusive junto al *Himno nacional* en los canales de televisión de Costa Rica como lo hace TELETICA desde 2014.

Inclusive en el artículo “Pot-pourri a toda orquesta. Identidad mediante la rapsodia, dos músicos resaltan la exquisitez de la tradición nacional” de Fabiola Domínguez Aguilar (2008), se propone un debate acerca de la *Gran fantasía sinfónica* (1937–42) de Julio Fonseca y las *Inspiraciones costarricenses* (1990) de Carlos Guzmán. La autora concluye citando a María Clara Vargas Cullell, quien señala “que ambos popurrís ayudan a construir nuestra identidad nacional. Manifiesta que esta idiosincrasia sigue en proceso de formación: “Ahora, nuestra identidad musical es más amplia pues no solo se basa en las tradiciones guanacastecas, si no también en la indígena y la afrocaribeña”.⁷

La “ampliación” señalada por Vargas Cullell no se manifestará hasta finales del siglo XX, y no será inclusiva. La metodología que siguió la Secretaría de Educación en la década de 1920 seguirá vigente, y será continuada por otras instituciones, el modelo sigue incólume, a saber: compositores/as e investigadores/as académicos/as que extraen de las comunidades lo que ellos/as consideran “autóctono”. Lamentablemente, este proceder también es justificado por la desidia de algunas comunidades acerca de su propio patrimonio.

Las culturas populares seguirán utilizándose como “materia prima” para la creación artística nacionalista. No obstante, la “imagen idealizada” está siendo confrontada, al igual que Óscar Figueroa procede con la *Alegoría de la “República Bananera”* pintada en el techo del Teatro Nacional. La artista de *hiphop* y activista costarricense Natalia Vargas (Nativa), propone una Costa Rica muy diferente a la que pretenden perpetuar los/as compositores/as que continúan con el legado de la generación de principios del siglo XX. Su canción *Furia ancestral* es un ejemplo, tal y como se muestra a continuación, para ser comparado con la letra de *Soy Tico* de Guzmán:

⁷ Nótese que la música asiática continúa ausente del imaginario nacional, a pesar de que en el país, desde el siglo XIX, se radicaron en todo el territorio nacional. El Club chino, por ejemplo, fue fundado en la ciudad de Puntarenas (en la costa del océano Pacífico) en 1903.

Tabla 1. Soy tico frente a Furia ancestral.⁸

Soy tico de Carlos Guzmán (2012)	Furia ancestral de Natalia Vargas (2017)
<p>Soy Tico, porque llevo a Costa Rica en las entrañas, porque lloro cuando escucho una guitarra, cuando trema la marimba, y con la puesta del sol. Soy Tico y si me asomo a la ventana, me cautiva la montaña y se me alegra el corazón. Soy Tico, porque siento las canciones de mi tierra, porque vibro con la “Luna Liberiana”, el huellón de la carreta, La Patriótica, y Pasión. Soy Tico y cuando miro la alborada, el lamento del yigüirro me acelera la emoción. Y cuando caen los fuertes aguaceros, es como si yo fuera la semilla, me huele a tierra fértil el sendero, llenando de ilusión mi alma sencilla. Soy Tico porque cada vez que encuentro, a un amigo forastero, le demuestro mi calor. Soy Tico porque vivo enamorado y orgulloso de la tierra que ha inspirado mi canción. Y cuando caen los fuertes aguaceros, es como si yo fuera la semilla, me huele a tierra fértil el sendero, llenando de ilusión mi alma sencilla. Soy Tico porque una guaria morada, me engalana la mirada y me impresiona de verdad. Soy Tico y si eso no te dice nada, yo te mostraré mi Patria... ;dame la oportunidad!</p>	<p>Abren la puerta de mi casa con una patada entran 7 hombres y soy asesinada, amenazada desde hace años las autoridades no responden por los daños di mi vida mucho antes de que me mataran me atacaran por la espalda, por defender la vida de sus mentes obstruidas por las ansias de poder que nos las cobran con sangre se burlan de nuestras raíces, nuestros pueblos arden no les basta con sacar la esencia a la madre tierra las ambientalistas, obligadas a la guerra debemos comunión a mamá naturaleza tu dinero, tu represa no devuelven mi riqueza me mataron a [mí] mi, NO, pero no a mi lucha lucha popular, [SÍ] SI, con piedras y capucha contra grandes imperios lucha desigual de tus armas contra mi criterio venceremos [SÍ] SI, me lo dijo el río resistimos [SÍ] SI, organizando la rabia colectiva mi conocimiento ancestral, semilla nativa contra tu irrespeto a nuestra madre y su autonomía</p> <p>Defensoras de los ríos, de los bosques, de los árboles protectoras de animales, de los mares agricultoras, guardianes de semillas, activistas, campesinas pueblo indígenas y ambientalistas se convierten en perseguidas y son asesinadas ideales, según ellos con la muerte aniquiladas.</p> <p>Regresaré en forma de fiera furiosa espíritu del bosque, salvaje rabiosa sa sa sa sabia ancestral, natural con raíces en la ceiba y nogal</p> <p>Regresaré en forma de fiera furiosa espíritu del bosque, salvaje rabiosa sabia ancestral, natural con raíces en el roble tropical</p> <p>Manipulación, los medios masivos encubren a los asesinos, autodestrucción basada en depredación acción capitalista, racista y patriarcal, progreso, [cuál] ¿cual? vamos en retroceso lo legal no es lo mismo que lo justo</p>

