



Universidad Nacional, Costa Rica

Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística

Escuela de Música

Proyecto de graduación

*Mujeres compositoras: Elia Madrigal Picado, Elvia Solís Badilla, Gabriela Barrantes y su
contribución al patrimonio cultural musical de Costa Rica*

Tutora:

Deborah Singer González

Autores:

María del Mar Araya Navarrete

Cornelio Montero Granados

2025

DEDICATORIA

*María del Mar:
Para Coffee, mamá, papá,
hermana, hermano*

*Cornelio:
Para mi mamá, mi hermana,
mi hermano y mi papá que festeja
desde el cielo*

*María del Mar y Cornelio:
Para Elvia, Gabriela, Elia, y las
compositoras que vendrán*

AGRADECIMIENTOS

Efectuar este trabajo de investigación no hubiera sido posible sin la ayuda de múltiples personas que estuvieron presentes desde el comienzo, a las cuales les estamos inmensamente agradecidos por sus valiosos aportes, entrega e interés en colaborar para que fuera posible. Un esfuerzo que para nosotros ha representado una gran ilusión, a la vez que un enorme desafío, muchas veces sintiendo que no íbamos a poder superarlo, aunque aprendiendo en cada paso. Cada persona nombrada a continuación, representa en nosotros una luz y una clave para continuar.

- Elvia Solís, Elia Madrigal y Gabriela Barrantes: un especial agradecimiento a las compositoras, porque más allá de ser las fundadoras de este trabajo, se volvieron nuestra familia. Gracias por abrirnos las puertas de su casa con tanto cariño, por la paciencia que tuvieron para esperar los resultados, por la compañía y empatía, por dejarnos contar sus preciadas historias, por cuidarnos cuando realizamos las visitas personales y por enseñarnos tantísimo sobre el arte y la vida.
- Carmen Leal: compositora Guanacasteca que con sus maravillosas canciones se interesó por ser parte de esta investigación, pero que, debido a sus situaciones personales, no se logró concluir una cita personal. Deseamos que su música siempre brille y sea visibilizada.
- Deborah Singer: nuestra increíble tutora quien indudablemente ha sido nuestro mayor pilar. Para nosotros la profesora se volvió un ser humano especial con la mejor disposición para apoyarnos con su tiempo, inteligencia, experticia y sensibilidad, sin esperar algo a cambio. Sus aportes como músico, investigadora, filóloga y pedagoga han sido cruciales para el éxito de este esfuerzo tan especial, dirigiéndolo hacia el éxito académico y humano, desde el cual nosotros formamos como educadores-investigadores sensibles.

- Andrés Saborío: nuestro lector y guía de análisis musicales, quien desde el primer momento cuando iniciábamos nuestros estudios musicales en la universidad, nos mostró la vocación de enseñar, convirtiéndose en nuestro maestro ejemplar, por su dedicación, humanismo, sensibilidad, interés y compromiso con sus estudiantes. En esta investigación el profesor Saborío cumplió un papel fundamental en nuestro proceso de análisis musical desde una perspectiva integral, y en el aprovechamiento de este para formarnos musicalmente.
- Rebeca Viales: nuestra impresionante lectora y profesora. Su profundo conocimiento en la investigación y el canto significan para este trabajo un alto nivel de calidad. Agradecemos a la profesora porque siempre estuvo con nosotros revisando el documento, con interés, compromiso, empatía por los tiempos y una gran amabilidad. Su colaboración ha sido un aporte fundamental a la rigurosidad académica de este trabajo investigativo.
- Katarzyna Bartoszek: Nuestra profesora del anteproyecto de esta investigación que trabajó al lado nuestro formando las raíces, los objetivos y todas las bases necesarias para llevar a cabo esta información, manteniéndose anuente hasta el final. De la profesora siempre aprendimos muchos valores relevantes que implementar en nuestra enseñanza, entre ellos se destacan el cariño, empatía y dedicación.
- Ana Yury Navarrete: Mamá de Mar, quien brindó un apoyo emocional y profesional invaluable, guiándonos en las estructuras de trabajos escritos y aportando con sus inmensos saberes en herramientas que facilitaran el proceso. Además de ser una fuente de inspiración al ser una honorable persona, que impulsa a los demás a crecer y bendice con sus hermosas manos a los paladares.

- Yuriliz Araya: Hermana de Mar, quien fue un sostén vital desde el inicio de la carrera profesional, al acompañar, sustentar y apoyar con lo que fuera necesario para la conclusión misma de todos los años de universidad.
- Karol Cabalceta: música, educadora, quijonguera, gestora, por facilitarnos aportes en las primeras etapas del trabajo, al buscar compositoras en el área de Guanacaste que pudieran formar parte.
- Familia de Elvia: a Jose Eduardo, Eduardo Montero, y toda la familia, quienes nos atendieron muy cálidamente en sus hogares y nos permitieron conocer a nuestra compositora Elvia.
- Familia de Elia: Don Tarcisio Núñez y sus hijas Daysel, Marbet y Magally, que desde un principio estuvieron en disposición de apoyarnos en la realización de este trabajo, prestando su tiempo, casa, y talento musical con una gran amabilidad.
- Don Carlos Sequeira Núñez: Esposo de la compositora Gabriela, por abrimos las puertas de su casa con hospitalidad y disposición a colaborar a la comodidad y éxito de nuestra visita.
- Cornelio Montero Rodríguez: papá de Cornelio, que le inculcó desde niño lo sagrado del estudio y la preparación profesional, y desde el cielo no ha dejado de ser ejemplo y motivación. para amar el proceso de aprendizaje y culminarlo con éxito y orgullo. Hoy celebra este logro junto a la familia.
- Elizabeth Granados, Carmen Montero y Javier Montero: familia de Cornelio, quienes han sido su principal apoyo en la vida. Guiando, enseñando y amando incondicionalmente para ayudarle a desarrollarse como persona, músico y educador profesional.
- Ángela Ulibarri: productora, periodista y promotora de la cultura tradicional costarricense, abuela de nuestra gran amiga Arantxa Peralta, quién nos brindó una guía

clara en nuestra investigación sobre la escena musical de mujeres compositoras costarricenses, con gran vocación y solidaridad.

- Francisco “Chico” Montero De La Cámara: Por compartimos su conocimiento sobre mujeres compositoras costarricenses en pro del rescate a la cultura musical tradicional del país. Su aporte fue basto, y no se limitó a solo a información de contactos, sino que brindó toda una perspectiva amplia desde su experiencia como promotor de espacios rescate cultural, y su fuerte compromiso con la sociedad. Por su ayuda pudimos a conocer a Elia Madrigal, y siempre estaremos agradecidos con él.
- Federico Villalobos y Rose Mary Vargas, padres de nuestro gran amigo Alejandro, quienes dispusieron de su tiempo y conocimiento para colaborarnos en nuestra investigación sobre compositoras costarricenses de la comunidad. Su ayuda incondicional en información e investigación nos permitió conocer sobre mujeres artistas de gran valor en la poesía y la música, y con ello conocer a la compositora Gabriela Barrantes.

Resumen

Este trabajo de investigación visibiliza y analiza el legado artístico y cultural de tres compositoras costarricenses: Elvia Solís Badilla, Elia Madrigal Picado y Gabriela Barrantes, en el marco del reconocimiento y la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial nacional, desde una perspectiva de género. Mediante una metodología cualitativa se realizaron entrevistas personales en sus hogares, permitiendo una aproximación cercana y respetuosa a sus historias de vida, procesos creativos y visiones del mundo. A partir del análisis narrativo y musical de tres canciones representativas por autora, se profundiza en los valores culturales, las temáticas, influencias y resistencias presentes en sus obras. El estudio evidencia cómo sus composiciones constituyen expresiones vivas, comunitarias y significativas de la memoria colectiva, enraizadas en el cotidiano, la espiritualidad, el entorno natural y las luchas sociales. Se destaca, además, la urgencia de reconocer y salvaguardar su trabajo compositivo como parte del patrimonio cultural inmaterial de Costa Rica, abriendo paso a una mirada más inclusiva y plural de nuestra identidad musical.

Abstract

This research highlights and analyzes the artistic and cultural legacy of three Costa Rican women composers: Elvia Solís Badilla, Elia Madrigal Picado, and Gabriela Barrantes, within the framework of recognizing and safeguarding the country's intangible cultural heritage from a gender perspective. Through a qualitative methodology, in-depth interviews were conducted in each of their homes, enabling a close and respectful approach to their life stories, creative processes, and worldviews. Based on the narrative and musical analysis of three representative songs per composer, the study explores the cultural values, themes, influences, and forms of resistance present in their work. The findings reveal that their compositions are living, community-rooted, and meaningful expressions of collective

memory, grounded in everyday life, spirituality, the natural environment, and social struggles. The study also underscores the urgency of acknowledging and safeguarding their compositional work as part of Costa Rica's intangible cultural heritage, paving the way for a more inclusive and plural understanding of the country's musical identity.

ÍNDICE

Introducción	11
Objetivo General	14
Objetivos específicos.....	14
El Viaje de lo Global a lo Autóctono	15
Patrimonio Cultural.....	18
La Música como Patrimonio Cultural Inmaterial.....	19
El “Portador” como Protagonista en la Preservación del PCI.....	21
Inventariar para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial	22
Factores Relacionados a la Ausencia del Inventariado del Patrimonio Cultural Inmaterial	23
El Género como un Factor Clave en la Salvaguardia del Patrimonio Musical	24
El Patrimonio Cultural desde una Perspectiva Contrahegemónica	24
Historia, contexto y desafíos que enfrentan las mujeres en la música en Hispanoamérica	28
Formación musical profesional y los primeros acercamientos de la mujer a la música en Costa Rica	29
Desafíos que enfrentan las mujeres en la música	38
Desafíos tecnológicos	38
Desafíos económicos.....	41
Metodología de la investigación.....	45
Enfoque de investigación	45
Observación participante.....	46
Entrevista en profundidad	47
Metodología para la documentación de música en etnomusicología.....	48
Utilidad del análisis musical en el estudio de música tradicional nacional	49
Resultados de la investigación.....	51
Elvia Solís Padilla	52
Elia Madrigal Picado.....	59
Gabriela Barrantes Madrigal	67
Donde la música narra: propuesta de análisis musical	74
Elia Madrigal Picado.....	74
Bellos momentos	74
Una guitarra triste	79
Voy a seguir.....	84
Elvia Solís Padilla	90

Añoranzas	90
Silencio	97
Tierra tica.....	104
Gabriela Barrantes Madrigal	110
Como nos cuesta.....	110
Pedro.....	116
Quisiera volver al pasado	124
Conclusiones	129
Referencias.....	131
Anexos	135
Documentación audiovisual de composiciones musicales.....	135
Partituras de cada canción estudiada de las compositoras	135

Introducción

Actualmente en Costa Rica existe gran cantidad de arte y cultura musical, expresándose activamente gracias al aporte y accionar de artistas nacionales provenientes de contextos y realidades tan variadas como sus propuestas mismas, desde músicos intérpretes, bandas de concierto y grupos de jazz hasta personas cantautoras y comparsas de pueblo. Dentro de toda esta variedad de propuestas, algunas se encuentran en contextos de oportunidades más favorables que otras, resultando esto en un factor clave para la totalidad de la música existente, pudiendo influir de manera perjudicial en su adecuada divulgación e incluso el cumplimiento de los respectivos derechos de cada autor o autora.

Esto puede aplicarse a las obras musicales costarricenses que se han desarrollado y nutrido en espacios como pueblos, barrios o familias, y que, por múltiples factores relacionados con las condiciones de sus autores, no han conseguido documentarse adecuadamente, implicando que, solo quienes hayan podido experimentarlas de forma presencial lleguen a conocer dichas obras, dejando así, un arte indocumentado que no alcanza a perdurar más allá del momento en que se interpreta.

Son muchos los casos de obras musicales de autores costarricenses que hoy en día solo existen en la memoria de quienes las han ejecutado o escuchado dentro del círculo cercano de la persona compositora, lo que finalmente resulta en un vacío dentro de la representación con la que contamos del mosaico cultural-musical del país. Esta realidad genera en el costarricense, y específicamente en el educador musical, un reto importante que afrontar: la preservación y divulgación de aquellos aportes musicales que han moldeado nuestra cultura, pero se encuentran en riesgo de pérdida.

Al analizar esta problemática desde nuestra posición como investigadores y educadores musicales, surgen las siguientes interrogantes: ¿Por qué en el ámbito de la creación musical

nacional escasea la representación femenina? ¿Por qué se sabe aún menos de las compositoras que se encuentran fuera del Valle Central? ¿Realmente componen menos, o sus composiciones suelen ser ignoradas? Estas preguntas ponen especial atención al género y al contexto de quién compone, puesto que podría tratarse de factores que influyen en que no se registre la música costarricense, invitándonos a ahondar como investigadores en dicha cuestión.

Es posible que este fenómeno se deba a la falta de recursos económicos o también a la falta de formación teórica en el campo de la música y limitaciones en el acceso a recursos tecnológicos. Estas circunstancias podrían influir negativamente en el desarrollo o finalización de un proceso de documentación, impidiendo que, desde la gestión propia, sea factible transcribir y grabar las obras musicales. Esto también implica un problema de inequidad y falta de oportunidades, que afecta sobre todo a las mujeres.

Asumiendo la tarea de indagar al respecto, fue necesario realizar consultas a distintos miembros de la comunidad musical de diversos lugares del país. Esto con la intención de localizar mujeres compositoras que tuviesen trayectoria en el aporte cultural-musical dentro de sus comunidades, más allá del Gran Área Metropolitana.

Históricamente las mujeres y sus aportes a la sociedad han tenido falta de apoyo para ser reconocidas a través del tiempo y recibir el crédito de sus creaciones, lo que parece ser también un factor determinante en los casos de representación de mujeres compositoras en la música nacional. Por esta razón consideramos de gran valor centrarnos en el estudio de algunas cantautoras costarricenses, y con ello reivindicar el trabajo de aquellas que, históricamente por su género y rol social, han quedado excluidas del cancionero costarricense.

Con base en esta realidad, nos surgió la necesidad de realizar la investigación de la vida y obra de algunas mujeres compositoras costarricenses, provenientes de diversas zonas del país. En la búsqueda de ellas, nos topamos con la dificultad de encontrar una muestra representativa,

no por inexistencia, sino debido a que la información sobre compositoras es escasa, resultando al final que solo a tres de ellas logramos incluir en este trabajo: Elia Madrigal proveniente de La Paz de San Ramón; Elvia Solís proveniente del General de Pérez Zeledón y Gabriela Barrantes proveniente de Boca Arenal de San Carlos. Todas ellas estuvieron dispuestas a compartir con nosotros sus obras musicales y experiencia de vida.

Nuestra intención inicial era salvaguardar y transmitir el patrimonio cultural inmaterial que representa su trabajo compositivo por medio de la transcripción y grabación de algunas de sus canciones. Adicionalmente, consideramos pertinente realizar un análisis musical de las obras, con el fin de establecer puntos de encuentro o diferencias, destacando la riqueza musical y cultural de su trabajo.

Esperamos que este trabajo de investigación pueda retribuir a estas mujeres compositoras con un agradecimiento por su invaluable legado cultural al país. Además, queremos impulsar a cada persona lectora a indagar más sobre la música costarricense y disfrute de la enorme diversidad sonora existente.

Objetivo General

- Analizar tres de las canciones de las cantautoras costarricenses Elvia Solís, Gabriela Barrantes y Elia Madrigal para establecer su contribución al patrimonio cultural musical de Costa Rica.

Objetivos específicos

- Problematizar el concepto de patrimonio cultural intangible a partir del análisis de su significado, alcance y desafíos.
- Identificar los desafíos que enfrentan las mujeres compositoras hispanoamericanas que limitan la documentación de su música y la sitúan en riesgo de pérdida.
- Destacar el legado musical, cultural e histórico de las cantautoras Elvia Solís, Gabriela Barrantes y Elia Madrigal.
- Registrar y grabar tres canciones de las cantautoras Elvia Solís, Gabriela Barrantes y Elia Madrigal.
- Analizar la letra y la música tres canciones de las autoras Elvia Solís, Gabriela Barrantes y Elia Madrigal.

El Viaje de lo Global a lo Autóctono

Para desarrollar esta investigación llevamos a cabo una búsqueda de materiales relacionados con el tema, a fin de obtener una visión clara sobre las investigaciones y referencias existentes al respecto. Indagamos artículos en sitios web, entrevistas de personas expertas e indagamos en el Sistema Nacional de recopilación musical. Al realizar este rastreo pudimos observar que a nivel nacional son escasos los materiales investigativos sobre mujeres compositoras, por lo que fue necesario recopilar información a nivel hispanoamericano. A partir del conocimiento adquirido y la evidente problemática de un tema con gran trasfondo, pero escasa investigación, consideramos fundamental desarrollar un estudio que contribuya a la cultura musical hecha por mujeres nacionales.

Una primera aproximación fue la entrevista realizada en septiembre del 2021 a la investigadora María Clara Vargas Cullel y a la percusionista Ana Solano Villalobos, titulada *La historia de las mujeres en la música costarricense*. La entrevista fue efectuada por Ivannia Arias Zúñiga con el auspicio del Instituto Nacional de las Mujeres, Costa Rica y se transmitió en el programa *Mujeres con voz* de Canal 13. Este diálogo abarcó temas relacionados con la inclusión de las mujeres intérpretes hasta inicios del siglo XX y la invisibilización de las directoras de orquesta y coros. Adicionalmente, María Clara destaca que en el campo de la interpretación musical las mujeres estaban sometidas a estereotipos o patrones con respecto a los instrumentos musicales que podían ejecutar en ese momento, debido a que, las clases de música para mujeres estaban destinadas a ser clases de adorno para contribuir a sus habilidades como futuras esposas y no como artistas profesionales. Esta entrevista es de valor para la investigación, debido a que es uno de los pocos materiales a nivel nacional que expone desafíos e historias relacionadas con el tema de investigación.

A su vez, consultamos el artículo publicado en marzo del 2016 titulado *Mujeres y música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer*, elaborado por Sandra Soler Campo de la

Universitat Rovira i Virgili. El texto se enfoca en cuatro puntos centrales: análisis de la situación actual, mujeres y dirección, mujeres compositoras y mujeres e interpretación, donde se exponen prácticas culturales invisibilizadas a lo largo de la historia.

Asimismo, en la página web del Sistema Nacional de Bibliotecas de Costa Rica revisamos la sección denominada *Música tradicional de Costa Rica*. Es una recopilación de canciones conocidas en el ámbito nacional. Al visualizar la lista, nos sorprendió comprobar que únicamente se menciona a hombres compositores. Esta información constituye una prueba de la falta de visibilidad que tienen las mujeres compositoras en las páginas oficiales de la música nacional.

En el sitio web News, que se enfoca en la divulgación de noticias, se publicó en febrero del 2019 el reportaje titulado *Mujeres en la música silenciadas por la desigualdad de género*, escrito por Laura Quiñones. En este texto se exponen las dificultades que atraviesan las mujeres en la música, como el ser silenciadas y el encontrarse en condición de inequidad en los salarios, la comunicación, el respeto en el ámbito profesional, entre otros desafíos de la cotidianidad de ser artista mujer. El reportaje muestra situaciones relevantes de la vida musical que aquejan a las mujeres: la no divulgación de sus canciones.