⁸ Fuente: <https://lacuerda.net> y Sulá Batsú.

alto al acto de creer, ver, no tener impacto
alto al acto de vender, ser, la fachada verde
la doble moral, gritando presente
yo mude de piel, piel, como la serpiente
reencarné, en gente consciente
aunque nos arrebatan, el bien común
bienes que ya no son tan comunes
comunidades despojadas de sus bienes
[quiénes] ¿quienes? gobiernos y empresarios
sicarios que no aparentan el gatillo
pero el dinero sale de sus bolsillos
aúllo llamando a las lobas, todas
juntas atacando el mismo asunto, punto,
no te quedes quieta
que la acción los aniquila.

Madereros, mineros, petroleros
monocultivos desmedidos, militares, mataderos
mega proyectos turísticos, policías, gobiernos
corruptos
represas hidroeléctricas, sicarios y transgénicos
mamá naturaleza esta cercada, envenenada y
explotada
nuestra América Latina llora desangrada.

Regresaré en forma de fiera furiosa
espíritu del bosque, salvaje rabiosa
sa sa sa sabia ancestral, natural
con raíces de ceiba y nogal.

Regresaré en forma de fiera furiosa
espíritu del bosque, salvaje rabiosa
sabia ancestral, natural
con raíces de roble tropical.

Mientras Guzmán repite los tópicos de la generación de la década de 1920, Natalia Vargas nos habla de un país en crisis, inserto en una América Latina “desangrada”. Ella confronta el relato auto-complaciente y denuncia el femicidio, la xenofobia, la explotación de la biosfera, la corrupción y el largo etc... Esta canción coincide con lo que intelectuales y artistas costarricenses de vanguardia como María Isabel Carvajal conocida como Carmen Lyra (1887–1949), Ángela Adela Acuña Braun (1888–1983), Emma Gamboa Alvarado (1901–1976), Emilia Prieto Tugores (1902–1986), Adela Ferreto (1903–1987), Luisa González Gutiérrez (1904–1999), Yolanda Oreamuno Unger (1916–1956) y Eunice Odio Infante (1919–1974), denunciaron en el siglo XX, contemporáneamente, a los compositores comisionados por la Secretaría de Educación para diseñar los sonidos de la Costa Rica imaginada por el Estado liberal que gobernó el país entre 1870 y 1940, musicalizando su ensoñación conservadora y patriarcal.

Al respecto, en 1939, la escritora Yolanda Oreamuno publicará en la revista *Repertorio Americano* un ensayo titulado “El ambiente tico y los mitos tropicales”. El texto explica la preocupación por una “ausencia”, identificada en la necesidad de “inventar” lo nacional. Oreamuno

explica por qué Costa Rica era una nación amputada tanto por los procesos de colonización, como los de independencia, y ofrece elementos para analizar el “cuadro de costumbres” que identificaremos más adelante en las obras musicales resultado de dicha invención. Se incluyen a continuación algunos fragmentos claves del texto:

En Costa Rica [...]. “El ambiente” es una cosa muy grande, muy poderosa y muy odiada que no deja hacer nada, que enturbia las mejores intenciones, que tuerce la vocación de las gentes, que aborta las grandes ideas antes de su concepción y que nos mantiene mano sobre mano esperando siempre algo sensacional que venga a barrer esa sombra tenebrosa y fatídica [...].

Heredamos la civilización europea como un capital que manos extrañas hicieron, manos extrañas que vinieron en plan explotación, nunca con la intención de afincar, y que si afincaron fue como parásitos porque no había mucho que explorar. En vez de ser una explotación rápida de amplios rendimientos, nuestra conquista fue un lento negocio burgués a largo plazo y con poco capital [...].

Nuestro paisaje, es un cromo. Un cromo delicadamente lindo. La casita se recuesta aperezada en el potrero, el maizal o el cafetal; es limpia como un ajito; el árbol está siempre verde, y no hay ni molestos deslindes entre verano e invierno, que nos hagan pensar seriamente en climatología [...]. Las montañas son siempre desesperadamente azules [...].

Al llegar a este mundo, nos encontramos con los “mitos tropicales”. Costa Rica, la desgraciada Costa Rica violada por las agencias de turismo, tiene tres cosas importantes: mujeres bonitas, color y [...] demopercrocracia, en estricto orden propagandístico (Oreamuno, 1939, 169).

En 2016, el compositor Carlos J. Castro estrenó su segunda ópera titulada *La ruta de su evasión*, basada en la novela de Yolanda Oreamuno publicada en 1948. En su primera ópera, estrenada en 1995, Castro había trabajado con *La Chunga* (1986), pieza teatral de Mario Vargas Llosa (n. 1936). Ambas óperas de Castro, encaran el paisaje sonoro y biopolítico de América Latina y Costa Rica con una disrupción única en la historia de la composición musical de nuestro país. Y no lo hace irrumpiendo con técnicas de composición “de avanzada” si no con lenguajes de la música popular. Analizo la subversión de la estética nacionalista que realiza el compositor en mi artículo “*La Chunga*. Una ópera moderna. La performatividad de la obra y la obra como *Performance* en el país más feliz del mundo” (2015).

En diálogo con el problema planteado en este ensayo puede identificarse la continuidad del recurso (utilización de las músicas populares), pero la diferencia en la intencionalidad de su utilización dentro del proceso de diseño. Las motivaciones morales y cívicas de los compositores de principios de siglo contrastan con el paisaje distópico musicalizado por Castro. En *La Chunga. Una ópera moderna* (1995) procuré analizar el recorrido, la construcción y cómo emerge desde una pieza de Vargas Llosa hasta las sonoridades de los bares decrepitos de San José, capital de Costa Rica, o quizás de algún pueblo de la periferia de nuestro país. La acción “deslocalizadora” del compositor, y el equipo que la llevó a escena expone la inquietante depredación de la sociedad humana.