Por último, consultamos el libro publicado en el año 2019 titulado *Mujeres músicas: dificultades, avances y metas a alcanzar en el siglo XXI*, escrito por Sandra Soler Campo. En el libro se realiza un recorrido de los distintos periodos musicales y la participación de la mujer en cada uno de ellos. A su vez, se expone la realidad de la mujer compositora, en su calidad de mujer, madre y artista.

A partir de los documentos consultados concluimos que era importante profundizar en el historial que existe detrás de esta problemática: las mujeres, su falta de divulgación, equidad y protección artística, por lo que, asociar aspectos generales primarios con los más específicos

fue nuestro principal objetivo para comprender el posible porque de la situación actual. Con base a esto, desarrollamos tres ejes centrales desglosados en subtemas relevantes para la investigación.

Patrimonio Cultural

Se entiende como “patrimonio cultural” al conjunto de elementos, prácticas, saberes y expresiones que una comunidad reconoce como parte esencial de su identidad y legado. Este comprende parte importante de la herencia cultural de una comunidad, ciudad o país, dado por un proceso social y cultural de atribución de valores, funciones y significados a través del tiempo y hasta la actualidad. (UNESCO, 2018)

Según Smith (2006), el patrimonio cultural no reside únicamente en los objetos o lugares, sino en el proceso dinámico de transmisión, resignificación y recreación de memorias y saberes que permiten a las comunidades construir identidades y significados en el presente. De este modo, comprende desde monumentos y edificaciones, sitios arqueológicos, u objetos históricos, hasta festividades de una comunidad, tradiciones, práctica musicales y artísticas entre otros. Según su naturaleza, el patrimonio cultural puede ser tanto material como inmaterial, dependiendo de si se trata de objetos o estructuras físicas, o bien de prácticas culturales y sociales que constituyen la idiosincrasia de una comunidad (UNESCO, s. f.).

El patrimonio cultural inmaterial constituye a un elemento fundamental de las prácticas sociales. La cultura que representa a un grupo de personas se vive y se expresa activamente en los propios individuos: tradiciones, conocimientos, prácticas, rituales y artes del espectáculo. Estos saberes y otros elementos forman parte de su identidad como seres humanos y refuerzan su sentido de pertenencia a un contexto específico, con un carácter tanto social como hereditario.

Una sociedad se construye a partir de las diversas características de sus individuos, quienes, a lo largo del tiempo, reinterpretan y adaptan las enseñanzas de sus antepasados, generando versiones renovadas de su identidad colectiva y manteniendo un ciclo continuo de evolución y transformación.

Según la UNESCO (2018), el patrimonio cultural inmaterial se entiende como “los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y, en algunos casos, los individuos reconocen como parte integrante de su patrimonio cultural” (p. 5). De este modo, se reconocen todos estos elementos no tangibles, pero existentes, como parte fundamental de la cultura, y se le asigna un valor especial a su prevalencia y transmisión a través del tiempo. Los ejemplos de patrimonio cultural inmaterial (PCI) son muy variados, ya que dependen de su contexto, el cual cambia entre países y regiones. Sin embargo, existen elementos comunes entre distintos entornos, prácticas humanas y tradiciones que destacan por su riqueza cultural y su naturaleza transmisora, representando el PCI en todo el mundo; uno de estos elementos es la música.

La Música como Patrimonio Cultural Inmaterial

La música ha estado presente desde los orígenes del ser humano. Ya sea a través de cantos, ritmos o melodías, cada elemento ha actuado de una u otra forma, volviéndose indispensable para la vida humana desde sus inicios hasta la actualidad. La música no solo es parte de la cultura, sino que también forma parte de las personas como una manifestación expresada desde su interior, capaz de atravesar fronteras. Por ello, la música es parte del Patrimonio Cultural Inmaterial. La UNESCO (s.f.) señala:

"El patrimonio cultural no se limita a monumentos y colecciones de objetos, sino que comprende también tradiciones o expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados y transmitidas a nuestros descendientes, como tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional" (UNESCO, s.f., p. 3).

La música ha sido herramienta para la expresión humana y para la transmisión de ideas, valores, sentimientos e identidad a través del tiempo, heredándose de generación en generación y permitiendo así la prevalencia de prácticas culturales históricas en las sociedades actuales. Elementos intangibles como el patrón rítmico de una guitarra, la melodía de una canción, o el carácter y la velocidad de una obra musical y su emoción implícita para el ser humano, contienen una enorme riqueza cultural. Estos elementos son el resultado de una multiplicidad de individuos interactuando con su entorno y conviviendo en sociedad a través del tiempo, con la particularidad de que sobrevivirán en la medida en que su expresión se mantenga viva, evolucionando y enriqueciendo la cultura con cada interpretación.

En Costa Rica, existe una vasta variedad de géneros musicales que, si bien son considerados propios, provienen de un proceso histórico de transmisión cultural que ha trascendido tiempos y fronteras para poder asentarse en el país. Al mezclarse y evolucionar con la cultura local, forman parte fundamental de la identidad costarricense en la actualidad. Esa confluencia de prácticas musicales se encuentra – por ejemplo – en la región guanacasteca.

La música tradicional de la región guanacasteca reúne instrumentos de origen africano –marimbas y quijongo- con danzas de origen europeo. El elemento indígena se conserva sólo en dos celebraciones, la fiesta de la yegüita y la del Cristo de Esquipulas. En ambos casos, elementos coreográficos indígenas y cánticos se mezclan con las danzas propias de la región. Las danzas guanacastecas más importantes son las parranderas o callejeras y los pasillos. Ambas provienen del vals europeo que sufrió profundas transformaciones en el suelo americano. (Vargas Cullell, 2011, p. 25).

La música tradicional costarricense y las tradiciones relacionadas con ella son el resultado de un crisol cultural que, a través del tiempo y gracias a su supervivencia en la vida de los costarricenses, en la actualidad podemos reconocerlas como parte fundamental de la

cultura con la que nos identificamos. En otras palabras, forman parte de nuestro PCI. Sin embargo, el patrimonio cultural inmaterial necesita concretarse en un aquí y ahora, y en ese proceso emerge la figura del portador.

El “Portador” como Protagonista en la Preservación del PCI

El PCI como concepto, además de poner a las prácticas culturales como protagonistas, implica de manera implícita la importancia de conservarlas. Son vulnerables y pueden desaparecer si dejan de concretarse o pierden relevancia para los integrantes de una comunidad. Pueden entonces implicar tanto una riqueza como un reto para las sociedades.

En función de esta situación, y los desafíos propios del siglo XXI, en el año 2003 la UNESCO realizó la convención para salvaguardar el Patrimonio Cultural Inmaterial, sobre la cual Velasco (2012) observa que:

Se ha producido un claro desplazamiento en el foco haciendo mucho más énfasis en los “portadores” de la tradición, es decir, en determinadas personas de las sociedades tradicionales garantes de la transmisión a las generaciones futuras o bien en las comunidades y grupos como receptores solidarios de la tradición que proviene de los antepasados y encargados de hacer que las siguientes generaciones a su vez la reciban y la continúen (Velasco, 2012, p.13).

Dada la naturaleza intangible de este tipo de riqueza cultural, para su salvaguardia podemos más bien enfocarnos en las personas que son ejemplo viviente de ella y en quienes la reciben, le dan vida y se ocupan de divulgarla.

En el caso de la música, las personas compositoras e intérpretes son quienes mantienen vivo el patrimonio cultural heredado y quienes pueden transmitirlo a las nuevas generaciones que escuchen y aprendan sobre esa música. Por ejemplo, en Costa Rica tenemos el caso de Walter Ferguson y su enorme legado en el calypso costarricense, que gracias a toda la música

que creó, sus interpretaciones, y el esfuerzo de documentarlas y divulgarlas, las generaciones actuales pueden conocer el género y mantenerlo vivo. Tanto la música, como el mensaje contenido en sus letras, reflejan toda la riqueza cultural propia de sus vivencias y el contexto social costarricense y limonense.

Inventariar para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial

El concepto de inventario, dentro del contexto de la conservación del Patrimonio cultural inmaterial, y específicamente musical, es de suma pertinencia puesto que implica el accionar de la identificación y adecuada documentación de las manifestaciones musicales para su debida preservación y referencia como parte de un patrimonio cultural.

La Unesco (2006) en su publicación llamada “Identificar e inventariar el patrimonio cultural inmaterial” propone el concepto de identificación como “el proceso consistente en describir uno o varios elementos específicos del patrimonio cultural inmaterial en su contexto propio y distinguirlos de los demás. Es entendido también como “confeccionar un inventario” y es parte fundamental para asegurar la salvaguardia del PCI, no como una operación abstracta sino funcional. (p. 5).

El inventario, consiste en aquellos elementos de un patrimonio cultural inmaterial que han sido identificados, especificados y documentados con la función de contribuir a su salvaguardia. Éstos, además de dejar registro de las prácticas culturales que quedarán para la posteridad, “pueden sensibilizar al público respecto de dicho patrimonio y de su importancia para las identidades individuales y colectivas” (Unesco, 2006, p. 4).

El principal accionar para el inventario consiste en la documentación, que según la Unesco (2006) “consiste en registrar materialmente el estado actual del patrimonio cultural inmaterial... requiere el uso de diversos medios y formatos de registro y grabación, y los

documentos compilados suelen conservarse en bibliotecas, archivos o sitios web, donde pueden ser consultados” (p. 6).

Así, confeccionar un inventario es un proceso fundamental para identificar música en riesgo de perderse, documentarla y definirla, contribuyendo a su prevalencia más allá del tiempo que viva en el “portador” y favoreciendo su transmisión a nuevas generaciones para que puedan expresarla y vivirla en la sociedad.

Factores Relacionados a la Ausencia del Inventariado del Patrimonio Cultural

Inmaterial

La documentación del arte musical existente puede darse por medios propios o por medios externos. Según la Unesco (2006) “las comunidades que utilizan en la práctica el patrimonio cultural inmaterial están en mejores condiciones que nadie para identificarlo y salvaguardarlo, y por consiguiente deben participar en la identificación de su patrimonio mediante la confección de los correspondientes inventarios” (p. 5). Sin embargo, por múltiples razones, relacionadas al ámbito socioeconómico, generacional, cultural, entre otros, “a veces sucede, que las comunidades no tienen poder o medios suficientes para hacerlo por cuenta propia”. (Unesco, 2006, p. 5). Es común entonces que muchas de estas iniciativas hacia la documentación provengan de medios externos que tienen a la comunidad como protagonista, pero con recursos y manejo ajenos. En estos espacios suele estar involucrado el Estado, al cual, según la Unesco (2006), le corresponde adoptar medidas para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial en su territorio y coordinar con las comunidades y organizaciones no gubernamentales pertinentes para la identificación y definición de los elementos de ese patrimonio cultural inmaterial.

El Género como un Factor Clave en la Salvaguardia del Patrimonio Musical

Dada la vasta cantidad de expresiones culturales que componen el Patrimonio cultural inmaterial costarricense, es parte del proceso el que existan elementos culturales aún sin identificar e inventariar apropiadamente. La falta de mujeres cantautoras dentro del cancionero popular costarricense da como indicio la existencia además de factores relacionados al género, que influyen en el hecho de no haber sido inventariadas. En este trabajo queremos revertir esa situación, identificando y registrando canciones compuestas por compositoras costarricenses, quienes fungen como “portadoras” de un importante legado musical para su comunidad. Respondiendo además al desafío en la educación musical que representa la falta de identificación y reconocimiento de figuras femeninas y sus composiciones musicales en el cancionero popular costarricense. Bajo la necesidad imperiosa de salvaguardar elementos culturales inmateriales susceptibles a la pérdida y reconociendo la contribución social y cultural que representa su documentación y divulgación.

El Patrimonio Cultural desde una Perspectiva Contrahegemónica

La palabra “patrimonio” deriva de “patria,” que a su vez se conecta con “patriarcado.” Esta raíz no es trivial, ya que refleja un trasfondo de poder estructural y dominio masculino, que históricamente ha excluido voces y tradiciones ajenas a la narrativa hegemónica. Montón Subías (2021), en su artículo respecto al patrimonio arqueológico de Guam y las Islas Marianas, destaca la necesidad de reconocer la naturaleza colonial de su patrimonio cultural.

La expedición de Magallanes posibilitó la colonización del Pacífico y la globalización del mundo y, con ello, la incorporación de los chamorros como “otros” a la matriz de dominación colonial de la modernidad patriarcal. Su discurso eurocéntrico los adjetivó de atrasados, estancados, pasivos, perezosos, irracionales y/o inmorales — y en definitiva inferiores — porque no se ajustaban, porque eran diferentes al modelo de ser humano que concibió como superior y más pleno. En Guam se tiene muy claro que los

discursos celebracioncitas los vuelven a colocar en ese lugar y, por ello, hay una reivindicación creciente a contar desde una perspectiva propia. (p. 569)

El discurso oficialista conlleva connotaciones sesgadas sobre las culturas, debido a que se origina y desarrolla dentro de un contexto colonizador y hegemónico. Bajo su mirada, el valor y la riqueza cultural de elementos ajenos no siempre es comprendida ni validada, resultando incluso contraproducentes en percepciones erradas y negativas de una cultura distinta.

“La inclusión de personas y lugares tradicionalmente olvidados es insuficiente si se los incorpora pretendiendo que se ajusten a los parámetros valorados por el discurso colonial y patriarcal que se construyó sobre su exclusión”. (Montón , 2021, p. 566). Al ser el Estado quien dicta el patrimonio cultural, se genera un conflicto, al percibirlo desde la “otredad”, representando más bien un ente hegemónico intrínsecamente opresor hacia las culturas ajenas.

En el contexto costarricense, destacan las reflexiones del Dr. Bonilla (2021), quien cuestiona la valoración del Patrimonio Cultural basándose en el reconocimiento “oficial” que le otorga el Estado. Aunque en teoría los monumentos deberían preservar la memoria nacional y evocar reflexiones colectivas sobre los valores que nos define como sociedad, más bien se imponen incuestionablemente, bajo políticas unilaterales de bajo criterio profesional o técnico (párrafo 3).

¿Qué validez tiene un patrimonio cultural si se le desprende de su valor intangible, y se instrumentaliza para legitimar el poder? Esta es la cuestión a la que Bonilla se refiere, criticando el discurso oficialista que pretende “defender” un “patrimonio cultural” mientras ignora problemas sociales que se le reclaman y le competen.

En el contexto de la lucha social por los derechos de las mujeres, en el marco del Día Internacional de la Mujer, celebrado el 8 de marzo, Bonilla (2021) señala que al defender la

integridad de “patrimonios culturales” del espacio público, tras ser rayados por manifestantes, bajo el pretexto de la defensa del patrimonio “en realidad se defiende una hegemonía patriarcal, se exculpa una deuda histórica del estado por la equidad y de la responsabilidad institucional por violencia y asesinatos que tienen una causa estructural” (párrafo 4). Además de señalar un uso conveniente para legitimar el poder, Bonilla cuestiona los valores que pueden albergar y defender las estructuras o monumentos conmemorativos que son patrimonio por decisión del Estado, dado que, en el contexto latinoamericano, muchas veces han fungido como símbolos déspotas de violencia sistemática.

Hemos presenciado sin alterarnos, al contrario, como se sepulta la acción valiente de los y las estudiantes que se levantaron en contra de la dictadura de Tinoco con un ocurrence y especulativo Barrio Chino. Vemos como Diputados de la República legitiman el fascismo de León Cortés filmándose orgullosos a sus pies o la inoperancia de un Ministerio de Cultura que no le preocupa que un monumento a Vázquez de Coronado se levante a escasos metros de sus instalaciones”. (Bonilla, 2021, párrafo 8).

A través de una postura crítica y, al mismo tiempo subversiva, Bonilla plantea cuestionamientos relevantes entorno a quién define el patrimonio cultural y con qué fines, así como sus alcances y usos desde las estructuras de poder.

La perspectiva hegemónica del Estado al manejar el tema patrimonial desprende sesgos limitantes al representar la cultura, y una posible doble función en línea con el poder que representan. Esto no busca deslegitimar al Estado como ente gestor de cultura o defensor del Patrimonio Cultural, sin embargo, evidencia la perspectiva hegemónica desde la cual opera, que la diferencia y aleja de otras opciones participantes de mayor representación e inclusión.

En respuesta a este tipo de carencias en la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial y dada su fragilidad especial, la UNESCO promulgó en 2003 la “Convención para

la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial”, desde la cual los países han ido creando legislaciones conforme a su propio contexto. Este es el caso de Costa Rica, donde existe la ley N° 8560 (2006), que decreta la aprobación de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. Desde ella, el Estado se adhiere a las consideraciones generales de la UNESCO, entre las cuales destacan varias alusivas al reconocimiento de limitantes que tienen los entes oficialistas al encargarse de la gestión del PCI.

“Considerando que convendría mejorar y completar eficazmente los acuerdos, recomendaciones y resoluciones internacionales existentes en materia de patrimonio cultural y natural mediante nuevas disposiciones relativas al patrimonio cultural inmaterial” (Aprobación de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, 2006, artículo único). De este modo, el Estado, en adherencia con la UNESCO, reconoce la necesidad de fortalecer y perfeccionar los procesos existentes para la salvaguardia del PCI. Este reconocimiento evidencia que, aunque el Estado es el primero en actuar como mediador y promotor en estos procesos, no los considera infalibles ni exentos de posibles mejoras.

Reconociendo que las comunidades, en especial las indígenas, los grupos y en algunos casos los individuos desempeñan un importante papel en la producción, la salvaguardia, el mantenimiento y la recreación del patrimonio cultural inmaterial, contribuyendo con ello a enriquecer la diversidad cultural y la creatividad humana. (Aprobación de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, 2006, artículo único).

De acuerdo con esto, el Estado reconoce y valida los esfuerzos paralelos existentes de salvaguardia del PCI realizados por grupos o personas ajenos a su estructura. Estos actores externos desempeñan un papel significativo en los procesos de preservación del patrimonio cultural inmaterial, complementando las iniciativas estatales desde una perspectiva autónoma.

Hace referencia a grupos comunitarios que son partícipes de contextos culturales clave para la prevalencia de algún patrimonio cultural intangible, así como también a esfuerzos varios por parte de grupos y o individuos con el afán de contribuir al inventariado de PCI.

Definido este panorama respecto del concepto de patrimonio y sus diversas implicaciones, hemos decidido utilizar el concepto de patrimonio desde una perspectiva contrahegemónica, a partir de nuestra condición de educadores musicales insertos en el contexto costarricense, conscientes de la desigualdad histórica que ha invisibilizado a las mujeres, pero a la vez con la firme intención de contribuir en el desarrollo y salvaguardia del PCI del país.

Historia, contexto y desafíos que enfrentan las mujeres en la música en Hispanoamérica

A través de los años se han creado obras musicales esenciales para la cultura hispana, de las cuales muchas de ellas han sido transmitidas en cada generación y otras han sido invisibilizadas o no registradas, sufriendo un olvido total. Pese a que se ha intentado ejecutar planes de documentación de la música desde los inicios de la historia medieval, numerosas composiciones han quedado sin registro, especialmente si hablamos de canciones de autoría femenina.

La información sobre las obras musicales compuestas por mujeres ha sido históricamente limitada, esta falta de documentación sumada a otras problemáticas ha alimentado la percepción social de que las mujeres han tenido un rol menos relevante en la composición musical en comparación con los hombres.

La verdadera realidad es que las mujeres siempre han estado presentes en el ámbito artístico, transmitiendo su conocimiento en el tiempo, formando cultura y haciendo historia, no obstante, en la gran mayoría de los casos, se encuentran detrás de la escena, concediendo el espacio a otras personas para tomar su papel como autoras.

La posición de la mujer en la música no tenía como función ser reconocida como compositora o intérprete. La formación musical antiguamente estaba enfocada en ser un añadido más a las virtudes de una mujer como futura ama de casa, descentralizando en sí, el enfoque musical desde una perspectiva artística.

Este acontecimiento refleja muchos de los desafíos a los que se han enfrentado las mujeres compositoras que afectan el desarrollo de su carrera profesional. Dialogar sobre una autora sobreviviendo en el mundo de la carrera artística musical, conlleva un recuento de historias infinitas y decepcionantes que tienen como fin desmeritar, en la medida de lo posible, el papel indiscutible que ha tenido en la creación de sus obras.

Formación musical profesional y los primeros acercamientos de la mujer a la música en Costa Rica

La música es una expresión artística que ha acompañado a los seres humanos a lo largo del tiempo, volviéndose invaluable e indispensable para una sociedad. Este arte ha tenido un papel trascendental en las naciones, llegando incluso a definir características de una región, mediante los ritmos, melodías o letras utilizadas para la creación misma de un himno nacional. Siendo esta una manifestación tan relevante en el diario vivir no siempre ha sido la más asequible, ni ha estado a la mano de todas las clases sociales de una población.

Las personas que podían adquirir una formación musical en el mundo eran mayormente provenientes de la burguesía o clase alta de la sociedad, que poseían los recursos económicos para financiar clases de música o bien, en la compra de instrumentos musicales. Este fenómeno no está muy alejado del que actualmente se vive sobre todo en Hispanoamérica.

Los primeros espacios para el aprendizaje y desarrollo de la música se dieron en el ámbito de la Iglesia y estaban orientados únicamente a los hombres. Estas instituciones han desempeñado un papel significativo en la historia de la música, influyendo en la evolución de

formas y prácticas musicales a lo largo del tiempo. Desde los primeros cantos vocales y el canto gregoriano hasta el desarrollo de la polifonía y la notación musical, estas instituciones fueron fundamentales en el avance de la música en sus primeras etapas.

Si bien las iglesias proporcionaron espacios para la práctica y el aprendizaje musical, también hay que reconocer que su influencia no fue universal. En muchos casos, el ámbito musical dentro de las iglesias estaba limitado a un repertorio muy específico, con énfasis en la música sacra y litúrgica lo que podía restringir la innovación y el acceso a nuevas formas musicales.

En Costa Rica, la formación musical comenzó a consolidarse alrededor del siglo XIX, marcando un período de notable interés del Gobierno en la promoción y desarrollo de la música. Durante esta época, se comenzó a incorporar músicos especialmente en el contexto de las varias y significativas ceremonias religiosas que tenían lugar en todo el territorio.

Las iglesias se convirtieron en los primeros centros de formación musical en el país, donde músicos y compositores comenzaron a desarrollar sus habilidades y a experimentar con diferentes formas y estilos musicales.

Las parroquias cumplieron con numerosas órdenes reales de realizar misas cantadas, tédeum, y otras celebraciones por motivos tan diversos como nacimientos de príncipes y princesas, matrimonios reales y victorias de batallas. (Vargas, 2004, p. 28)

Por otra parte, en torno a 1840, la participación en bandas militares en Costa Rica proporcionaba una “oportunidad” en la que podía ejecutar un instrumento y a la vez aprender sobre el estudio de este, dando como resultado un acercamiento a la música. Las bandas militares acompañaban las festividades reales de la época, aunque estas integradas por hombres. (Vargas, 2004)

La escasez de variedad de instrumentos disponibles en el país, contribuyeron a esta situación limitada, considerando que el transporte de instrumentos manejaba una complejidad importante en ese momento. Un ejemplo de estas dificultades se puede observar en los inicios de las bandas militares, quienes tenían acceso a una cantidad muy reducida de instrumentos, limitando entre muchos otros aspectos, la sonoridad que se podía obtener del ensamble musical como tal.

En 1842, los grupos del cuerpo de artillería, de infantería y de caballería no tenían más de diez músicos cada uno. Un grupo contaba con dos pífanos, dos clarines, dos cornetas y algunos tambores, lo cual solo les permitía toques muy rudimentarios, ya que esos instrumentos, sin pistones, no permitían la producción de melodías, sino solo de sonidos en secuencia armónica. (Vargas, 2004, p. 39).

Es decir, estos ensambles musicales estaban conformados por una cantidad pequeña de músicos por grupo, quienes tocaban instrumentos destinados principalmente a generar bases armónicas.

Otro aspecto relevante por considerar es que, aunque la milicia ofrecía oportunidades para el aprendizaje musical, estas no eran necesariamente las más deseadas por los participantes. Las personas que predominantemente formaban parte de estas bandas eran jóvenes pobres que estaban bajo asistencia militar. Estos ciudadanos se veían obligados a participar en la ejecución musical militar como parte de sus responsabilidades dentro del ejército o la milicia, es decir, estos jóvenes no necesariamente deseaban aprender a ejecutar un instrumento por su propia ilusión, sino que se veían obligados al cumplimiento de sus deberes.

Esta situación subraya la compleja relación entre la música, la educación y las instituciones militares en ese contexto histórico, donde las oportunidades educativas y de desarrollo personal estaban marcadas por divisiones socioeconómicas.

El primer problema fue que los futuros músicos no iniciaban su entrenamiento por convicción, sino por imposición. Eran jóvenes de familias pobres, tomados a la fuerza para el servicio militar y, dentro de él, destinados a la música militar. (Vargas, 2004, p. 40).

Sin duda, el aprendizaje musical desde la independencia del país no fue una prioridad destacada en los planes educativos del gobierno, por lo que mantuvo por muchos años una desigualdad para la oportunidad de saberes musicales.

Asimismo, una alternativa para tener conocimientos musicales; sin embargo, no la más asequible, era que los ciudadanos podían obtener clases privadas impartidas principalmente por músicos extranjeros.

Estos profesionales se establecieron por cortas temporadas y sus servicios los brindaban para poder complementar las exiguas entradas que recibían en las presentaciones escénicas. Las clases y otros servicios musicales estaban dirigidos principalmente a los miembros de la elite, que eran los que podían pagarlos. Los instrumentos que enseñaban eran sobre todo el violín, el piano, la guitarra, la flauta, el canto y, en algunos casos, materias teóricas como el solfeo. (Vargas, 2004, p. 48).

Los inicios de formación musical en el país no eran principalmente inclusivos, por lo que, entonces, faltaban músicos nacionales formados profesionalmente, aunque algunos de los nacionales distinguidos en esa época, también presentaron sus servicios de formación musical en tutorías privadas.

Haciendo mención del ámbito laboral, en el país, los primeros espacios en los que se podía obtener una remuneración económica a partir del trabajo musical, fue en las celebraciones religiosas. La iglesia, contrató a músicos para que tocaran semanalmente en las misas, siendo uno de los primeros trabajos para un músico hombre profesional de la época. Sin

embargo, la remuneración económica ofrecida a cada músico era muy baja, lo que reflejaba el poco valor dado al trabajo profesional de un músico no reconociendo el arduo esfuerzo que esta profesión requiere. Debido a esto, el Cura Párroco hizo referencia a que se debía aumentar el salario de los músicos considerando que:

Son casi todos los días del año en que los músicos ejercen su oficio, y al mismo tiempo se deja ver que el estipendio es una miseria, de manera que no es comparable su trabajo con el de los jornaleros en orden a su ganancia, siendo así, que debiera serles más lucrativo, puesto que este es un arte liberal, mas cuando en el día, por el reglamento de (...) se le han rebajado algunos caldos, que por razón de su oficio solían adquirir, como era el tocar en los entierros de adultos, conduciéndolos hasta el panteón y algunas procesiones, etc.¹ (Vargas, 2004, como se citó en Archivo Nacional de Costa Rica, N°7785, 1842).

Se reconoce que los músicos ofrecían sus servicios musicales casi todos los días del año, desempeñando así un trabajo de gran dedicación, se propuso aumentar su salario mensual en los oficios parroquiales para compensar el esfuerzo continuo que invertían. A pesar de estos intentos de mejora, en algunos casos la propuesta no logró éxito y no se implementó de manera efectiva. Esta situación se veía agravada por la falta de oportunidades para que los músicos pudieran ejercer su profesión en otros espacios fuera de las iglesias.

La escasez de alternativas laborales en el campo de la música significaba que las posibilidades para los músicos de encontrar empleo eran limitadas, lo que reducía aún más el valor percibido de su labor. Desde los primeros tiempos, la música no gozó de la valoración que podría esperarse dado el nivel de habilidad y compromiso requerido para la profesión.

¹ Hemos conservado la ortografía del texto original.

Mencionando la mujer costarricense en la música, los primeros acercamientos que tuvieron en la formación musical profesional estuvieron sometidos a una diversidad de dificultades por enfrentar. Los espacios en los que los ciudadanos podían optar por clases de música eran en clases privadas, contextos religiosos y la milicia; de la cual, en evidencia, las mujeres no eran partícipes. A su vez, otra alternativa para el estudio de esta rama artística, eran las clases en conservatorios, institutos o universidades en el extranjero, donde se encontraban mayores posibilidades de educación musical formal.

En este contexto, la preparación musical estaba más al alcance de aquellas mujeres provenientes de familias con recursos económicos suficientes para costear las lecciones. Sin embargo, independientemente de su situación económica, basándose en el contexto histórico del país y del mundo, las mujeres enfrentaban una escasez de oportunidades para estudiar música debido a las limitaciones históricas. La variedad de espacios disponibles para el estudio de la música era muy restringida, y mucho menos existían opciones para una formación profesional que permitiera luego ejercer una carrera artística.

En Costa Rica, las primeras aproximaciones de las mujeres en el ámbito musical profesional comenzaron a destacarse muy paulatinamente hasta finales del siglo XIX, época en la cual existen los primeros registros de la participación de las mujeres en la música, no obstante, es importante mencionar que el aporte de las ciudadanas en esta área del arte siempre estuvo presente desde mucho antes, sin embargo, el registro y documentación ha sido una problemática relevante desde los inicios, que ha afectado la salvaguardia de la información respectiva de cada época.

Las mujeres artistas se desarrollaban especialmente en el canto y la ejecución del piano, debido a que, eran vistos como los instrumentos más adecuados para ellas porque les aportaba mayores habilidades en sus atributos sociales, es decir, no necesariamente relacionado a sus

capacidades como artistas (Vargas, 2004). Independientemente de esta situación, esto no impedía que las mujeres logaran alcanzar pasos enormes en la historia musical, aportando a la cultura, sociedad y mostrando su talento incluso en aires extranjeros.

En el año 1887 existe un acontecimiento importante que marca parte de la historia, por primera vez en Costa Rica, el gobierno le otorga a una mujer una beca para realizar sus estudios en el extranjero en donde, Marcelina González Zeledón, vecina de San José, obtiene el reconocimiento:

Cantante y pianista. A los 11 años inició sus estudios de canto con Pedro Visoni. En 1887, el Gobierno costarricense le otorgó una beca para realizar sus estudios en el extranjero. Este reconocimiento, otorgado por primera vez a una mujer, le permitió estudiar para convertirse en maestra de música y canto en la ciudad de Nueva York, donde obtuvo su diploma con honores en el Metropolitan College of Music.

(Barquero y Vicente, 2023, p. 37).

Pensar en este acontecimiento histórico se vuelve impactante sobre todo ubicándolo en el contexto social en el cual se desarrolla. Profundizar en esta acción, lleva a admirar un sin fin de esfuerzos de los cuales las mujeres realizaban para poder perseguir sus aspiraciones, debido a que, estudiar en el extranjero en el caso de Marcelina, implicaba realizar un viaje en transporte terrestre, que podía tener una duración de hasta más de 4 semanas, tomando en cuenta, que realizaría estudios en un país con una lengua distinta a su lengua natal. Dada esta información, este acontecimiento implica un acto de resiliencia y fortaleza que han mantenido siempre las mujeres en sus áreas de desarrollo.

Además de las impresionantes instrumentistas que se destacaban en ese período, las compositoras costarricenses también han estado presentes, desempeñando un papel fundamental en la evolución y enriquecimiento de la música desde sus comienzos. Las

talentosas creadoras han contribuido al desarrollo del panorama musical, aportando sus perspectivas en una variedad de géneros y estilos que moldean la identidad musical del país, en donde su legado continúa inspirando a nuevas generaciones de compositoras. A través de sus composiciones, han dejado una huella permanente en la historia de la música costarricense, demostrando que las voces femeninas han sido, y siguen siendo, esenciales en la formación de la tradición musical nacional.

En los ejemplos de compositoras notables en Costa Rica, podemos citar a Virginia Mata Alfaro (1915-2020), una figura destacada en la composición musical del siglo XX. Comenzó su formación musical a una edad temprana, lo que denota su profundo talento y dedicación desde el comienzo.

Inició sus estudios de piano a los ocho años con Lolita Zúñiga y los continuó después con el compositor Julio Fonseca, quien influyó en sus composiciones. A los nueve años empezó a componer y en 1926 obtuvo un premio por su canción *Tardes del estero...*. Dentro de sus obras se encuentran *Canzonetta* para violín y piano, *El trencito* para cuarteto de cuerdas, *Barcarolla...* las canciones *Arrullando mi muñeca*, *Irazú* y *Villancico al dulce nombre de Jesús*. (Barquero y Vicente, 2023, p. 55).

Esta compositora demuestra una profunda comprensión de la música, creando composiciones desde una edad temprana y utilizando una amplia variedad de instrumentos musicales en sus obras. Componer piezas para cuarteto de cuerdas no es una tarea sencilla, pero su habilidad y versatilidad en este ámbito destacaron su pasión por el arte musical. Una vez más, observamos cómo las compositoras han dejado una huella significativa en la historia, contribuyendo a la formación de una cultura e identidad musical en la población.

Otra autora musical que contribuyó a la historia y triunfos de la música nacional fue Rocío Sanz (1934-1993). Nacida en San José, Rocío tuvo una trayectoria impresionante en su

recorrido por la composición musical, que una vez más, situándose en la época, representa a muchas mujeres luchadoras que, gracias a su esfuerzo, se vuelven musas para el resto de la historia.

Inició sus estudios musicales con su tía Rosita Quirós y luego los continuó en el Conservatorio de Música de la Universidad de Costa Rica (1950-1951). Posteriormente, continuó sus estudios musicales en Los Ángeles City College (1952-1953). A finales de 1953, viajó a México e ingresó al Conservatorio Nacional. Además, realizó estudios de composición musical en el Conservatorio Tchaikovski de Moscú (1965-1966). A su regreso a México, en los años 1969 y 1970 estudió música electrónica en el Centro Nacional de Música de México (Barquero y Vicente, 2023, p. 96).

Rocío comenzó su formación con una base sólida en Costa Rica, continuó con estudios internacionales en Estados Unidos, México y Rusia, y culminó en el estudio de la música electrónica, en donde, hablar sobre música electrónica en ese momento, estaba apenas siendo parte de una realidad.

Las obras de la compositora han llegado a escucharse en diversidad de espacios a nivel mundial, siendo ejecutadas en países como Costa Rica, México, Londres, Ámsterdam y Moscú. Además, su poema “Las canciones de la noche” fue estrenado en el Carnegie Hall de Nueva York (Barquero y Vicente, 2023, p. 97).

La trayectoria de formación musical de Rocío refleja una dedicación intensa hacia el estudio de la música. El compromiso que requería mantener una constante innovación en sus conocimientos musicales hace referencia a la enorme perseverancia que como mujer en la época debía considerar al enfrentar los desafíos que sus aspiraciones tenían. Estos acontecimientos llevan a cuestionar ¿Cuántas miles de dificultades tuvo que enfrentar esta y

todas las demás compositoras de la época y cuáles fueron sus habilidades para mantener una fortaleza que le dejara continuar con los enormes triunfos que sembró?

Las ciudadanas costarricenses que se dedicaban a la música siempre realizaron invaluable aportes reflejados a lo largo de historia, considerando que la época a la que se enfrentaban todavía no tenía un mínimo entendimiento de igualdad de género, por lo cual dedicarse a la música era marchar en un camino obstaculizado y complicado. Debido a eso, admirar y reconocer el trabajo de las mujeres y sus luchas, siempre será parte trascendental de nuestra responsabilidad como costarricenses.

Si bien es cierto que los registros existentes de mujeres que se desarrollaron en la música a nivel profesional son muy escasos, una terrible realidad por enfrentar es que únicamente son consideradas las mujeres artistas que provenían de la Meseta Central del país, por lo cual, las mujeres que se encontraban en las provincias alejadas de la GAM, no forman parte del registro de mujeres en la música de la época. La cantidad de información que se perdió o no se documentó a lo largo de los años, representan un porcentaje importante de aportes culturales perdidos en el tiempo costarricense.

El preocuparse por preservar la cultura conlleva adentrarse en los espacios menos concurridos, debido a que, estos son los que mayormente se encuentran en riesgo de pérdida. Las poblaciones con mayores oportunidades siempre son más fáciles de documentar.

Desafíos que enfrentan las mujeres en la música

Desafíos tecnológicos

El campo de la documentación y grabación musical ha atravesado un largo camino de evolución y fue hasta finales del siglo XIX en donde se crea uno de los primeros métodos que permitía capturar los sonidos. En 1878, el inventor Thomas A. Edison realizó el lanzamiento

del Fonógrafo, un invento revolucionario que sería el dispositivo de la época que permitía grabar y reproducir sonidos.

El 1878 Thomas A. Edison patentó el fonógrafo. El mismo explota, como sus predecesores, el principio mecánico por el cual las oscilaciones del aire causadas por las ondas sonoras se traducen en el movimiento solidario de una aguja – conectada con una membrana – que labra un surco helicoidal sobre un cilindro giratorio. Sin embargo, a diferencia de aquellos, este dispositivo no produce una representación gráfica del sonido sino un texto sonoro. Cuando la aguja recorre los surcos de un cilindro grabado, genera vibraciones en la membrana a la cual está unida, vibraciones que, amplificadas por una bocina, devienen audibles (González, 2017, p. 202).

Este complejo sistema de grabación surgió como resultado de numerosos intentos previos de otros innovadores, quienes, a lo largo del tiempo, fueron perfeccionando este dispositivo. Cada nueva versión no solo representaba un avance en términos de calidad de audio, sino también una mejora en la capacidad de obtener audios con mayor duración.

Al ser este dispositivo un inicio en el mundo de la grabación establecía un comienzo significativo que determinaba parte de la salvaguardia auditiva del registro musical. Es importante mencionar que, considerando que era un artículo novedoso y exclusivo, los costos de todos los dispositivos de esta categoría, eran considerablemente altos, lo que hacía que grabar y poseer uno de estos fuera un verdadero lujo reservado principalmente para las clases medias y altas.

Realizando un salto a los años 60's, después de diversidad de dispositivos mejorados y discontinuados, surge el cassette, un mecanismo que permitía la grabación de voz y sonido. Este dispositivo generó gran impacto por ser una opción práctica que era lo suficientemente compacta para distribuirse con mayor facilidad.