Una primera versión de *La ruta de su evasión* fue estrenada en el Teatro Eugene O’Neil en 2016, y la segunda versión es presentada en el Teatro Nacional de Costa Rica en 2017. La crudeza del “ambiente” y los “mitos tropicales” expuestos por Oreamuno confrontan la imagen idealizada que musicalizaban sus contemporáneos. La filóloga Marlene Salazar Horr analizará la relación entre la novela y la ópera en su artículo “*La Ruta de su Evasión*. Una ópera costarricense que le devuelve la voz a un violento silencio” (2019), enfatizando, “un discurso que rescata una realidad

conscientemente acallada que atentó, en su momento, contra la identidad hegemónica”, y concluyendo:

[...] es tremendamente rescatable que la música y el teatro se unan para reivindicar la literatura, en particular este tipo de literatura que se ha dejado de lado como elemento de nuestra cultura nacional, pues este tipo de textos son elogiados desde las miradas distantes del pasado, y por aspectos meramente formales. En este tipo de miradas anquilosadas *La Ruta de su Evasión* se vuelve también nuestra evasión de todo aquello que nos recuerde nuestra humanidad, nuestros conflictos, esa sombra presente en todo ser humano, salvo en los ticos “Pura Vida”, claro está (Salazar, 2019, 23).

La ópera contiene no solo escenas explícitas de violencia de género, si no también del terrorismo del Estado liberal previo a la Guerra Civil de 1948. La sociedad decimonónica oligarca y burguesa afrancesada, tal y como demuestra el Teatro Nacional, cuyo diseño es una copia de la ópera de París, así como el modelo francés de las bandas militares, la partitura de nuestro himno patrio publicado en París aproximadamente en 1864, al igual que *El duelo de la patria*, en 1894. Por ejemplo, debido a alianzas con los Estados Unidos en 1871 se pactó la construcción del ferrocarril, la cual devino en el control de las “Repúblicas Bananeras” que, hasta el día de hoy marca el paisaje del Caribe. Costa Rica tampoco fue ajena a las tensiones entre fascismo y comunismo. Y eso está presente en la novela de Oreamuno y en la ópera de Castro, cuyo retrato de la violencia brota de la vida cotidiana, de los hogares, y se extiende como una necrosis que lo consume todo.

Una de las escenas más perturbadoras de la ópera, que permite evidenciar el contraste entre la imagen idealizada y la violencia que oculta, es la “Escena 7.2”, donde dos personajes (Elena y Gabriel), estudiantes de medicina, “destazan” el cuerpo de una joven indígena. Elena, miembro de la élite del país, inicia la escena afirmando: “Quería darme el lujo de destazar a domicilio. Me costó un dineral con el guarda del depósito de cadáveres. Te voy a dar un bisturí”.



Fig. 7. Escena 7.2 de la ópera *La ruta de su evasión*.
Fotografía de Marvin Vargas (2017).

7.2. INT. CASA DE ELENA. LABORATORIO MEDICO.
 (Mesas con todas clase de instrumentos y libros tirados por ahí en un desorden indescriptible. Un cadáver cubierto en una mesa de disección. Entran Elena y Gabriel, ella descubre las cortinas, se pone una bata médica. Elena, acercándose al cadáver invita a Gabriel a acercarse.)

(♩ = c. 90)

126 *mp* *rit.* *a tempo*

Elena

Que - ría dar-me/el lu - jo de des-ta-zar a do-mi - ci - lio. Me cos-tó/un di-ne-

Gtr

126 *mf* *p*

134 *f*

Elena

ral con el guar-da del de - pó si to de ca - dá-ve-res. Te voy a dar un bis - tu - rí.

Gtr

134

Ej. 1. Escena 7.2 de *La ruta de su evasión*, versión 2016, cc. 126-141. Cortesía de Carlos J. Castro.

La violencia de la “civilización” de una élite que disecciona con su bisturí los cuerpos de las personas de las que extrae su riqueza, su cultura... el erotismo sádico del poder y el discurso autocomplaciente, la impunidad... reunidos en la escena de una novela, de una ópera. Los sonidos de Costa Rica, que fueron silenciados, se desbordan y no deben ser más contenidos.