En sus inicios, los primeros dispositivos solo tenían la capacidad de grabar, pero pocos años después de su creación, esto cambió. En 1965, fueron lanzadas al mercado, cintas con música grabada. Para distinguir estas de los que solo grababan, los de música se conocieron como Musicassettes o MC. (B&W, 2022)

En efecto, la grabación de audio atravesó múltiples cambios y mejoras que se vieron reflejados entre los siglos XIX y XX. Optar por un aparato que tuviera las características necesarias para reproducir audios o música con una calidad relevante, no estaba siendo particularmente sencillo para los inventores. Los cassettes llegaron para aportar amplitud en la reproducción musical, siendo los dispositivos que, en su última mejora, serían los más vendidos a nivel mundial, por lo que, no solo transportaban música, sino a su vez, cultura transcontinental.

Al examinar la grabación desde este primer encuentro, documentar en audio una composición musical, conllevaba una serie de desafíos por enfrentar, considerando a su vez, que la llegada de estos dispositivos a Latinoamérica tendría que esperar algunos años después de su invención y que, la compra de estos no necesariamente estaba a mano para todas las clases sociales. Esto generaba una brecha en la posibilidad de grabar y reproducir música, excluyendo a muchas comunidades y artistas a un acceso limitado a esta tecnología.

A medida que la información avanza, surgieron nuevos métodos para la documentación de canciones en audio; la diversidad de dispositivos de grabación que existen actualmente es sorprendente, abarcando una amplia gama de tecnologías tanto analógicas como digitales, cada una adaptada a diferentes necesidades y contextos, como grabar desde una computadora o desde un teléfono móvil, ahora son posibilidades existentes para la documentación de obras, diferenciándose por su calidad.

No obstante, a pesar de los avances tecnológicos, la documentación desde la gestión propia vive a menudo frías realidades. Si se opta por grabar utilizando un dispositivo móvil, por ejemplo, existen varias barreras iniciales. Primero, es necesario disponer de un teléfono, el cual debe contar con suficiente espacio de almacenamiento para descargar las aplicaciones necesarias. Además, debe ser un modelo relativamente reciente que pueda soportar el uso de la aplicación de grabación y la descarga de los archivos. Por otra parte, la otra realidad, es que estos factores antes mencionados, suelen estar orientados a un sector de la población con acceso a dispositivos modernos y habilidades digitales, por lo que, grabar después de todo, no es una tarea sencilla, afectando a las y los compositores que no cuenten con estos "requisitos" tecnológicos e imposibilitando muchas veces a la documentación de su música. Esta situación además se ve agravada por el hecho de que muchas veces no tienen acceso a un apoyo externo que les permita superar estas barreras tecnológicas y realizar la documentación de sus creaciones.

Desafíos económicos

El factor económico es uno de los más relevantes. La accesibilidad a los recursos que habitan en el mundo, la mayoría de las veces es selectiva o restringida dependiendo de la clase social en la que una persona se encuentre, y la música, no es una salvedad.

Ser un artista conlleva asumir inversiones económicas importantes que permiten el desarrollo y crecimiento musical; como la compra de instrumentos musicales, equipo de sonido, educación, vestimenta, marketing, discos, entre otros. Es decir, para progresar en un camino artístico o para simplemente ejercerlo, el factor económico se vuelve importante, en donde incluso llega a ser un camino de muchas desigualdades.

En cuanto a la documentación, existen dos métodos principales para registrar la información de una pieza musical: la escrita y la auditiva. Las personas compositoras pueden

registrar su música mediante la transcripción, donde se especifican elementos clave como la instrumentación, melodías, bases armónicas, ritmos, letra y otros componentes importantes de la obra. Sin embargo, para crear una partitura, es necesario contar con ciertos recursos o conocimientos musicales teóricos que permitan realizar la transcripción de manera precisa, además de acceso a dispositivos tecnológicos o bien papel con pentagrama, y en algunos casos a la posibilidad de realizar arreglos musicales que potencien la obra.

Por otra parte, si la compositora no posee estas habilidades o recursos, deberá recurrir a la contratación de un profesional que se encargue de la transcripción o el arreglo musical, lo cual generalmente conlleva un costo poco accesible. Esta realidad dificulta y retrasa el proceso de documentación de las obras, limitando el acceso de las personas compositoras a una protección adecuada de su trabajo.

Por otro lado, otro proceso de documentación de una obra es la grabación en audio. A pesar de los avances tecnológicos en la actualidad, que han facilitado la grabación de una obra musical, el uso de estas herramientas no siempre es sencillo. Las tecnologías disponibles, aún requieren un conocimiento técnico y una experiencia considerable para obtener resultados de calidad profesional, como se menciona anteriormente. Es por esta razón que existen estudios de grabación que proporcionan equipo adecuado y personal capacitado para llevar a cabo el proceso de grabación de una canción.

En estos estudios, las artistas pueden contar con la asistencia de ingenieros de sonido, productores y otros profesionales, generando una disminución en la carga de trabajo para las autoras. Sin embargo, es importante destacar que los costos de grabación no solo incluyen el tiempo en el estudio, sino también los gastos asociados a la edición, la mezcla y la masterización de la canción, obteniendo como resultado, una serie de procesos obligatorios que

definen el final de una producción musical, por lo que, para poder utilizar estos espacios profesionales, es necesario contar con un presupuesto económico significativo.

Por otra parte, obtener recursos económicos para comenzar un proceso de documentación de obras, culturalmente no ha sido una prioridad para las mujeres a lo largo de los años. Socialmente, las mujeres han sido enfocadas para desarrollar papeles “pasivos” en una sociedad, que implican encargos del hogar, cuidado de niños, siendo amas de casa, entre otros, lo cual estaba muy desligado a cualquier insinuación de algún proyecto personal que ellas puedan tener.

Debido a que las mujeres la mayoría de las veces no podían ejercer horas laborales remuneradas, la economía de un hogar era sustentada por una sola persona, en este caso, proveedora de recursos económicos, teniendo como resultado, un hogar en donde la economía era una sola para toda la familia, es decir, destinar dinero para la documentación de una canción para una posible carrera artística profesional, no era parte de las prioridades para un hogar, aunque esta pudiera generar recursos sustentables.

El capitalismo es un elemento clave para entender una causal de la brecha de género y se ve reflejado en la figura institucional y económica de la familia. Las mujeres se ven forzadas a ser quienes se hagan cargo del funcionamiento de un hogar y del cuidado de los niños, dejando de lado intereses personales y profesionales o netamente, realizar ambas otorgándole una carga laboral y mental enorme en comparación a los hombres. (Fraile, 2022, p. 29).

Es decir, las mujeres generalmente se les ve forzadas a dejar a un lado sus metas personales para concentrarse en ejercer a una vida destinada a las demás personas menos a ellas mismas, por lo que, una inversión como la que requiere grabar música no solamente es la última de las prioridades personales, sino que también familiares, dado que el capital requiere ser

distribuido para el hogar y en algunos casos, para intereses de inversión personal del padre del hogar. Si llega darse el caso de las que logran de alguna forma, tener oportunidad de dedicarse a sus intereses personales, entonces deben cumplir con ambas jornadas, la laboral y la familiar, lo que se vuelve una sobrecarga importante para cualquier persona.

La ética del cuidado que se encuentra siempre presente en la construcción de estas mujeres, es una ética que apela a lo relacional y a lo afectivo, siendo determinante a la hora de evaluar la continuidad o discontinuidad de sus caminos artísticos. El sacrificio constituye la renuncia al régimen de singularidad propio del artista planteado por Heinich, que parece estar reservado al genio en clave masculina para fundirse en roles más anónimos relacionados con el cuidado y el acompañamiento de otros (Facuse y Franch, 2019, p. 73).

En conclusión, el desafío económico conlleva una diversidad de áreas importantes que dificultan el proceso de grabación desde la gestión propia para las compositoras, mencionando los aspectos anteriores, las mujeres además de poner en prioridad otras cosas, mayormente no han sido las que tienen en mando la toma de decisiones en la distribución de dinero del hogar.

Metodología de la investigación

En esta sección nos referiremos al enfoque utilizado para esta investigación, el tipo de investigación, los sujetos de información, observación participante, entrevista y diseño de propuesta.

Enfoque de investigación

Esta investigación adopta un enfoque cualitativo, debido a que su objetivo no es obtener cifras para fundamentar conclusiones sobre una base de datos cuantitativa —por ejemplo, acerca del número de compositoras existentes en cada zona del país— sino, más bien, conocer en profundidad la realidad de las mujeres compositoras desde una perspectiva humana y contextual.

Según Taylor y Bodgan (1987):

En la metodología cualitativa el investigador ve al escenario y a las personas en una perspectiva holística; las personas, los escenarios o los grupos no son reducidos a variables, sino considerados como un todo. El investigador cualitativo estudia a las personas en el contexto de su pasado y de las situaciones en las que se hallan. (p.20)

Esta investigación es de tipo descriptiva, que a su vez cuenta con un abordaje desde el análisis crítico, lo que permite obtener una visión detallada y reflexiva de la realidad, analizando factores que influyen en los procesos artísticos-profesionales de las mujeres autoras. Carlos Sabino (1992) define a la investigación descriptiva como “el tipo de investigación que tiene como objetivo describir algunas características fundamentales de conjuntos homogéneos de fenómenos ... proporcionando información sistemática y comparable con la de otras fuentes” (p. 43-44). En el estudio de los casos de las distintas compositoras, fue necesario además profundizar acerca del aporte musical y cultural de estas, dentro un mismo contexto

costarricense, partiendo de la documentación adecuada basada en técnicas que permitan generar un panorama detallado y fiel a la realidad en la que se desarrolla habitualmente, documentando, describiendo y analizando aspectos clave de su vida artística, en función de su aporte al Patrimonio Cultural Inmaterial.

Para esta investigación se tomaron en cuenta a las siguientes personas relacionadas al tema propuesto: compositoras de música tradicional costarricense estudiadas, en este caso se trata de Elvia Solís Badilla, Elia Madrigal Picado y Gabriela Barrantes; el entorno familiar de las compositoras, conociendo sus raíces, legados, influencias musicales, entre otros; el archivo histórico nacional, en el que se encuentra un registro de composiciones musicales desde finales del siglo XIX; el profesor Andrés Saborío en su guía para el adecuado análisis de las obras.

La información la recopilamos a través de la aplicación de dos instrumentos; la observación participante y la entrevista en profundidad, dado que los objetivos planteados demandan un acercamiento profundo hacia las compositoras participantes para poder comprender y documentar la información necesaria de manera fidedigna.

Observación participante

“La observación científica puede definirse como el uso sistemático de nuestros sentidos en la búsqueda de los datos que se necesitan para resolver un problema de investigación” (Sabino, 1992, p. 91). La observación dentro del marco investigativo representa la base de obtención de información de tipo cualitativa; para los fines de este caso, se requiere una observación especialmente cercana, que genere confianza en el ambiente, para no interferir en la naturalidad con la que suceden los diversos procesos observables, por lo que se acude a la observación de tipo participante, donde “el observador, en vez de pasar desapercibido, trata de integrarse a la acción de los observados, de participar en ella como si fuese un miembro más del grupo que la lleva a cabo” (Sabino, 1992, p. 92).

Entrevista en profundidad

Por entrevistas cualitativas en profundidad entendemos reiterados encuentros cara a cara entre el investigador y los informantes, encuentros éstos dirigidos hacia la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto de sus vidas, experiencias o situaciones, tal como las expresan con sus propias palabras (Taylor y Bodgan, 1987, p. 100).

La entrevista en profundidad es imprescindible para el tipo de investigación planteado, dado que es el instrumento que permite profundizar en el objeto de estudio, en este caso, las compositoras de música tradicional costarricense y sus obras, mediante el acercamiento reiterado, formal e inteligente hacia los diversos sujetos de información. Dado el amplio contenido cultural y educativo que yace en las obras a documentar y sus creadoras, existen amplias capas de información paralelas a la música misma, necesarias de abarcar para una oportuna investigación. Taylor y Bodgan (1987) aportan que la entrevista en profundidad debe estar guiada por el investigador, quien aprender a saber qué preguntas hacer y cómo hacerlas, y no tanto en un formulario previamente definido que puede ser muy rígido para la situación de estudio (p. 101).

Otra parte de la investigación se basa en la manera de documentar las obras musicales de las distintas compositoras, y el posterior tratamiento al que deben someterse para su adecuado manejo. Este tipo de técnicas se acercan a la especialidad del etnomusicólogo, quién desde otro contexto, aplica metodologías para la documentación de expresiones musicales propias de comunidades específicas, por lo que consideramos es pertinente para nuestra investigación el tomar referencia en esta rama para establecer una metodología idónea en la colaboración al inventariado de PCI.

Metodología para la documentación de música en etnomusicología

Para la planificación adecuada del proceso que conlleva a la documentación de cada una de las obras musicales tratadas en este proyecto, es pertinente basarse en metodologías de documentación propias de la rama de la etnomusicología, dada la cercanía que este trabajo mantiene con dicha área, de manera que pueda visualizarse una ruta clara y fundamentada hacia el objetivo de poder documentar el trabajo de las compositoras en estudio.

Lo primero a destacar es la mayor pertinencia que hay de basar la metodología en una lógica de tipo inductiva, según Locatelli (1981), pues el método inductivo parte de hechos concretos o casos particulares para llegar a formular leyes o principios generales, y es justamente este el modo de razonar en etnomusicología (p. 68).

Existen diversas posturas acerca de las fases que deben existir en el estudio etnomusicológico, aunque todas comparten objetivos en común, existen matices distintos. Por ejemplo, Locatelli (1981) menciona tres etapas fundamentales para una adecuada investigación, relacionadas a la naturaleza inductiva de este campo: observación e Hipótesis de trabajo, recolección de materiales y trabajo de gabinete (transcripción musical, análisis, síntesis e interpretación y comunicación de los resultados) (p. 69).

Otro autor como Boissevain (1970) propone otras cuatro fases: preparación del trabajo de campo, investigación de campo, análisis de los materiales y redacción de los resultados, y un período de introspección y reanálisis posterior al primer estudio (p. 60). Delitala (1978) por su parte, lo simplifica en solo tres fases, menos descriptivas que otros autores, a la vez que más generales: preliminar o de preparación, central o ejecutiva, final o de organización de datos (p. 13).

Una perspectiva interesante ante esta disparidad de fases propuestas es la expuesta por Cámara (2004), al afirmar que, entre la diversidad de propuestas, son dos las fases que siempre se respetan: el trabajo de campo y el posterior estudio de los materiales recolectados, y que aún así, detalles del modo de operar están sujetos a una serie de condicionantes, que pueden derivar del objeto de estudio, contexto de investigación, objetivos perseguidos, entre otros (p. 311).

Tomando como insumo la diversidad de propuestas metodológicas expuestas por los diversos autores, cabe diseñar una ruta de trabajo en función del contexto de esta investigación, reflexionando acerca de las particularidades que signifique el abordaje de la música compuesta por las autoras costarricenses. Fases como la preparación preliminar, el trabajo de campo y el estudio de los materiales recolectados son la base pertinente en cuanto a las fases metodológicas, para los objetivos planteados en este trabajo. Dentro de estas fases, caben diversos métodos como la grabación de audio, transcripción musical, entrevista de profundidad y análisis musical. Cabe además añadir procesos como la mezcla de audio, dado el contexto de equipo y posibilidades de grabación y optimización del audio de la investigación, y el proceso de renderización para formatos digitales, dado la intención de darles difusión, dentro de los alcances que las “TIC” (Tecnologías de la información y la comunicación) brindan actualmente.

Utilidad del análisis musical en el estudio de música tradicional nacional

La pertinencia del uso del análisis musical como herramienta para el abordaje correcto de la documentación de música tradicional costarricense yace en el fin fundamental de este: poder explicar la experiencia sonora que una obra musical ofrece.

“Lo que interesa en el análisis es explicar lo obvio -la experiencia de la unidad musical, u otra cosa- en términos de estructuras que no resultan obvias y que sólo pueden ser deducidas a partir del estudio analítico” (Cook, 1987, p. 60). Como menciona Cook, el análisis de una

obra musical, implica más que solo la descripción de las apreciaciones estéticas que podemos intuir de ella, y más bien es un proceso de descomposición minucioso que permite el entendimiento de sus estructuras elementales, y por ende una comprensión profunda del discurso que la música expresa. Dentro del contexto de esta investigación, y los objetivos educativos y culturales planteados, el análisis musical responde a la necesidad de generar conocimiento a partir de la riqueza cultural que cada composición contiene en sí misma. Es relevante para este estudio en cuanto implica una profundización en las maneras en las que la música de la compositora logra su expresividad, lo que por consecuencia consigue un mayor entendimiento de su idiosincrasia como individuo y artista, y por ende de su cultura.

Para ello es necesario abarcar el análisis musical de las obras que se documentan con una perspectiva amplia, evitando caer en el reduccionismo de estudiar a la música como un fenómeno ajeno a su contexto. Es decir, no sólo describir y analizar la armonía, ritmo y melodía expresadas en la música, sino analizar también su relación con los elementos socioculturales que le rodean. Se necesita entonces un análisis musical que contemple tanto las tendencias universalistas, que analizan a la música como un “objeto” en búsqueda de “articular relaciones significativas que explican la dinámica interna del discurso musical” (Grebe, 1991, p. 1), como las tendencias “humanistas” que contemplan la música como un fenómeno humano, dentro de un contexto sociocultural e histórico, tomando en cuenta “cómo lo perciben, conciben, categorizan y conceptualizan los músicos creadores e intérpretes y sus receptores, en el contexto de sus respectivas matrices socioculturales” (Grebe, 1991, p. 1).

Resultados de la investigación

Toda la información que se presenta a continuación sobre las compositoras proviene directamente de sus voces, historias y memorias. Para ello, realizamos entrevistas personales a cada una de ellas en sus respectivos lugares de residencia, con el propósito de generar un espacio de escucha cercana, libre y respetuosa.

Más que obtener respuestas estructuradas, buscamos propiciar encuentros en los que pudieran expresarse con naturalidad, compartir sus vivencias y dar forma a los relatos que dan sentido a su legado. Se trató de visitas amenas, pensadas para convivir y compartir con las compositoras y su entorno más cercano. Esta metodología nos permitió recopilar de manera fiel las experiencias, pensamientos e historias que dan vida a los resultados que aquí se exponen.

Esto trae consigo una narrativa que se adapta para contar sus historias, de acuerdo con su manera natural de compartirnos sobre su vida, de manera espontánea y fuera de estructuras pregunta respuesta, o guías de temas muy específicos.

Para documentar su música de la mejor manera posible, aprovechamos de conocimiento y equipo técnico del que disponemos para capturar las interpretaciones naturales que nacen de cada autora en su espacio íntimo, para así poder dar a conocer de manera fidedigna su legado musical. Un stand de micrófono, una guitarra electroacústica, un micrófono de condensador de diafragma grande, un micrófono dinámico, una laptop, una interfaz de grabación de 2 canales, y un DAW (Digital Audio Workstation) nos permitieron capturar la música. Al mismo tiempo, con un smartphone capturamos la imagen de video de cada interpretación. Este equipo fue el necesario y máximo posible dadas las distancias que hubo que recorrer, y las complicaciones de llevar más equipo en bus. Por ello se pensó en este equipo, adaptable a las diversas posibilidades de ensamble que cada compositora decidiera utilizar para las interpretaciones.

Elvia Solís Padilla



Imagen 1
21 de diciembre 1944 (80 años)
General Viejo - Pérez Zeledón
Fuente: Fotografía propiedad de Elvia Solís

Nuestro colega músico y pedagogo Fernando Viquez, al conocer sobre nuestro trabajo nos recomendó conocer el caso de Elvia Solís, compositora de amplio recorrido y actividad contemporánea, abuela de otro colega nuestro Eduardo Montero. Eduardo nos comentó cada detalle de las virtudes artísticas y creativas de su abuela, y nos facilitó su contacto para comentarle del proyecto. Elvia nos comentó que le encantaría, mas no sabía si podría cantarlas, pues vivía un duelo reciente por la pérdida de su amado esposo y compañero musical Porfirio Montero. En un acto de resiliencia y amor por la vida y el recuerdo vivo de su esposo, nos invitó gustosamente a visitar su casa en el General de Pérez Zeledón de San José.

Al ser un viaje largo desde nuestros hogares en San Carlos y Nicoya, Elvia nos ofreció su casa para hospedarnos, por lo que pudimos convivir y compartir holgadamente. Su hospitalidad fue lo primero con lo que nos recibió, tanto ella como su hijo Eduardo Montero Solís. Conocimos su historia de vida y labor artística de la mano de ambos, apoyados de discografía del Trío los Románticos e interpretaciones en vivo para ir sonorizando su legado.

En la noche nos llevaron a conocer su pueblo, a su gente y sus costumbres. Nos divertimos en una noche llena de alegría y aprendizaje.

Al segundo día, luego de conocer y estudiar su música, nos dispusimos todos a grabar la documentación de sus obras. Aunque Elvia dudaba si cantar sus canciones en los videos (porque se considera a sí misma compositora antes que cantante), decidió atreverse. Pudimos disfrutar de cada canción en su estado más puro, interpretado por Elvia y su hijo Eduardo, con apoyo de nosotros los investigadores desde el canto, la guitarra o el requinto.

Amor a la vida y aprendizaje de la pérdida

Esta compositora quien además es escritora de más de trescientos poemas es una mujer que refleja un inmenso amor hacia la vida y todas sus enseñanzas. Elvia es una compositora cuyas obras musicales no pasan inadvertidas, con sus líricas y su autenticidad en cada palabra,

las historias que relata se vuelven invaluable para la sociedad y la cultura de la música nacional.

Elvia es una mujer valiente, alegre y brillante de 80 años que reside en el distrito de General Viejo, en el cantón de Pérez Zeledón, una región rodeada de múltiples espacios naturales y habitada por personas cuya calidez y sencillez se reflejan en su diario vivir.

Cursó sus estudios académicos hasta tercer grado de la escuela. Por múltiples razones – entre ellas, las limitaciones que enfrentaban muchas mujeres en aquella época- continuar con sus estudios fue un reto. Sin embargo, a pesar de este acontecimiento la compositora no detuvo su amor por la música y la poesía. La autora maneja un impresionante dominio de la creatividad al escribir, con una capacidad innata de comprensión y expresión a través de los versos y melodías.

Elvia creó su primer poema a los cinco años con ayuda de un familiar que lo transcribió, desde su infancia le gustaba mucho leer a Gabriela Mistral y esa fue una de sus grandes inspiraciones en la escritura. En sus cuadernos actuales se pueden encontrar innumerables poemas escritos a mano, con una amplia diversidad de temas.

Desde niña también estuvo rodeada de música y amor familiar. Elvia proviene de una familia honrada de once hermanos y hermanas. Según ella señala, su padre German Solís Retana era un honorable trabajador de campo, muy alegre, que amaba y elogiaba a su familia inmensamente. Él tenía una finca en la que cultivaba variedad de alimentos, en donde sembraba yuca, banano, plátano, tiquisque, piña y caña de azúcar y las llevaba al hogar.

Por otro lado, su madre, Zelmira Badilla Rojas, era una auténtica maga en casa. Entre todas sus cualidades, destacaba hacer magia con los alimentos. Cocinaba una sola gallina para once hijos, en donde todos lograban comer. Cuando no podían realizar la molienda —porque

a veces no lograban alquilar el trapiche—, ella picaba la caña y la hervía. A Elvia le encantaba la aguadulce que hacía y recuerda con cariño que era la mejor aguadulce que ha probado en su vida. Fueron vivencias heredadas de sus padres, que nutrieron su perspectiva sobre la vida, y su posterior creación poético- musical.

En los ámbitos musicales, para Elvia la música ha sido vital en su vida desde la infancia. La mayoría de los familiares de su mamá eran cantantes muy buenos, por lo que no era de extrañar que, en su cotidianidad o reuniones familiares, las guitarras y voces se hicieran escuchar deleitando con armonías e historias que narrar. A su vez, a su mamá también le gustaba cantar en las iglesias. También, su padre y sus hermanos fueron parte de esa semilla musical que germinó en ella. Por las noches, solía sentarse junto con sus hermanos a la entrada de la casa para cantar, con la guitarra que siempre estuvo presente en su hogar, como símbolo constante de unión.

Con el paso de los años, su familia fue creciendo desde que contrajo matrimonio con el amor de su vida, Porfirio Montero. Él era un artista dedicado a sembrar: un campesino, músico, cantante y requintista. Se dedicó a cultivar árboles y alimentos, pero al regresar de su trabajo en el campo, se ponía a tocar el requinto porque era lo que más le gustaba en la vida.

Porfirio tenía un grupo llamado el “Trío Los Románticos”, el cual estaba conformado por él mismo en el requinto y dos guitarristas. Este trío con el pasar de los años fue integrado por diferentes personas de las cuales se destacan Rafael Montero, Marcelino Muñoz, Gerardo Solís, Alfonso Solorzano y Francisco Solís. Juntos interpretaban música popular y realizaban arreglos musicales para las serenatas en vivo.

Durante más de 60 años el trío se dedicó a la ejecución musical, destacándose de forma notable en el cantón de Pérez Zeledón. Esta tradición musical se mantuvo, hasta que el trío concluyó sus presentaciones tras el fallecimiento de Porfirio.

El trío por muchos años se dedicó a la interpretación de música popular. Ejecutaban canciones románticas con las que deleitaban a los demás y naturalmente no habían pensado en la posibilidad de crear su propia música. Es aquí donde entra Elvia.

Elvia pensó que era injusto que el grupo no tuviera música original, porque no tenía sentido seguir repitiendo canciones. Por esa razón Rafael – quien fue integrante del grupo – comienza a escribir algunas canciones para el trío junto a su esposa Marta. Elvia también comenzó a componer música para el “Trío Los Románticos”. Este hecho, desde un primer intento, representó un acto enormemente revolucionario, en una época en la que componer ya era de por sí un logro admirable. Una mujer escribiendo música para un trío masculino rompía con los moldes sociales de su tiempo. Su iniciativa además de aportar autenticidad al grupo desafiaba a los estereotipos de género en el ámbito musical.

Además de representar un acto de transformación, Elvia estaba fomentando simultáneamente un espacio de apreciación cultural, en donde se enaltecía la escucha de música original costarricense en las personas receptoras de cada velada.

Algunas de las obras musicales que Elvia compuso para el trío estaban inspiradas en veladas románticas, debido a que varias de las serenatas ejecutadas fueron dedicadas a las esposas, novias o para matrimonios. La autora imaginaba cómo sería dedicar una canción de amor, y desde su sensibilidad como mujer, logró plasmar un sentimiento muy real en cada palabra de sus canciones.

Su musa

Elvia se define como una mujer profundamente enamorada de la vida. Una persona apasionada que encuentra en cada detalle de su entorno una fuente de inspiración. Ama el amor, la naturaleza, lo cotidiano y la crítica hacia lo social cuando es necesario. Su sensibilidad le

permite transformar vivencias, emociones y pensamientos en versos que cuestionan, invitan a la reflexión y transmiten ternura, hasta un deseo de vivir un amor real.

Su proceso creativo algunas veces es íntimo, como cuando escribe en las madrugadas y surge algún desvelo, utilizando la poesía como una forma de sanación personal, en donde suele escribir hasta dos poemas por semana, de los cuales, algunos se han convertido en canción.

Al componer canciones, Elvia comenzaba escribiendo los versos y seguidamente creaba una melodía. Su esposo, Porfirio, fue una ayuda vital en este proceso, porque juntos armonizaban las canciones, él ayudaba a buscar los acordes acompañantes de la melodía, aunque Elvia siempre tenía muy claros los acordes que quería, incluso sin conocer sus nombres técnicos.

Entre sus influencias musicales se encuentra la artista argentina Mercedes Sosa y la artista costarricense Guadalupe Urbina, a su vez, que también es amante de los boleros y el tango.

Elvia es una mujer cuya vida y obra están entrelazadas con la sensibilidad de percepción hacia el entorno. Su capacidad de transformar emociones en música, su vínculo con Porfirio y la influencia de experiencias de vida, consolidan un legado artístico auténtico.

Legado musical y poético

El legado cultural de Elvia empieza desde una herencia viva que ha florecido a lo largo de generaciones, en donde sus versos y música han dejado una huella indeleble no solo en su familia, sino en quienes han tenido la oportunidad de escucharla o leerla.

Elvia se vuelve una promotora de la interpretación, creación y reproducción de música original, desde las primeras composiciones del trío Los Románticos, al cultivar en el trío y en

el público que los escuchaba una necesidad de formar o identificar la identidad musical nacional.

En el 2024 publicó su primer libro llamado “*Trascender*”, el cual relata la historia de su vida desde el vientre materno hasta la actualidad, con fragmentos conmovedores que reflejan la autenticidad de Elvia en su escritura, como por ejemplo, la historia de su madre quien la dio a luz a los 42 años con ayuda de parteras empíricas. Actualmente está en proceso un poemario que recoge los versos que han brotado desde hace más de 20 años.

El patrimonio cultural que ha sembrado se vuelve inimaginable al pensar en todos los hechos que ha realizado para su familia o comunidad y que siempre estarán vivos a pesar del paso del tiempo, como una semilla que nunca dejó de germinar. Junto a Porfirio formó una familia compuesta por sus hijos Daniel, Grace, Denis Alberto, José Eduardo y Edwin, todos con un profundo amor por la música, debido a que, desde que estaban en el vientre se mantuvieron escuchando al trío ensayar.

La musicalidad de Elvia ha formado a dos músicos ejemplares: su hijo José Eduardo Montero, destacado músico y educador en Pérez Zeledón, y su nieto Eduardo Montero, pianista y compositor de reconocida trayectoria a nivel nacional. Este último incluso ha grabado algunas de las obras de su abuela y las ha incorporado en sus producciones discográficas, honrando así la memoria y el talento familiar.

En conclusión, Elvia no solo ha compuesto canciones, sino que sembró una generación musical que nunca parará de germinar. Su voz, su historia y su arte seguirán resonando, inspirando a los que vienen.

Elia Madrigal Picado



Imagen 2

18 de mayo de 1954 (71 años)

La Paz, Piedades Norte, San Ramón

Fuente: Fotografía propiedad de Elia Madrigal

En nuestra búsqueda por conocer el panorama nacional de compositoras de música tradicional en Costa Rica, consultamos a doña Ángela Ulibarri, destacada productora, periodista y promotora del rescate de las tradiciones costarricenses, quién nos brindó su perspectiva del tema, y nos compartió el contacto de alguien que había dedicado gran parte de su trabajo al rescate de música tradicional. Así pudimos entablar una conversación telefónica con don Francisco “Chico” Montero De La Cámara, director del programa “Cantares Campesinos” importante documentador de expresiones de nuestra tierra. Él nos dio toda la información necesaria además del contacto de Elia Madrigal, con quien había tenido el gusto de colaborar. Fue un gusto para Elia y su familia saber sobre la posibilidad de colaborar en nuestro trabajo, por lo que con alegría nos invitaron a su casa.

En nuestra llegada a las 7am al pueblo de la Paz en San Ramón, nos recibió don Tarcisio Núñez, esposo de Elia y acordeonista, con una sonrisa amable, y la paz propia de su pueblo. Conocimos a Elia y de inmediato nos ofreció pinto y café para desayunar. Aprendimos de sus poemas y canciones poco a poco, esperando la llegada de sus hijas. Pronto llegó Marbet, quien con una sonrisa nos dio la bienvenida.

Así también Daysel, de quien se hablaba le esperaban, para que interpretara la guitarra. Ella nos cantó sus propias canciones, y luego de algunas anécdotas de su vida musical junto a su madre, conocimos la profunda raíz que la familia posee en la música.

Luego de unas canciones en trío de voz, guitarra y acordeón para entrar en calor, pasamos a buscar el mejor lugar para grabar sus canciones. Dada su experiencia interpretando la música de Elia en otras múltiples ocasiones, se expresaron con la naturalidad propia de una familia donde la música es algo cotidiano y profundamente arraigado.

Donde nace el canto y la vida enseña

Elia Madrigal Picado es una destacada compositora y poeta enamorada de sus raíces y de la belleza hallada en los aspectos más sencillos de la vida y la naturaleza. Con su alma esperanzada vive entonando sus melodías al servicio de su innato impulso expresivo y de su profunda conciencia social.

Elia Madrigal es oriunda de La Paz, un pueblo del distrito Piedades Norte, del cantón de San Ramón, que ha sabido conservar especialmente sus costumbres y tradiciones. Lugar donde los adultos mayores destacan en virtud de su liderazgo y experiencia, en la Paz se vive en la fraternidad propia de una comunidad familiar y cercana. Las reuniones sociales en el Trapiche los Hermanos Arias son parte de la cotidianidad del pueblo, donde abundan amables saludos en las calles y un gran respeto por el entorno y la convivencia. Aquí, el 18 de mayo de 1954 nacería su historia.

Elia creció en este entorno forjado en los valores de la solidaridad y el reconocimiento mutuo, absorbiendo las historias de su gente, las tertulias, las melodías de las serenatas y el sonido de las carretas de bueyes recorriendo las calles de tierra. Su educación formal llegó hasta el sexto grado, aunque - según ella dice- su gran escuela fue la vida. Desde pequeña, en compañía de sus nueve hermanas y sus dos hermanos, aprendió de sus mayores el trabajo en el campo. Su Padre solía llevarlos “de viaje” en carreta a la casa de sus abuelos para que le acompañasen a trabajar. Cañales, bueyes y vacas dibujaban el paisaje recurrente de sus días, empezando bien temprano, almorzando en la carreta, y volviendo a casa muy cansados. Elia siempre lo vivió como una cotidianidad gozosa de la cual inspirarse y aprender el valor del esfuerzo. Con su cualidad observadora y su mente creativa y reflexiva, muy pronto comenzaría a encontrar en las melodías y las letras el medio predilecto para expresarse. Su primera canción la compuso cuando cursaba el sexto grado de la escuela y la dedicó a su madre.

La música fue tomando un papel cada vez más protagónico en su vida, alimentada por los cantos de su pueblo, donde brillaban las serenatas tradicionales: hombres que con guitarras, acordeones y mandolinas, dedicaban canciones de amor a las mujeres del pueblo, yendo a sus casas y alegrando a todo el que escuchara. Aquella costumbre construyó gran parte del paisaje sonoro de sus días en la Paz, un repertorio de canciones tradicionales costarricenses, como una de sus favoritas: la Guaria Morada. Elia misma llegaría a recibir serenatas de quien más tarde sería su esposo, don Tarcisio Núñez Arias. Ella siempre disfrutó de la autenticidad de esos gestos y la música que le traían.

Junto a Tarcisio, músico empírico y amante de la música tradicional, formó una hermosa familia, creando sus poemas y canciones mientras criaba a sus hijos en la quietud del hogar. Sus tres hijas crecieron en un ambiente amante del arte, donde el canto y las palabras de Elia se encontraban con el dulce sonido del acordeón de Tarcisio para dar vida a una multiplicidad de canciones. Este espacio fue cuna para el desarrollo de una tradición musical familiar que heredaron sus hijas y nietos. Magally y Marbet, sus hijas mayores, encontraron amor en la música y el canto, y Daysel, su hija menor, se ha desarrollado como una talentosa guitarrista, cantante y compositora empírica. Su nieta Sofía también cultiva con orgullo la herencia musical de su abuela, dominando varios instrumentos musicales que aprendió de manera autodidacta. También su sobrina Hazel Alfaro se destaca como cantante costarricense.

Música que transmite la identidad costarricense

Hasta hoy, Elia Madrigal ha compuesto más de cuarenta canciones que llevan impresa su identidad como mujer costarricense. Sus canciones nacen desde el amor que lleva en su corazón. Escribe acerca de historias y emociones que ha experimentado en su vida. Su sensibilidad la ha llevado a inspirarse en la genuina alegría de ver llegar a sus abuelos después de un día de campo, en la emoción conmovedora de perder un amigo, en la fuerza de las mujeres

luchadoras, y en el ímpetu por sembrar una semilla de esperanza y paz con su música. Son algunas de las vivencias que guían su creación.

En su proceso creativo la letra es siempre el primer paso: toma un lápiz y cuaderno, y palabras nacen de un recuerdo, un paisaje o una emoción; a veces incluso despertándola en la madrugada, cuando una idea la llama de repente. En la complicidad de su hogar la melodía toma cuerpo, cuando en colaboración de Tarcisio en el acordeón y su hija Daysel en la guitarra, da forma a cada canción. Para Elia componer es un servicio a la vida, un medio para entregar mensajes positivos, de esperanza y de ternura, para sembrar belleza y fortaleza en los demás.

La transmisión de un legado

Su convicción de que *la música es salud para el alma* la ha llevado a compartir generosamente su arte en múltiples espacios. En su comunidad asiste regularmente a diversas actividades, cuando la llaman cantar sus canciones. Canta en escuelas, hogares de ancianos, reuniones sociales, novenarios y misas, acompañada - siempre que es posible- del trío musical que conforman su esposo en el acordeón y su hija en la guitarra.

Elia ha sido reconocida por su aporte al patrimonio musical ramonense en diversos espacios locales, como el Centro Cultural e Histórico José Figueres Ferrer y el Mercadito de La Paz. Su participación en el proyecto universitario *Memorias de la canción* (2014-2015) fue un punto importante en su vida que le permitió compartir sus canciones con otros músicos y comenzar a compartir su música más allá de la comunidad. A partir de ese momento su voz comenzó a viajar: fue invitada a cantar en la Radio Sideral, la Radio Nacional y el Teatro Nacional, donde interpretó piezas como *Bellos momentos* y *Los Criollitos*. Además, ha sido invitada a varios festivales de boyeros, donde ha recibido reconocimientos por sus canciones. Su música también ha sido promovida en el clásico programa de radio *Cantares campesinos*, del reconocido pionero de la radiodifusión costarricense Francisco “Chico” Montero y su hijo

de mismo nombre. El programa radial tenía por finalidad rescatar la música y la cultura campesina tica.

La conciencia y compromiso social de Elia la han llevado a ser canal en la divulgación de un mensaje de resiliencia y fuerza femenina. Ha representado a Musade (Mujeres Unidas en Salud y Desarrollo), viajó a Peñas Blancas para interpretar su canción “*Libertad*”, que celebra la dignidad y los derechos de las mujeres. Además de representar a Musade, su contribución en esta asociación ha sido recurrente, asistiendo comúnmente a amenizar espacios de mujeres con historias de lucha (del cual nació su canción), o simplemente a participar en capacitaciones y actividades organizadas para mujeres. En la actualidad se encuentra componiendo una nueva canción llamada “*Renacer*”, que será dedicada a cada mujer que ha renacido tras pasar por esta asociación.

Además, Elia Madrigal compuso una canción para Funcavida, organización sin fines de lucro de San Ramón, que está dedicada a ayudar a personas que sufren de cáncer. Elia dedicó la canción a su fundadora, por su victoria contra el cáncer y su fuerza transformadora. También ha dejado huella en la historia educativa de su comunidad: es autora del himno de la Escuela Francisco J. Orlich de La Paz, donde sus versos resuenan cada día entre los niños y niñas del pueblo.