Otras generaciones re-visitarán los tópicos derivados de la invención de la identidad nacional. Un ejemplo es *la Meditación* del pianista, compositor y artista visual Mauricio Quirós y el percusionista Tapado Vargas, producida en 2020. Las técnicas de composición jazzística y la estética post-minimalista de esta obra, obligan a confrontar el rechazo manifestado por la “música afro-americana” por parte de Julio Fonseca y su generación, quienes pretendían combatirla con su “música nacional”. Contradiendo a Fonseca y a Th. W. Adorno, Quirós piensa “en jazz” materiales derivados de aquellos procesos.

En una breve entrevista que realicé a Quirós el 25 de octubre de 2020, comenta: “Un motivo que toco con marimba sintetizada es el único elemento predeterminado, el resto de la sesión es improvisada” [...] “La pieza audiovisual se sincronizó con la música después. Cuando Tapado inicia con la ocarina coincide con el sonido del tren que pasaba por Plaza Víquez, y luego todo se fue sumando orgánicamente.” En relación con la producción audiovisual, el compositor declara: “Imposible hablar de este proyecto sin pensar en Jonas Mekas, cineasta y músico lituano que se dedicó a documentar la vida de las personas emigrantes en la ciudad de Nueva York.” (Quirós, 2020).



Fig. 8. Mauricio Quirós y Tapado Vargas grabando su *Meditación* (2020).

Quirós también es emigrante en esa ciudad, y desde allí medita acerca de su país natal, Costa Rica. En la producción convoca una cita de Jonas Mekas: “Mientras avanzaba, ocasionalmente vi pequeños destellos de belleza”. La búsqueda de estos “destellos” está presente en la producción de esta *Meditación*, donde utiliza fragmentos de antiguas películas caseras grabadas en Costa Rica, las cuales restauró. Sumando sus propias grabaciones de los lugares que él y Tapado Vargas consideran parte de sus historias familiares. Quirós comenta: “Primero grabamos la sesión de música improvisada, y fuimos a lugares que escogimos, todos los lugares eran cercanos a nuestras historias familiares. Los lugares son Cartago, donde nació mi papá, Turrialba, un lugar donde trabajó mi padre. Las nubes de Coronado y Manuel Antonio” (Quirós, 2020).

Debe destacarse que el video abre con el fragmento de una antigua entrevista realizada al músico, compositor, director y educador costarricense Arnoldo Herrera González (1923–1996),⁹ quien declara: “El asunto mío es este: Yo fui un niño feliz”. La historia de Herrera, fundador del Conservatorio Castella en 1953, institución pionera en Costa Rica que suma la enseñanza primaria y secundaria con la educación artística, y cuyo lema es “creer, crear y crecer”, convierte a esta *Meditación* en un testimonio inquietante. Especialmente en 2020, año en que el Estado neoliberal está eliminando la inversión pública en Cultura.¹⁰ Al igual que Bernal Chaves, Mauricio Quirós

⁹ Biografía de Arnoldo Herrera disponible en: <https://www.dircultura.go.cr/premios-nacionales/cultura/1991/arnoldo-herrera-gonzalez>.

¹⁰ Acerca de los recortes que está realizando el Estado a la inversión pública en educación, se han manifestado tanto las personas del gremio como las instituciones. El artículo “Ministerio y sector cultura en alerta por mociones para recortar su presupuesto 2021” de Andrea Mora ilustra la situación contemporánea a la redacción de este ensayo.

evidencia lo que el filósofo Walter Benjamin y la socióloga Silvia Rivera Cusicanqui entienden como testimonios de “pasados-futuros”.¹¹

Conclusión

Tal y como evidencia el “audio branding” diseñado por Chaves, los tópicos que seleccionó la generación de Julio Fonseca continúan presentes en la memoria colectiva del país. Por ejemplo, la *Gran Fantasía Sinfónica sobre motivos folklóricos* será publicada en 1942, auspiciada por la Secretaría de Educación y el Club Rotario de Costa Rica, premiada con medalla de oro en la Exposición Nacional de 1937 (año en que fue compuesta).¹² Al respecto, en su artículo “Pot-pourri a toda orquesta”, Domínguez, entrevistando a Vargas Cullell, escribe:

“Esa rapsodia nace como influencia de los viajes que don Julio realizaba a Guanacaste en 1927”, precisa María Clara Vargas Cullell, [entonces] directora de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica (UCR).