Consciente del valor de las tradiciones que la formaron, Elia lamenta la pérdida de las serenatas tradicionales. Su repertorio mantiene viva esa memoria: ritmos como el tambito, el vals criollo y el bolero costarricense que marcaron su juventud. Como portadora de este legado, ha registrado diez de sus canciones en ACAM con la ayuda de colegas de San José que la han apoyado para grabar su música. Ella afirma ser consciente de la importancia de preservar su legado musical y poético, pues quiere que su mensaje siga trascendiendo más allá del tiempo que su voz le permita cantar. Actualmente, sus canciones suenan en algunas radios y algunos

videos en internet, aunque la mayor parte de su música se encuentra en el libro personal donde tiene transcritas las letras y la memoria de su familia.

Su camino como mujer compositora ha estado lleno de desafíos. Desde niña siempre quiso tocar la guitarra, aunque no pudo tener una en toda su juventud. Según ella nos cuenta, cuando expresó su deseo de tener una guitarra, no fue tomada en serio, y en su lugar le regalaron una pileta² por “ser algo más adecuado para mujeres. Sin embargo, su pasión por la música fue más fuerte. Ha recibido unas cinco guitarras en retribución a su trabajo musical, de las cuales conserva solo dos a legado a sus hijas, para que continúen cultivando la música. Hoy aconseja a las nuevas generaciones no dejarse limitar y componer desde la autenticidad de la propia voz, con valentía y esperanza.

A pesar de no contar con formación musical profesional, ha sabido abrirse camino superando barreras y prejuicios con el poder de su talento y convicción. La canción “Voy a seguir” fue escrita en respuesta a un episodio de desprecio que vivió en su vida adulta, cuando fue invitada a cantar en un concurso de músicos “profesionales”. Uno de los encargados del evento le impidió presentarse porque ella no tenía estudios formales en música. En respuesta, Elia decidió no cantar la canción que tenía preparada para ese día y en su lugar compuso una canción de reivindicación para manifestar el deseo de seguir disseminando su mensaje, más aún donde algunos “siembran el odio”. Ese mismo día la estrenó ante los asistentes al evento. Esta canción la analizaremos más adelante en el siguiente capítulo.

Sin duda la vida y obra de Elia Madrigal representa un patrimonio cultural invaluable para Costa Rica: las vivencias y perspectivas de una mujer sensible, sencilla y transformadora,

² Se refiere a una pila de fregar

que con sus melodías y poemas nos recuerda la esencia cultural de las mujeres costarricenses, desde una perspectiva crítica y a la vez esperanzadora.

Gabriela Barrantes Madrigal



Imagen 3

29 de enero de 1971 (54 años)

Boca de Arenal, San Carlos

Fuente: Fotografía propiedad de Gabriela Barrantes

Conocimos de Gabriela y su obra por una situación fortuita. Nuestro amigo y colega de San Carlos, Federico Villalobos, supo de que Gabriela buscaba un sitio donde poder grabar su música, y decidió recomendarnos para ayudarla a grabar su música. Ahí conocimos de su bella música y sus aspiraciones por documentar su obra. Debido a responsabilidades laborales y lo lejos que estaba el estudio de su hogar, no fue posible retomar las sesiones en el estudio para continuar con su proyecto. Sin embargo, encontramos en este proyecto un canal para colaborar con la documentación y visibilidad de su trabajo compositivo, por lo que le solicitamos su colaboración en el proyecto.

Nos recibió en su hermoso jardín con la mesa del café puesta, y nos contó cada historia sobre su pasión por la composición y el canto, y el mensaje a través de ellos. Su esposo Carlos nos atendía con pan y cualquier cosa que ocupáramos, aportando a las anécdotas de Gabriela de vez en cuando. Gaby intercalaba su narrativa con canciones que hablaban sobre sus historias, y así fuimos conociendo su vasta obra.

Luego de una holgada charla sobre la vida y labor de Gaby, nos dispusimos a preparar el espacio donde grabaríamos y el equipo técnico que sería requerido. Con mucha naturalidad, Gaby nos expresó cada detalle de su arte en los micrófonos y cámaras, mientras gustosamente monitoreábamos la grabación.

La comunidad expresada mediante una guitarra y su voz

Gabriela Barrantes es una compositora y guitarrista creadora de más de cien canciones, conocida por los pueblos como una figura notable, llena de espiritualidad, bondad y carisma.

La autora radica en la comunidad de Boca de Arenal, ubicada en el cantón de San Carlos, un pueblo alejado de la ciudad, con abundantes espacios naturales y cercanía comunitaria. Originalmente Gabriela es una guanacasteca oriunda de Hojancha, sin embargo, con el paso de los años está radicada en distintas zonas del país.

Vivió toda su infancia en Hojancha, Guanacaste, junto a toda su familia y amigos, una época a la cual guarda un inmenso cariño y la recuerda con nostalgia. En 1982 a su padre se le presentó una oportunidad laboral que motivó el traslado de toda la familia a Esterito, San Carlos.

La autora cursó sus estudios formales hasta el sexto grado, pero en Esterito, se vio obligada a abandonar la escuela. Asistir a la institución más cercana representaba un gran desafío; no existía un medio de transporte para estudiantes y los puentes no se encontraban en óptimas condiciones que guardaran la seguridad de los habitantes.

Al carecer de espacios educativos le entró la necesidad de encontrar una actividad para la vida cotidiana. Así descubrió su amor por la música. En Esterito asistía con frecuencia a las iglesias de su comunidad, donde tuvo sus primeros acercamientos al canto. Inició cantando en las actividades religiosas y fue en ese momento cuando Don Rogelio Ledezma – quien era un músico de la iglesia - descubrió la habilidad vocal de Gabriela y su capacidad de hacer segundas voces con naturalidad. Al notar su potencial, la invitó para que aprendiera a tocar guitarra y cantara en los rezos. Según comenta Gabriela, para acudir a cantar en los rezos algunas veces debían cruzar el río Arenal con el agua hasta las rodillas, usando una carreta como transporte. Toda esta experiencia musical fue una fuente de realización para ella.

Después de algunos años viviendo en Esterito, decidió junto a su hermana desplazarse a Boca de Arenal. En esa comunidad continuó asistiendo a actividades religiosas y escuchó hablar sobre la existencia de una compositora local llamada Marina García. Gabriela afirma que le causó mucha admiración escuchar que había una mujer compositora, lo que le despertó su deseo de componer. Tiempo después conoció a su esposo Carlos Sequeira Núñez, con quien creó una familia conformada por sus cuatro hijos Gloriana, Daniela, Carlos y Diana. Al quedar

embarazada de su hija mayor, creó su primera composición musical; una canción de cuna para su bebé.

Seguidamente a este acontecimiento, la familia se trasladó a vivir a Pavón, un distrito de Golfito, Puntarenas, donde brotó con fervor la semilla de compositora. Seguidamente se desplazarían de nuevo a Boca de Arenal, donde residen actualmente.

La autora destaca que Pavón es un lugar en el que existen múltiples espacios culturales, festivales realizados por la parroquia y personas dispuestas a promover la cultura. Al llegar a Pavón menciona que los temas que inspiraban sus canciones eran muchos, en la iglesia le solicitaban que cantara su música, aunque algunas de sus canciones no fueran de carácter litúrgico, por esta razón Gabriela es reconocida en el pueblo como una de las artistas creadoras de la zona.

Gabriela se transformó en la compositora de la comunidad; cuando una joven celebraba sus quince años, sus padres se acercaban a Gabriela para encargarle una canción personalizada, que luego interpretaba en la iglesia como parte de la celebración. También le solicitaban composiciones para festivales dedicados al medio ambiente, donde sus letras expresaban la importancia del agua dulce y una crítica social por el descuido de la naturaleza e incluso llegaron a pedirle una canción para conmemorar las bodas de oro de una pareja.

Todas estas canciones eran creadas por Gabriela desde el corazón y la única motivación era su pasión por la música y el deseo de ayudar a la comunidad, puesto a que, ninguna de ellas recibió un reconocimiento económico. En ese momento para ella era como un pasatiempo, el cual fue tomando seriedad con el paso de los años.

Al residir en lugares tan diversos del país, Gabriela lleva en su experiencia de vida un mar de acontecimientos y vivencias muy especiales que le permiten ser consciente de las distintas realidades que se viven en el territorio nacional.

En esos primeros años como compositora no contaba con grabadoras ni teléfonos inteligentes, por lo que, para no olvidar sus creaciones, solía escribir las letras en papel y las pegaba en la puerta del refrigerador, de modo que pudiera memorizarlas mientras realizaba las tareas del hogar. Su hija Daniela, con excelente memoria desde pequeña, a veces recordaba las melodías y las tarareaba, ayudando a su madre a recuperarlas.

En relación con las grabaciones, Gabriela vivió una experiencia que han sufrido muchas mujeres en la historia en su primer acercamiento a un estudio de grabación. Con ilusión y entrega llevó algunas de sus canciones, sin embargo, quien lideraba la grabación —un hombre con total control sobre el proceso técnico y artístico— terminó apropiándose de su creación. Aunque Gabriela lo vio inicialmente como una oportunidad, se dio cuenta de que no tenía poder de decisión sobre la interpretación, producción ni el destino de su canción. Este acontecimiento refleja el caso de múltiples compositoras, cuyas creaciones están bajo el control de otras personas que les quitan el poder de decidir sobre sus propias canciones.

En el área educativa musical, Gabriela, al igual que las demás compositoras, no tiene estudios formales en música, sus composiciones las crea con todos los aprendizajes que ha tenido de forma autodidacta, lo que -según ella señala- le ha permitido componer sin complejos y seguir su intuición. Ella considera importante respetar la voz natural que surge en sus composiciones, sin forzar cambios para agradar al público. Un ejemplo de esta autenticidad es la canción "*Quisiera volver al pasado*", que escribió sobre sus amigos de la infancia y en una estructura muy libre

Si bien ella fue criada bajo un modelo que priorizaba su rol como futura esposa, en desmedro de cualquier desarrollo personal o académico, Gabriela logró romper con esos patrones. Eso inspiró la canción "*¿Cómo nos cuesta?*", sobre el proceso de desaprender creencias arraigadas. Gabriela, sin duda alguna, trasciende los límites personales para

convertirse en parte del legado cultural de las comunidades donde ha residido, siendo capaz de forjar su camino como compositora desde la experiencia comunitaria y la profunda sensibilidad a lo cotidiano.

Inspiraciones

La historia musical de Gabriela está inspirada en las vivencias personales y de su gente. Su forma de componer nace naturalmente: empieza desde su guitarra como base para el tono, empieza a tocar, cantar y hacer la letra simultáneamente. Ella menciona que siempre empieza a componer con la guitarra, creando desde lo que siente en el momento, dejándose llevar hacia donde lleven las notas. Siempre lo hace todo simultáneamente.

Unas de sus fuentes musicales han sido autores como Facundo Cabral y Pedro Guerra, aunque siempre se ha preocupado por cantar desde un lugar propio, con cuidado de no repetir las ideas que escucha en otra música.

Gabriela comparte también un amor especial a la lectura, la disfruta y encuentra fuentes de inspiración en libros como *Una vida con propósito*, del autor Rick Warren, y *Caldo de pollo para el alma de la mujer* de Jack Canfield, Jennifer Read Hawthorne y Mark Víctor Hansen. Reconoce la importancia que tiene leer en la vida de los demás, y lo trascendente que es regalar libros.

Un panorama desde su acervo cultural

Gabriela es una sembradora de memorias que da forma a los sentimientos del pueblo, inmortalizando sus historias locales. La compositora ha compuesto más de cien canciones, de las cuales olamente algunas tienen registro. Con ayuda de un sacerdote guatemalteco, que se dedicó a editar muchas de sus canciones porque estaba preocupado de que su música se perdiera – debido a que estaban escrita en cuadernos a mano – la incentivó a solicitar un préstamo a la

parroquia para grabar las canciones. Con ello, logró grabar dos discos compactos, cada uno con dieciocho canciones. Muchas personas compraron esos CD y los tienen en la actualidad.

A veces imparte clases de guitarra los sábados para compartir sus conocimientos empíricos. Ella piensa que la música fluye naturalmente en las personas, y a la hora de enseñar debemos guiarnos por esa naturaleza del estudiante, y dejarlo encontrar su camino expresivo. Considera que enseñar es necesario para que, el día en que no pueda servir a la comunidad y la iglesia con sus cantos, alguien pueda tomar ese lugar. Ella goza y se emociona con los cantos de la misa, y considera que es una costumbre que debería seguirse cultivando y no dejarla morir, porque no hay nada como un canto en vivo para celebrar la misa.

El legado cultural de Gabriela se teje desde una profunda sensibilidad social que ha sabido transformar en música, creando desde la empatía y la necesidad de dar voz a quienes muchas veces no la tienen. Uno de sus aportes es la canción “*Cuando la vida duele*”, inspirada en el testimonio de una víctima de violencia doméstica. Esta pieza, ofrece un mensaje de esperanza para las mujeres que atraviesan situaciones similares.

Gabriela también ha compuesto temas con carga política, como su canción sobre el tratado de libre comercio en Costa Rica. Ha cantado sobre las injusticias sociales, las carencias del pueblo y las luchas históricas de las mujeres.

Asimismo, al vivir en una comunidad con muchos vecinos nicaragüenses, Gabriela conoció historias de desigualdad e injusticia que la inspiraron a componer una canción sobre la igualdad de derechos humanos, sin importar la nacionalidad. Su música busca generar empatía y consciencia sobre las dificultades que viven los nicaragüenses en Costa Rica.

En conclusión, el aporte de Gabriela trasciende el ámbito musical para convertirse en una contribución a la memoria de su comunidad. Sus obras han servido como un canal para visibilizar las luchas, alegrías dolores y demás acontecimientos del pueblo.

Donde la música narra: propuesta de análisis musical

Elia Madrigal Picado

Bellos momentos

*Aquellos bellos momentos
solo queda en el recuerdo
y los días van pasando
y yo los sigo viviendo
no dejemos que el pasado
nos borre del pensamiento
vivamos en este día
como el último momento*

*Hoy recuerdo la alegría
de mi padre trabajando
enyugando³ a los bueycillos
en la carreta almorzando
ya no hay niños en las puertas
ya no suenan las carretas
ya no llegan los abuelos
con confites y galletas*

*En una vieja trojilla⁴
ahí se encuentran colgando
los aperos⁵ de un boyero
que con esmero he cuidado
en la galera se encuentran*

³ Colocar el yugo a los bueyes

⁴ Espacio destinado al almacenamiento y uso de diversos elementos necesarios para el trabajo de campo como herramientas o alimentos; maíz, frijoles, entre otros.

⁵ Conjunto de instrumentos y demás cosas necesarias para la labranza

*las botas y un sombrero
que son unas de las prendas
que le adornan al boyero*

Más allá de las notas

Este tema apela a la nostalgia desde una perspectiva alegre y esperanzadora, haciendo alusión a cómo era Costa Rica en épocas pasadas, evocando imágenes vivas de espacios, costumbres y escenas tradicionales. La autora logra transportar a la audiencia al tiempo en el que los bueyes, las carretas, la familia y las galletas eran parte de la cotidianidad del costarricense en zona del país.

El uso de terminologías propias de una jerga, muchas de las cuales han caído en desuso entre las nuevas generaciones, cumple una función valiosa de rescate cultural. Consultamos a cercanos acerca de estos términos lingüísticos y la mayoría desconocían su significado. De esta manera, la canción preserva el patrimonio lingüístico, y queda en la memoria colectiva de los costarricenses.

La autora invita a vivir el presente con alegría, refiriéndose a experiencias sensoriales de la infancia, reconociendo en los recuerdos una fuente de identidad y gratitud. Así, el texto se convierte en un puente entre lo que fuimos y lo que somos.

Arquitectura de la canción

La canción está estructurada en cuatro estrofas de ocho versos octosílabos. La rima es prioritariamente consonante, organizada bajo un esquema ABCB, a excepción de la primera estrofa, que presenta el patrón ABBB.

Musicalmente, cada una de estas estrofas comparte el mismo desarrollo melódico a lo largo de sus ocho versos; es decir, la melodía se repite con cada nueva estrofa. Por su variación en el contenido temático, esta melodía podemos seccionarla en dos partes: “Sección A”, que

acompaña los primeros cuatro versos, y “Sección B” que continua con los cuatro versos restantes, con una duración simétrica de ocho compases musicales cada sección.


Notas musicales que forman identidad

Estas partes musicales principales, a las que llamamos “Sección A” y “Sección B” se dividen en frases melódicas que -a su vez- se subdividen en cuatro *semifrases* (*a,b,c,d*), que cumplen la función de pregunta y respuesta, y una frase con sentido completo (*e*). En la última estrofa de la canción, la autora realiza una variante de la frase *e*, para dar un sentido conclusivo.

Sección A

Sección B

La melodía de la canción fue concebida en la tonalidad de Sol mayor. Su ámbito es de una séptima mayor (G3 y F#4).

Se observa en la melodía un patrón rítmico recurrente: 

Este es el ritmo empleado reiteradamente en cada semifrase, lo que constituye un elemento de mismidad que aporta identidad al discurso melódico, sirviendo como base desde la cual se articulan los contrastes posteriores. Durante toda la sección A, además del ritmo, también se repite el contorno melódico, e incluso se observa la repetición de las semifrases a y b, reforzando la estructura de la frase completa. Es hasta el inicio de la sección B que aparece el primer contraste, introducido a través de la variación en el contorno melódico, que se vuelve más plano e incluye un salto de sexta. Este contraste se acentúa hacia la frase final de la sección B, donde se modifica tanto el ritmo como el contorno melódico, y se presenta además un cambio estructural significativo: una frase única de ocho compases, en lugar de las dos semifrases de cuatro que caracterizan la sección anterior.

Otro aspecto rítmico característico de la melodía es la presencia de la hemiola, la cual se manifiesta de forma recurrente en cada semifrase. Esta se genera al contraponer una sensación rítmica de compás binario compuesto (6/8) en el primer compás, con una sensación de compás simple (3/4) en el segundo. El resultado es una riqueza rítmica que remite a prácticas comunes en diversos ritmos latinoamericanos, como el tambito costarricense, donde se exploran variaciones en la proporción y acentuación de las notas sin necesidad de cambiar la métrica escrita.

Si bien la melodía no sale del ámbito de la escala de Sol mayor, hay un cromatismo en el compás 23, donde el Mi# cumple la función de nota de paso.

Construyendo climas sonoros

La armonía utiliza principalmente acordes **diatónicos**, sobre la base de las 3 funciones tonales principales: Tónica (I), subdominante (IV) y dominante (V7). Además, destacamos el

uso de una **dominante secundaria (V7/IV)** como recurso armónico que refuerza la transición de la sección A hacia la sección B.

Bellos Momentos

Esquema armónico

Elia Madrigal Picado

Sección A

Sección B

⁹

6

Arreglo e instrumentación:

La canción consta de una voz principal, una guitarra, y un acordeón. Estos dos instrumentos realizan la introducción y un interludio cada dos estrofas. La guitarra cumple una doble función: por una parte, hace el acompañamiento armónico, y por otra parte aporta el elemento percusivo. Por su parte, el acordeón propone una melodía basada en variaciones de las frases principales durante la introducción e interludios, y además funge como refuerzo armónico a lo largo de la obra.

⁶ Referencia de partitura en anexos

Una guitarra triste

*Una guitarra sola
una guitarra triste
extrañar a las manos
que tanto la quisiste*

*Recordando boyero
que adelante se han ido
y la yunta de bueyes
que han desaparecido*

*Ya no se escucha el canto
en noches de luna llena
de aquella serenata
melodiosa y serena*

*Dibujaré sonrisa
en los rostros con lágrimas
levantaré los brazos
por los desaparecidos*

*Que guiaron las carretas
por caminos torcidos
estos caminos correctos,
aunque fueran torcidos*

*Siempre recortaremos
aquellos que desfilaron
que por donde pasaron
sus huellas han dejado*

*Ya no se escucha el canto
en noches de luna llena
de aquella serenata melodiosa y serena
de aquella serenata melodiosa y serena*

Más allá de las notas

Para esta ocasión, la canción Una guitarra sola está dedicada al señor Eleodoro Brenes, un boyero y artista en la guitarra de gran relevancia en la comunidad donde reside la compositora. Elia crea esta obra como un homenaje que relata una historia de vida, evocando la imagen de una guitarra que ha quedado en silencio tras su partida.

A lo largo del tiempo, existen personas que se convierten en pilares fundamentales de sus comunidades, dejando huellas imborrables a través de su esfuerzo, liderazgo, ejemplo o talento. La composición musical de Elia contribuye a la construcción de un valioso registro cultural y social sobre la comunidad de La Paz de San Ramón, constituyéndose en un testimonio musical que fortalece la identidad local.

La arquitectura de la canción

La canción consta de siete estrofas de cuatro versos octosílabos. La rima es prioritariamente consonante, algunos ejemplos de patrones son AABB y ABBB.

Esta canción consta de dos grandes bloques: una sección A y una sección B. Ambas se alternan. Sus frases a y b cumplen función de pregunta y respuesta. A corresponde a las estrofas uno, dos, cuatro y cinco, mientras que B corresponde a las estrofas tres, seis y siete. Dando como resultado la siguiente forma:

AABABBB

Las notas musicales que forman identidad


Las secciones musicales principales, denominadas **Sección A** y **Sección B**, están estructuradas internamente en dos frases melódicas cada una. En particular, la **Sección A** está conformada por las frases (*a y b*), mientras que la **Sección B** incluye las frases (*c y d*).

Sección A

Sección B

The musical notation shows Section A and Section B. Section A consists of two phrases, 'a' and 'b', each spanning four measures. Section B consists of two phrases, 'c' and 'd', each spanning four measures. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a 4/4 time signature. The first phrase of each section is marked with a bracket and a letter (a, b, c, or d). The second phrase of Section B includes first and second endings.

La melodía de la canción fue concebida en la tonalidad de Sol mayor. Su ámbito es de una sexta menor (B3-G4)

Se observa en la melodía un patrón rítmico recurrente: 

Este ritmo, caracterizado por la síncopa en contratiempos, es empleado reiteradamente en cada semifrase, lo que constituye un elemento de mismidad que aporta identidad al discurso melódico, sirviendo como base desde la cual se articulan los contrastes posteriores.

Un segundo elemento de cohesión es el contorno melódico, dado que se emplea un mismo contorno durante toda la sección A.

En la sección B se observa un cambio en el contorno melódico (melodía ascendente) y en la tesitura empleada, alcanzando la máxima altura de la obra en el compás 11 (G4). Estos elementos, en combinación con el cambio en la armonía, marcan el contraste con respecto a la mismidad presentada anteriormente, aportando a la dinámica tensional de la obra.

Construyendo climas sonoros

⁷La armonía utiliza principalmente acordes **diatónicos**, sobre la base de las 3 funciones tonales principales: Tónica (I), subdominante (IV) y dominante (V7), con un tiempo armónico más lento sobre cada acorde. También, destacamos el uso de una **dominante secundaria** (V7/IV) como recurso armónico que refuerza la transición de la sección A hacia la sección B.

Una guitarra triste

Esquema armónico

Elia Madrigal Picado

Sección A

Measures 1-8: G I | G I | G I | D7 V7 | D7 V7 | D7 V7 | D7 V7 | G I

Sección B

Measures 9-22: G7 V7/IV | C IV | C IV | G I | G I | D7 V7 | D7 V7 | G I | G7 V7/IV | C IV | C IV | G I | G I | D7 V7 | D7 V7 | G I

Measures 13-14: 1. G I | 2. G I

⁷ Referencia de partitura en anexos

Arreglo e instrumentación:

La canción consta de una voz principal, una guitarra, y un acordeón. Estos dos instrumentos realizan la introducción y un interludio luego de tres estrofas. La guitarra acompaña rítmica y armónicamente. Por otro lado, el acordeón propone una melodía basada en variaciones de las frases principales de la canción durante la introducción e interludio, y además complementa el ensamble durante el resto de la obra, variando con libertad entre acordes, ritmo y contra melodías.

Voy a seguir

*Voy a seguir
creyendo aún
cuando la gente pierda la esperanza
Y seguiré
dando amor
aunque otros siembren odio*

*Voy a seguir
construyendo
cuando otros destruyan
Y seguiré
hablando de paz
aún en medio de las guerras*

*Y seguiré sembrando
aunque otros pisen mi cosecha
regalaré motivos de alegría
donde solo hay tristeza*

*Invitaré
a caminar
al que decidió hoy quedarse
Y ofreceré
mis manos
a los que están rendidos*

*Siempre habrá
un niño que sonría
y también un pájaro que cante
y una bella
mariposa
que demuestre su baile*

*Y seguiré sembrando
aunque otros pisen mi cosecha
regalaré motivos de alegría
donde solo hay tristeza
donde solo hay tristeza*

Más allá de las notas

Elia reconvierte un momento de tristeza y agobio en un canto de resiliencia y libertad. A partir de una experiencia de menosprecio en un evento al que fue invitada a cantar, donde se le negó participar por no contar con estudios “profesionales”. A pesar del dolor, ella decidió seguir hacia adelante con su oportunidad para compartir un mensaje, y compuso ese mismo día esta canción, hablando de como las tristezas la inspiran a continuar cantando su música, para combatir las penas, anteponerse ante quienes buscan lo contrario, y ejercer su derecho a expresar su arte.

La arquitectura de la canción

Esta obra musical está compuesta por seis estrofas de seis y cuatro versos. La rima es mayormente libre.

En el ámbito musical, la obra se estructura en dos secciones diferenciadas: la **Sección A**, que corresponde a la primera, segunda, cuarta y quinta estrofa y la **Sección B** (coro) desarrollada en la tercera y sexta estrofa.

Las notas musicales que forman identidad

Referente a la melodía, las secciones A y B están organizadas en bloques de dos frases cada una. La sección A se conforma por las frases (a y b) la sección B por (c y d).

Sección A

Musical notation for Section A, measures 1-8. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The notation is divided into two phrases: 'a' (measures 1-4) and 'b' (measures 5-8). Phrase 'a' starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 4/4 time signature. It contains a first ending bracket over measures 3 and 4. Phrase 'b' starts at measure 5 and ends at measure 8 with a double bar line. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Sección B

Musical notation for Section B, measures 9-16. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The notation is divided into two phrases: 'c' (measures 9-12) and 'd' (measures 13-16). Phrase 'c' starts at measure 9 and includes a second ending bracket over measures 10 and 11. Phrase 'd' starts at measure 13 and includes a first ending bracket over measures 15 and 16. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

La danza de las figuras rítmicas

Arreglo e instrumentación:

La canción consta de una voz principal, una guitarra, y un acordeón. Estos dos instrumentos realizan la introducción y un interludio luego del estribillo. La guitarra cumple una doble función: por una parte, hace el acompañamiento armónico, y por otra parte aporta el elemento percusivo, proponiendo un ritmo de balada. Por su parte, el acordeón propone una melodía basada en variaciones de las frases principales durante la introducción e interludio, y acompaña el resto de la canción variando entre contramelodías y refuerzo armónico.

Añoranzas

*Allá en el campo hay un ranchito lleno de flores
en el habita la campesina de mis amores
la flor más linda que es candorosa⁹ como azucena
son sus encantos los que me llenan de inspiración*

*Sus trenzas negras como azabache¹⁰ son un primor
sus labios rojos como amapolas son tentación
y esos ojazos que son tan negros como la noche
me van robando poquito a poco mi corazón*

*Y en lindas noches, de luna llena,
con mi guitarra fiel compañera
en mi caballo, subo a la loma
para ofrecerle mi serenata llena de amor*

*Allá en el campo hay un ranchito lleno de flores
en el habita la campesina de mis amores
la flor más linda que es candorosa como azucena
son sus encantos los que me llenan de inspiración*

*Sus trenzas negras como azabache son un primor
sus labios rojos como amapolas son tentación
y esos ojazos que son tan negros como la noche
me van robando poquito a poco mi corazón*

⁹ Que se caracteriza por lainceridad, sencillez, ingenuidad y pureza del ánimo

¹⁰ Mineral de origen orgánico, de color negro intenso y brillo vítreo, utilizado principalmente en joyería y objetos ornamentales

*Y en lindas noches, de luna llena,
con mi guitarra fiel compañera
en mi caballo subo a la loma
para ofrecerle mi serenata llena de amor
para ofrecerle mi serenata llena de amor*

Más allá de las notas

“Añoranzas” fue compuesta con la intención de ser interpretada en serenatas, una tradición que antiguamente era muy común en Costa Rica, especialmente en contextos como declaraciones de amor, compromisos matrimoniales o celebraciones de noviazgo, donde los músicos solían tocar de forma acústica al aire libre.

Elvia construye en esta canción una historia cargada de ternura y afecto, concebida para que cualquier persona pudiera dedicarla a alguien especial, como una expresión sincera de amor. La canción se estructura como una oda a la figura femenina campesina, exaltando su belleza y pureza mediante un lenguaje metafórico.

Relata una historia de amor utilizando elementos geográficos, datos de infraestructura y rasgos físicos de un personaje, todo esto acompañado de metáforas, crea una escena que puede ubicar al oyente, y hacerle sentir como si estuviera viviendo el suceso. El tener la habilidad para crear una visión imaginativa en el oyente, es en definitiva uno de los panoramas más difíciles de lograr, pero justamente es uno de los atributos de esta compositora.

La arquitectura de la canción

La canción está conformada por dos estrofas de cuatro versos alejandrinos y un coro de cuatro versos decasílabos. La rima es mayormente libre, aunque en algunas ocasiones se presenta alguna rima entre los versos.

Desde el punto de vista musical, cada estrofa conserva la misma línea melódica en sus repeticiones a lo largo de la obra. Debido a la variación en su contenido temático, esta melodía puede dividirse en tres partes: la **Sección A**, que acompaña los primeros cuatro versos; la **Sección A'**, que retoma la estructura melódica de la Sección A, pero introduce una variación en los dos primeros versos; y la **Sección B**, correspondiente al coro, que se desarrolla en los cuatro versos restantes.

Las notas musicales que forman identidad

En términos melódicos, las secciones A, A' y B están organizadas en bloques de cuatro frases cada una. La sección A se conforma por las frases (*a, b, c, d*); la sección A', por (*e, f, g, h*), que funcionan como una variación de la anterior; y finalmente, la sección B está constituida por las frases (*i, j, k, l*).

Sección A

The musical notation for Sección A consists of four phrases, each on a separate line of a treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#).
- Phrase **a** (measures 1-4): Starts with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter notes D5, E5, F#5, G5, quarter notes A5, B5, C6, D6, quarter notes E6, F#6, G6, A6.
- Phrase **b** (measures 5-8): Starts with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter notes D5, E5, F#5, G5, quarter notes A5, B5, C6, D6, quarter notes E6, F#6, G6, A6.
- Phrase **c** (measures 9-12): Starts with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter notes D5, E5, F#5, G5, quarter notes A5, B5, C6, D6, quarter notes E6, F#6, G6, A6.
- Phrase **d** (measures 13-16): Starts with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter notes D5, E5, F#5, G5, quarter notes A5, B5, C6, D6, quarter notes E6, F#6, G6, A6.

Sección A'

Musical notation for Sección A' in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of four staves of music, each starting with a measure rest and a dynamic marking above the staff:

- Staff 1: Measure 17, dynamic *e*. The melody consists of eighth and quarter notes.
- Staff 2: Measure 21, dynamic *f*. The melody continues with eighth and quarter notes.
- Staff 3: Measure 25, dynamic *g*. The melody continues with eighth and quarter notes.
- Staff 4: Measure 29, dynamic *h*. The melody continues with eighth and quarter notes.

Sección B

Musical notation for Sección B in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of five staves of music, each starting with a measure rest and a dynamic marking above the staff:

- Staff 1: Measure 33, dynamic *i*. The melody consists of quarter and eighth notes.
- Staff 2: Measure 37, dynamic *j*. The melody continues with quarter and eighth notes.
- Staff 3: Measure 41, dynamic *k*. The melody continues with quarter and eighth notes.
- Staff 4: Measure 45, dynamic *l*. This staff contains the first ending, marked with a bracket and the number "1." above the staff.
- Staff 5: Measure 49, dynamic *l*. This staff contains the second ending, marked with a bracket and the number "2." above the staff.

La danza de las figuras rítmicas

La melodía de la canción fue concebida en la tonalidad de La mayor. Su ámbito es de una décima mayor.

Se observa el siguiente motivo rítmico:



Este patrón, caracterizado por la anacrusa, es la célula rítmica más recurrente en la obra, presente durante toda la sección A y A'. Asimismo, acompañando a este motivo rítmico, aparece un contorno melódico igualmente recurrente. Ambos elementos aportan identidad al discurso melódico y representan una *mismidad* desde la cual contrastar.

En la sección B se propone marcar ese contraste mediante un cambio en el ritmo, contorno y duración de las frases musicales. Ahora se presentan semifrases a modo de pregunta y respuesta durante doce compases, para terminar los últimos ocho compases de la sección retomando el ritmo, contorno y duración característicos de las secciones anteriores, y así cerrar la forma.

Se destaca el sol natural del compás 27, que se altera desde la melodía para proponer la novena bemol del acorde dominante en ese momento.

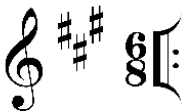




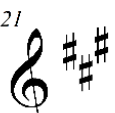


Construyendo climas sonoros

La armonía utiliza principalmente acordes **diatónicos**, sobre la base de las 3 funciones tonales principales: Tónica (I), subdominante (IV) y dominante (V7). Se destaca el uso de una **dominante secundaria (V7/ii y V7/IV)** como recurso armónico presente siempre al dirigirse hacia la subdominante.

Añoranza

Elvia Solís Padilla

Sección A

		A I		A I		E7 V7			
5 		E7 V7		E7 V7		E7 V7		A I	
9 		A I		F#7 V7/II		F#7 V7/ii		Bm ii	
13 		Bm ii		A I		E E7		A I	
Sección A'									
17 		A I		A I		F# V7/ii		Bm ii	
21 		Bm I		E7 V7/ii		E7 V7/ii		A ii	
25 		A ii		F#7 I		F#7 V7		Bm I	
29 		Bm ii		A I		E7 V7		A I	

Sección B

33 A I | E7 V7 | E7 V7 | A I |

37 A I | E7 V7 | E7 V7 | A I |

41 A I | E7 V7 | E7 V7 | A I |

45 1. A7 V7/IV | D IV | E7 V7 | A I :|

49 2. A I | A7 V7/IV | D IV | E7 V7 :| A I | A I E7 V7 | A I ||

Arreglo e instrumentación:

La canción consta de una voz principal, una guitarra, y un requinto. Estos dos instrumentos realizan la introducción y un interludio entre la repetición de la forma. La guitarra cumple una doble función: por una parte, hace el acompañamiento armónico, y por otra parte aporta el elemento percusivo, propio del tambito costarricense. Por otro lado el requinto interpreta las melodías de introducción e interludio, y refuerza a la guitarra en el resto de la canción.

Silencio

*Una noche de silencio
donde hasta el silencio duele
donde he mirado la vida
de frente con mis ojeras
hoy he vuelto a recordar
aquellos tiempos felices
donde la risa tenía
muy diferentes matices*

*La risa quiere borrar
el sufrimiento guardado
pero por más que lo intento
hoy aún no lo he logrado
si pudiera describir
lo que guardo en mi memoria
aquellas noches de amor
cómplices de nuestra historia*

*Que dejaron en mi alma
ese sabor a locura
recordando tus caricias
disfrutando tu ternura
solo me queda el recuerdo
de los momentos vividos
de los abrazos eternos
que inspiraban mis sentidos*

*y sigue la noche fría
y llega la madrugada
Y no me queda otra cosa
que abrazarme con mi almohada*

Más allá de las notas

La canción relata, desde una vivencia personal, el dolor profundo que implica enfrentar un duelo. En este caso, Elvia narra lo que vive al afrontar la ausencia de su esposo Porfirio Montero. El silencio, lejos de ser paz o reposo, se convierte aquí en un ente doloroso, casi físico, que acompaña la tristeza de la autora.

Si bien el duelo representa uno de los sentimientos más dolorosos para el ser humano, Elvia, a través del texto, invita a la resiliencia y a conservar vivos los recuerdos compartidos.

Un rasgo notable en la escritura de Elvia es su habilidad para emplear metáforas que enriquecen el contenido emocional de sus textos, convirtiéndola en una figura que domina el lenguaje poético con naturalidad.

La arquitectura de la canción

La canción consta de tres estrofas de ocho versos y una estrofa de cuatro versos, todos mayormente octosílabos. Destaca la rima libre y consonante en algunos versos, con esquemas como de ABAB y ABBB.

Cada estrofa presenta un contenido melódico diferenciado, lo que permite estructurar la canción en cuatro secciones musicales distintas: A, B, C y C'. Estas secciones se organizan de la siguiente manera: la primera estrofa corresponde a la sección A; la segunda, a la sección B; la tercera, a la sección C; y la última estrofa representa una variación de la anterior, identificada como sección C'.

Dando como resultado la forma:

A B C C'

Las notas musicales que forman identidad

A nivel melódico, las secciones A, B y C están conformadas por cuatro frases cada una. Específicamente, la sección A incluye las frases (*a, b, c, d*); la sección B, las frases (*e, f, g, h*); y la sección C, las frases (*i, j, k, l*). En contraste, la sección C' presenta una estructura más breve, compuesta únicamente por dos frases: (*m y n*).

Sección A

Section A consists of four phrases (a, b, c, d) in 4/4 time. Phrase a (measures 1-4) starts with a quarter rest, followed by eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Phrase b (measures 5-8) starts with a quarter rest, followed by eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. Phrase c (measures 9-12) starts with a quarter rest, followed by eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. Phrase d (measures 13-16) starts with a quarter rest, followed by eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4.

Sección B

Section B consists of four phrases (e, f, g, h) in 4/4 time. Phrase e (measures 17-20) starts with a quarter rest, followed by eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. Phrase f (measures 21-24) starts with a quarter rest, followed by eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. Phrase g (measures 25-28) starts with a quarter rest, followed by eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4. Phrase h (measures 29-32) starts with a quarter rest, followed by eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4.