La recopilación de Fonseca empieza con la popular melodía *Punto guanacasteco* (de Leandro Cabalceta, Jácame Jirón y los mellizos Ortega). Claramente podemos escuchar el registro grave encomendado a los instrumentos de metal y a las maderas. Luego, el registro es tomado por las cuerdas, y la sonoridad se incrementa hasta entrelazarse, en un fortísimo, con un fragmento del *Himno nacional* (de José María Zeledón).

Además del punto y el himno, Fonseca incluyó ocho composiciones más: *La noche buena* (de José Joaquín Vargas Calvo), *Pajarillo chichiltote* (autor desconocido), el *Himno patriótico a Juan Santamaría* (Pedro Calderón Navarro), *El duelo de la patria* (Rafael Chávez), *Caña dulce pa’ moler* (José Joaquín Salas Pérez), *De la caña se hace el guaro* (autor desconocido), *Leda* (Fonseca) y *La marcha de Santa Rosa* (Manuel María Gutiérrez). (Domínguez, 2008, párrs. 8-10).¹³

El diseño de Fonseca aúna sonoridades que remiten a la naturaleza y a la cultura que se decidió eran las nacionales, estas iban a ser representadas por las músicas de Guanacaste y los emblemas patrióticos, a modo de “cuadro de costumbres” que corresponden con la imagen idealizada del país que tenían sus gobernantes. Este recurso coincide con la selección de Bernal Chaves para el ICT. Y aunque se trata de formatos compositivos distintos, puede afirmarse que Chaves sintetiza con extraordinaria precisión el ADN de la *Fantasía* de Fonseca y su generación.

¹¹ Silvia Rivera Cusicanqui ha mencionado en varias entrevistas y escritos, que existe una coincidencia entre su pensamiento y el del filósofo Walter Benjamin. A mi entender, un ejemplo de esta coincidencia puede encontrarse en su “Tesis sobre la filosofía de la historia” (1940), específicamente en el extracto que dedica al *Angelus novus* (1920) de Paul Klee.

¹² La ficha técnica de la obra está disponible en: <http://archivomusical.ucr.ac.cr/catalogo/obras/gran-fantasía-sinfónica-sobre-motivos-folklóricos-o>.

¹³ En su artículo “El nacionalismo musical en Costa Rica” (2012), Ekaterina Chatski escribe: “La posición de Julio Fonseca en su obra *Gran Fantasía sobre temas folclóricos* también llama la atención. Fonseca utiliza canciones de compositores costarricenses conocidos, tales como Joaquín Vargas Calvo y Rafael Chávez Torres, además de citar su propia obra, *Vals Leda*, a la par de canciones folclóricas tales como: *Pajarillo chichiltote*, *Caña dulce*, *De la caña se hace el guaro* y *Punto Guanacasteco*. [...] Para finalizar, cedamos la palabra al compositor romántico francés Héctor Berlioz, que sintetiza el espíritu de la época de la siguiente manera: *La música nacionalista consiste en los estudios etnográficos de un turista*” (Chatski, 2012, 28–28).

La composición musical y el diseño sonoro son utilizados como herramientas publicitarias para popularizar el imaginario que los grupos hegemónicos consideran pertinentes para la nación. En su momento requirieron de la invención de la “música nacional”, ahora necesitan “audio branding” para la “marca país” que promocionan en el mercado empresarial transnacional.

No obstante, como señaló Vargas Cullell entrevistada por Domínguez en 2008, ahora apostamos por la diversidad. Quizás el mejor ejemplo de esto es el programa *Audiotopía* en 101.5 *Costa Rica Radio*, producido por el periodista Randall Zúñiga. El 6 de octubre de 2020, para celebrar el episodio número 800 del programa, Zúñiga publicó en redes sociales la siguiente declaración: “Desde música de cámara o bolero, hasta punk y trap; desde cantos ancestrales bribris hasta la experimentación electroacústica. *Audiotopía* [...] es un espacio para la celebración de la diversidad cultural de nuestro país, un punto de encuentro entre las músicas y la gente que las hace.” (Zúñiga, 2020).

La música es una ecología de saberes, estudiar estas obras nos permite conocer sus testimonios y contemplar las contradicciones de los ideales nacionalistas, así como sus repercusiones en nuestra vida cotidiana. Generación tras generación, todo/as somos responsables, por eso, en el marco del bicentenario de la independencia, debemos preguntarnos: ¿qué testimonios preservan las sonoridades que co-creamos para diseñar nuestra memoria histórica?

Bibliografía

- Arroyo, César. “Quijonguero y longevo: así se preserva un sonido milenario”. *La voz de Guanacaste* (Guanacaste). 25 de abril de 2019 <https://vozdeguanacaste.com/quijonguero-y-longevo-asi-se-preserva-un-sonido-milenario/>
- Bonnet, François J. *The Order of Sound. A Sonorous Archipelago*. United Kingdom: Urbanomic, 2016.
- Camacho Azofeifa, Tania. “Rocío Sanz (1934–1993): A Different Kind of Story. A Costa Rican Composer Living in Mexico”. PhD diss., University of Texas, 2015. <https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/31591>
- Campos Fonseca, Susan. “Com-poner la historia sonora de un país”. *Música e Investigación*, 27 (2019): 123–134. <https://inmcv.cultura.gob.ar/noticia/musica-e-investigacion-27-2019/>
- . “La cultura de la investigación y lo sonoro de los social-cultura en Costa Rica: una aproximación”. *Perspectivas y desafíos de la investigación musical en Iberoamérica*. Memorias del Coloquio Iberoamericano sobre investigación 2015 (Bitrán Goren, Yael y Cynthia Rodríguez Leila, coord.), Ciudad de México: CENIDIM (2016): 107–118. <https://www.segib.org/memorias-del-1-coloquio-iberoamericano-sobre-investigacion-musical-ibermusicas-2015/>
- . “*La Chunga*. Una ópera moderna. La performatividad de la obra y la obra como *Performance* en el país más feliz del mundo”. *Escena. Revista de las artes*, n. 1 (2015):7–18. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/22579/pdf2>
- . “La revolución silenciosa de *Caperucita encarnada* (Costa Rica, 1916)”. *Trans. Revista Transcultural de Música*, n. 15 (2011): 1–37. <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/352/la-revolucion-silenciosa-de-em-caperucita-encarnada-em-costa-rica-1916>
- , y Luis Alfaro Bogantes. *Estudio documental y edición crítica de El duelo de la patria de Rafael Chavez Torres*. San José. Costa Rica: Editorial Universidad de Costa Rica (2021/en prensa).
- Castillo, Larissa. “La alegoría del café y del banano: una propuesta de análisis iconográfico”. *Revista Herencia*, n. 1 y 2 (2014): 57–68.
- Chaves, Bernal. “The Sounds Of Costa Rica”. *International Sound Awards*, 2019. <https://www.international-sound-awards.com/sounds-of-costa-rica/>
- Chatski, Ekaterina. “El nacionalismo musical en Costa Rica”. *Revista Káñina*, Rev. Artes y Letras, Univesidad de Costa Rica XXXVI (2012): 27–29.
- Domínguez Aguilar, Fabiola. “Pot-pourrí a toda orquesta. Identidad mediante la rapsodia, dos músicos resaltan la exquisitez de la tradición nacional”. *Suplemento Áncora / La Nación*, (16 de marzo de 2008). <http://www.nacion.com/ancora/2008/marzo/16/ancora1461830.html>

Figuerola Chaves, Óscar. *On the Other Side of the Railroads*. (María José Chavarría, ed.). San José, Costa Rica: Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, 2017.

Flores, Bernal. *La música en Costa Rica*. San José, Costa Rica: Editorial Costa Rica, 1978.

Gell, Leonardo. “Prácticas sonoras de las poblaciones aborígenes de Costa Rica y su influencia en la música académica costarricense de los siglos XX y XXI: hacia una historiografía de imaginarios sonoros (1986–2016)”. *Revista de las artes*, n. 1 (2019): 177–207.

Hernández Iraizoz, Daniel. “Theodor Adorno, elementos para una sociología de la música”. *Sociológica*, n. 28 (2013): 123–154.

<http://www.sociologiamexico.azc.uam.mx/index.php/Sociologica/article/view/31>

Mora, Andrea. “Ministerio y sector cultura en alerta por mociones para recortar su presupuesto 2021”. *delfino.cr* (19 de octubre de 2020). <https://delfino.cr/2020/10/ministerio-y-sector-cultura-en-alerta-por-mociones-para-recortar-su-presupuesto-2021>

Oreamuno, Yolanda. “El ambiente tico y los mitos tropicales”. *Repertorio Americano*, 18 marzo (1939): 169.

Rosabal Coto, Guillermo. *Music Learning in Costa Rica: A Postcolonial Institutional Ethnography*. *Studia Musica* 68 / Helsinki: The Sibelius Academy of the University of the Arts Helsinki, 2016.

Salazar Horr, Marlene. “La Ruta de su Evasión. Una ópera costarricense que le devuelve la voz a un violento silencio.” *Revista Estudios*, n. 39 (2019): 1–23.

<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/estudios/article/view/39858/40407>

Vargas, Natalia. *Furia Ancestral*, un video en honor a las mujeres y el ambiente. *Sulá Batsú* (Cooperativa, 6 de junio de 2017). <https://www.sulabatsu.com/blog/noticias/furia-ancestral-un-video-en-honor-a-las-mujeres-y-el-ambiente/>

Vargas Cullell, María Clara. *De las Fanfarrias a las salas de concierto. Música en Costa Rica (1840–1940)*. San José, Costa Rica: Editorial Universidad de Costa Rica, 2004.

Villalobos, Fulvio. *El estilo musical en las canciones escolares de Guatemala, Costa Rica y Panamá (1933–1982) y su incidencia en la construcción de valores hegemónicos*. San José, Costa Rica: Editorial Alma Mater, 2018.

VV.AA., *Cartografías Sonoras del Tambito al Algoritmo... Una aproximación a la música en Costa Rica* (Otto Castro, comp.). San José, Costa Rica: Editorial Perro Azul, 2008.

Fuentes Audiovisuales

Castro, Carlos J. “La ruta de su evasión”, Acto I, 2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=NtdzgBUg1M0&t=2s>

———. “La ruta de su evasión”, Acto II, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=BgjO9erkbws>

Fonseca Julio. *Gran fantasía sinfónica* (posiblemente reproducción de la grabación realizada por la Orquesta Sinfónica Nacional en 1985). <https://www.youtube.com/watch?v=KpvRjK043UA>

Guzmán, Carlos. *Soy tico*. TELETICA, 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=C09PNzm9ML8>

———. *Soy tico*, 2012. https://acordes.lacuerda.net/carlos_guzman/soy_tico-2.shtml

———. *Soy tico*, 2012. <https://www.mep.go.cr/educatico/soy-tico>

Morales, Alfonso. *Edición crítica de la Gran Fantasía sinfónica de Julio Fonseca*. Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, 2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=0GFcmmlSz3A&t=1s>

Quirós, Mauricio, y Tapado Vargas. *Meditación*, 2020.

<https://www.youtube.com/watch?v=Mfes2jiK0Es>

Zúñiga, Randall, Programa *Audiotopía 101.5 Costa Rica Radio*. https://mx.ivoox.com/es/podcast-audiotopia-expedicion-sonora_sq_f1266858_1.html

Campos Fonseca, Susan. “Los sonidos de Costa Rica 200 años después / The Sounds of Costa Rica 200 years later.” *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 6, no. 3 (2021): 1–23.