Sección C

Musical score for Sección C, measures 19-26. The score is written in treble clef and 4/4 time. It consists of four staves of music. The first staff (measures 19-20) is marked with a fermata and the letter 'i'. The second staff (measures 21-22) is marked with a fermata and the letter 'j'. The third staff (measures 23-24) is marked with a fermata and the letter 'k'. The fourth staff (measures 25-26) is marked with a fermata and the letter 'l'. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Sección C'

Musical score for Sección C', measures 29-33. The score is written in treble clef and 4/4 time. It consists of three staves of music. The first staff (measures 29-30) is marked with a fermata and the letter 'i''. The second staff (measures 31-32) is marked with a fermata and the letter 'n'. The third staff (measures 33) is marked with a fermata and the letter 'a tempo'. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The tempo markings 'rit.', 'Libremente', and 'a tempo' are present.

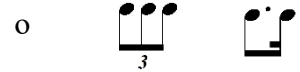
La melodía de la canción fue concebida en la tonalidad de La menor. Su ámbito es de una novena mayor (G3- A4).

La melodía propone en cada una de sus frases un desarrollo melódico prolongado con una gran variedad de motivos, lo que otorga dinamismo a la composición. De igual forma destaca una idea rítmica recurrente:



Esta figura rítmica es la base desde la cual se desarrollan las diversas frases melódicas.

Tanto este ritmo, como variaciones de sonido similar como



otorgan identidad a la composición, y cohesionan las ideas melódicas distintas.

Construyendo climas sonoros

La armonía utiliza principalmente acordes **diatónicos**, en la tonalidad de la menor, sobre la base de las 3 funciones tonales principales: Tónica (i y III), subdominante (iv ii°) y dominante (V7). Además, destacamos el uso de una **dominante secundaria (V7/iv)** como recurso armónico de tensión. También se destaca la tonización hacia la relativa mayor (III) como recurso para marcar la transición a la sección B.

Silencio

Elvia Solís Padilla

Sección A



E7
V7

Am
i

2



E7
V7

Dm
iv

E7
V7

4



Am
i

A7
V7/iv

6



Dm
iv

Am
i

E7
V7

Am
i

Sección B

9



G7
VII7

C
III

11



Dm
iv

E7
V7

Am
i

13



Dm
iv

E7
V7

Am
i

15



F
VI


F
VI


E7
V7


E7
V7


2 Silencio

Sección C


19  E7 V7 | A7 V7/iv | Dm iv |


21  Am i | F VI | E7 V7 |


24  E7 V7 | A7 V7/iv | Dm iv |

26  Am i | F VI | E7 V7 |

Sección C'

29  E7 V7 | A7 V7/iv | Dm iv |

31  Am i | Bm7(b5) ii° |

33 *rit.*  E7 V7 | $\frac{3}{4}$ | E7 V7 | $\frac{4}{4}$ | Am i ||

Arreglo e instrumentación:

La canción consta de dos voces principales y una guitarra. Las voces se turnan cantando la melodía principal. Por su parte la guitarra cumple una doble función: por una parte, hace el acompañamiento armónico, y por otra parte aporta el elemento percusivo. La canción nació en la mente de Elvia como un tango, por ello todos los arreglos proponen en base a este género musical.

Tierra tica

*Quiero hacer para ti
una linda canción
rendirte pleitesía¹¹
bella tierra mía
de mi corazón
Costa Rica por ti
nació mi inspiración
por eso yo te quiero
por eso te canto
patria de mi amor*

*Tú me vistes nacer
bajo tu cielo azul
bajo este cielo tico
y en tus campos verdes
bañados de sol
hoy me siento feliz
y gracias doy a Dios
de haber nacido tico
en esta mi tierra
que es una bendición*

¹¹ Rendimiento, muestra reverente de cortesía

Más allá de las notas

Esta obra musical nos transporta de forma natural al pasado, evocando imágenes del paisaje costarricense a través de un lenguaje cargado de elementos visuales y simbólicos, llenos de verdor y colores florales. La autora logra plasmar, mediante su texto, una escena que puede ser percibida sensorialmente, incluso por quienes no vivieron en esa época.

La canción acaricia, agradece e invita a través de una poesía que enaltece la tierra costarricense, despertando un profundo sentimiento de amor patrio. Su contenido lírico y musical la posiciona como una posible canción tradicional costarricense por su expresión de identidad nacional.

La arquitectura de la canción

Tierra Tica se compone de dos estrofas en décimas con rima libre.

En el ámbito musical, la obra es una única sección musical (A) que se repite dos veces.

Las notas musicales que forman identidad

Referente a la melodía, la sección A consta de cuatro ideas musicales, *a*, *b*, *a'*, *c*, siendo *c* el climax de la canción.

La melodía de la canción fue concebida en la tonalidad de Re mayor. Esta se desarrolla en un ámbito de duodécima mayor, comprendido desde un La3 a un Mi5.

La canción desarrolla ideas melódicas que implementan motivos rítmicos y contornos melódicos distintos a lo largo de una sección melódica, lo que resulta en frases completas que ofrecen un desarrollo y conclusión.

Sin embargo, hay un motivo rítmico desde el que parten muchas frases:

Este motivo en anacrusa se encuentra en cada inicio de sección, ya sea de manera exacta o con alguna variación.

Cada sección melódica retoma el mismo esquema rítmico y de contorno con ligeras variaciones, mientras contrasta subida en la tesitura y cambios en la armonía.

Construyendo climas sonoros

La armonía se basa en acordes diatónicos, aunque destaca el uso de acordes extraños a la tonalidad, que fungen como acordes de paso (biii y iv) o dominantes secundarias (V7/ii y V7/IV). Se exploran distintas progresiones armónicas, en su mayoría extensas, de hasta ocho compases de duración.

Se observan círculos armónicos que juegan con variedad de grados y sus funciones tonales, y prestamos modales, entre las que destacan:

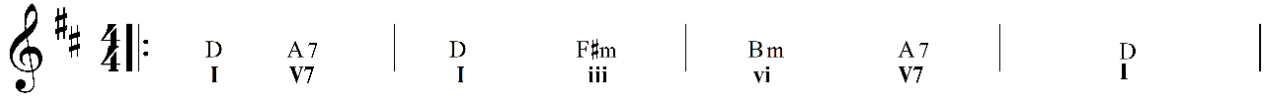
- I- iii- vi- V7- I
- I- ii- iii- biii- ii
- I- iii- biii- IV- iv- I

Tierra tica

Esquema armónico

Elvia Solís Padilla

Sección A

4/4 

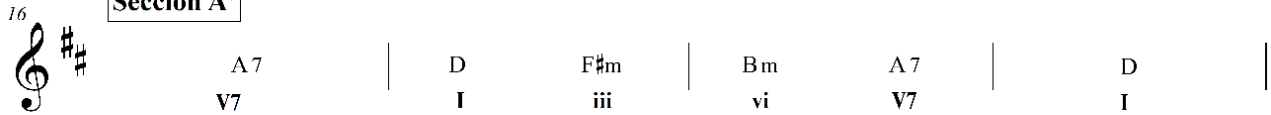
4 

Sección B

8 

12 

Sección A'

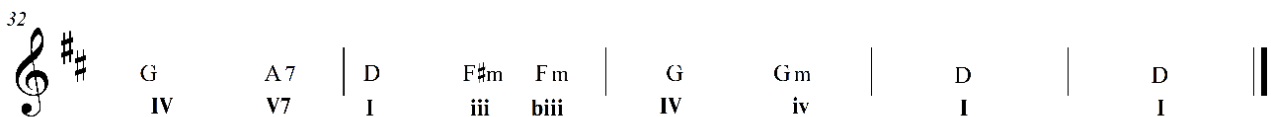
16 

20 

Sección C

24 

28 

32 

Arreglo e instrumentación:

La canción es interpretada por el trío los románticos, constituido por una voz principal, dos voces de coro, dos guitarras y un requinto. Las guitarras fungen como el principal acompañamiento rítmico y armónico, con ritmo de bolero costarricense. El requinto por su parte ofrece adornos musicales en los espacios de silencio que marca la melodía principal, y se encarga de realizar una introducción y un intermedio con una melodía propia basada en la principal. Por su parte los coros intervienen con armonizaciones de la voz principal en momentos enfáticos de la melodía y letra.

La canción es interpretada por el Trío Los Románticos, conformado por una voz principal, dos voces de coro, dos guitarras y un requinto. Las guitarras fungen como el principal acompañamiento rítmico y armónico, con ritmo de bolero costarricense. Por su parte el requinto ofrece adornos musicales en los espacios de silencio que marca la melodía principal, y se encarga de realizar una introducción y un intermedio con una melodía propia basada en la principal. Los coros intervienen con armonizaciones de la voz principal en momentos enfáticos de la melodía y la letra.

Todos estos son arreglos e instrumentaciones muy propias del género de bolero costarricense.

Gabriela Barrantes Madrigal

Como nos cuesta

La vida es una constante aventura y cada día que pasa, crecemos con ella.

*Cómo nos cuesta nacer después de crecer
cómo nos cuesta entender que esto nos va a suceder
cómo nos cuesta saber que duele mucho crecer*

*Cómo nos cuesta soñar y hacer realidad
cómo nos cuesta iniciar y al fin alcanzar
cómo nos cuesta subir la montaña al final*

*Cómo nos cuesta crecer, cómo nos cuesta volar
cómo nos cuesta abrir las alas volver a empezar
aquel vuelo que iniciamos muchos años atrás*

*Cómo nos cuesta crecer, cómo nos cuesta volar
cómo nos cuesta abrir las alas volver a empezar
aquel vuelo que iniciamos muchos años atrás*

*Cómo nos cuesta reír después de llorar
cómo nos cuesta sanar las heridas de ayer
cómo nos cuesta llegar a querer otra vez*

*Cómo nos cuesta subir después de bajar
cómo nos cuesta lograr cumplir la meta quizás
cómo nos cuesta vivir al fin la vida verdad*

*Cómo nos cuesta crecer, cómo nos cuesta volar
cómo nos cuesta abrir las alas volver a empezar
aquel vuelo que iniciamos muchos años atrás*

*Cómo nos cuesta crecer, cómo nos cuesta volar
cómo nos cuesta abrir las alas volver a empezar
aquel vuelo que iniciamos muchos años atrás*

Cómo nos cuesta entender que esto nos va a suceder

Más allá de las notas

Gabriela fue criada bajo un modelo que priorizaba su rol como futura esposa, sin interés en su desarrollo personal o académico, por lo que, romper con estas creencias fue un punto de inflexión para su vida.

La autora rompe con los patrones en su familia y en su vida personal y la inspira a crear canción “¿Cómo nos cuesta?”, refiriéndose al proceso de desaprender creencias arraigadas.

La arquitectura de la canción

La canción consta de ocho estrofas de tres versos mayormente tridecasílabos. Destaca la rima libre y consonante en algunos versos.

La canción se estructura en cuatro secciones:

A, A, B, A’.

Las notas musicales que forman identidad

Con base a la melodía, las secciones están conformadas por tres frases cada una. Específicamente, la sección A incluye las frases (*a, a, b*); la sección B, las frases (*c, c, d*); y la sección A’, las frases (*a’, a’, b’*).

Sección A

Sección A consists of three staves of music in 3/4 time, key of D major. The first staff (measures 1-4) is labeled 'a' and contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by quarter notes D4, E4, F4, G4, and a half note G4. The second staff (measures 4-8) is labeled 'b' and continues the melody with quarter notes A4, B4, C5, D5, and a half note D5. The third staff (measures 8-12) continues the melody with quarter notes E5, F5, G5, A5, and a half note A5, ending with a double bar line and repeat dots.

Sección B

Sección B consists of three staves of music in 3/4 time, key of D major. The first staff (measures 13-16) is labeled 'c' and contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by quarter notes D4, E4, F4, G4, and a half note G4. The second staff (measures 16-20) is labeled 'd' and continues the melody with quarter notes A4, B4, C5, D5, and a half note D5. The third staff (measures 20-24) continues the melody with quarter notes E5, F5, G5, A5, and a half note A5, ending with a double bar line and repeat dots.

Sección A'

Sección A' consists of three staves of music in 3/4 time, key of D major. The first staff (measures 26-29) is labeled 'a'' and contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by quarter notes D4, E4, F4, G4, and a half note G4. The second staff (measures 29-33) is labeled 'b'' and continues the melody with quarter notes A4, B4, C5, D5, and a half note D5. The third staff (measures 33-37) continues the melody with quarter notes E5, F5, G5, A5, and a half note A5, ending with a double bar line and repeat dots.

Cómo nos cuesta

Esquema armónico

Gabriela Barrantes Madrigal

Sección A

1 D I | G IV | A7 V7 | D I |

4 D I | G IV | A7 V7 | D I |

8 D I | G IV | A7 V7 | D I | D I :||

Sección B

13 D I | G IV | A7 V7 | D I |

17 D I | G IV | A7 V7 | D I |

21 D I | G IV | A7 V7 | D I | D I |

Sección B'

26 D I | G IV | A7 V7 | D I |

30 D I | G IV | A7 V7 | D I |

34 D I | G IV | A7 V7 | D I | D I :||

Arreglo e instrumentación:

La canción consta de una voz principal y una guitarra de acompañamiento. La guitarra funge como el único elemento de acompañamiento armónico y rítmico a la melodía principal, aportando el ritmo de vals costarricense a la obra. La voz principal incorpora matices interpretativos variados, que son acompañados de manera libre y flexible por la guitarra.

Pedro

*La montaña se enmudeció
cuando un gran hombre muere*

*La montaña en silencio entró
hasta su río hiere*

*Igual que aquel árbol de espavel
que siendo su escudo y su sombra fiel
pasaron los años siempre de pie
un gran tronco fuerte se desvaneció*

*Con un suave adiós, con un suave adiós
cuantas veces te sorprendió el sol
labrando la tierra, cuidando el ganado, sembrando frijol
cuantas veces la lluvia tu vecino río llenó
incontables lunas, tus ojos miraron, la grandeza de un Dios*

*Tu nombre fue Pedro, amigo y señor
todo un libro abierto, legado dejó
el viento acompaña, el susurro cantar
la ribera ilumina, con todo esplendor
la naturaleza, que Pedro cuidó*

*Igual que aquel árbol de espavel
que siendo su escudo y su sombra fiel
Pasaron los años siempre de pie
un gran tronco fuerte se desvaneció*

*Con un suave adiós, con un suave adiós
Cuantas veces te sorprendió el sol
labrando la tierra, cuidando el ganado, sembrando frijol
cuantas veces la lluvia tu vecino río llenó
incontables lunas, tus ojos miraron, la grandeza de un Dios*

*Soldado valiente
Te canto en tu honor
Tu nombre fue Pedro*

Más allá de las notas

Esta canción nace como un homenaje a don Pedro, un hombre de 102 años que vivía en una montaña, en una casa de piso de tierra, donde solo escuchaba la radio y se resistía a la llegada de la modernidad.

Para llegar a su casa, había que cruzar un río en bote. Gabriela lo visitaba con su guitarra, pues a don Pedro le gustaba escucharla tocar. En su hogar existía un árbol de espavel que él admiraba mucho y se volvió su compañía, hasta que después de unos años debieron cortarlo porque era riesgoso.

Cuando don Pedro falleció, Gabriela se encerró en su cuarto para componerle esta canción, inspirándose en la quebrada, la montaña y el reflejo de una vida apegada a lo más esencial: lo natural del ser viviente.

La arquitectura de la canción

Esta composición musical consta de cuatro partes que se dividen de una forma interesante, las cuales se repiten una vez en el mismo orden a excepción de la primera estrofa.

Inicia con una estrofa introductoria de cuatro versos denominada intro. La segunda estrofa identificada como sección **A**, corresponde al desarrollo del contenido temático. Posteriormente, la tercera estrofa introduce un precoro que funciona como sección **B**, y finalmente, la cuarta estrofa identificada como sección **C** corresponde al coro principal, el cual, en su segunda repetición, se presenta incompleto.

La forma se ve con el siguiente orden:

Intro – A – B – C – A – B - C

Las notas musicales que forman identidad

Las secciones mencionadas anteriormente están conformadas por varias frases melódicas. El preludio consta de dos frases (a, b). De manera similar, la sección A, presenta dos frases (c , d). La sección B se conforma por cuatro frases (e , f , g ,h) y por último la sección C contiene cinco frases melódicas (i , j, k , l , n).



Sección A

5 ^c
7 ^d
9

Musical notation for Sección A, measures 5-9. The music is in treble clef with a 12/8 time signature. Measure 5 starts with a whole rest followed by a quarter note G4, then eighth notes A4, B4, C5, and a quarter note B4. Measure 6 continues with eighth notes A4, G4, F4, E4, and a quarter note D4. Measure 7 starts with a quarter note D4, followed by eighth notes E4, F4, G4, and a quarter note A4. Measure 8 continues with eighth notes B4, C5, B4, A4, and a quarter note G4. Measure 9 ends with a quarter note F4, a quarter rest, and a quarter note E4. Brackets labeled 'c' and 'd' group measures 5-6 and 7-8 respectively.

Sección B

9 ^e ^f
12
15 ^g ^h
18
20 ^{1.}

Musical notation for Sección B, measures 9-20. The music is in treble clef. Measure 9 starts with a whole rest, followed by a quarter note G4, then eighth notes A4, B4, and a quarter note C5. Measure 10 continues with eighth notes B4, A4, G4, and a quarter note F4. Measure 11 starts with a quarter note E4, followed by eighth notes D4, C4, and a quarter note B3. Measure 12 continues with eighth notes A3, G3, F3, and a quarter note E3. Measure 13 starts with a quarter note D3, followed by eighth notes C3, B2, and a quarter note A2. Measure 14 continues with eighth notes G2, F2, E2, and a quarter note D2. Measure 15 starts with a quarter note C2, followed by eighth notes B1, A1, and a quarter note G1. Measure 16 continues with eighth notes F1, E1, D1, and a quarter note C1. Measure 17 starts with a quarter note B0, followed by eighth notes A0, G0, and a quarter note F0. Measure 18 continues with eighth notes E0, D0, C0, and a quarter note B0. Measure 19 starts with a quarter note A0, followed by eighth notes G0, F0, and a quarter note E0. Measure 20 continues with eighth notes D0, C0, and a quarter note B0. Brackets labeled 'e', 'f', 'g', and 'h' group measures 9-11, 12-14, 15-17, and 18-20 respectively. A first ending bracket labeled '1.' is above measures 20-21.

Sección C

The image shows a musical score for Section C, measures 20 through 30. The music is written in a single staff in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 12/8. The score is divided into six measures, each with a letter label above it: i, j, k, l, n, and a final measure with a '2.' above it. The melody consists of eighth and quarter notes, often starting with an anacrusis. Measure 30 ends with a double bar line and a key signature change to three sharps and a common time signature.

La melodía de la canción fue concebida en la tonalidad de La menor. Su ámbito es de una octava.

Su métrica es en general 12/8, aunque cabe destacar la libertad del fraseo que en ocasiones agrega uno o más pulsos al compás, generando estructuras irregulares. Este es uno de los elementos de contraste principales en la obra. Asimismo lo son sus frases, que desarrollan melodías muy diferentes por cada sección. Aún así, se puede destacar un patrón rítmico que comparten la mayor parte de las frases melódicas.



Este patrón caracterizado por su anacrusa es parte principal de las secciones melódicas A y C, siendo un elemento que impregna de identidad a la canción. Por su parte en la sección

B suceden altos contrastes. Por un lado, es donde más se acentúa la irregularidad de la forma, que combinado con el uso de la tesitura más alta de la canción desarrollan una dinámica tensional densa. Justo al llegar a la sección C la canción modula a La mayor, siendo esta sección la de mayor contraste.

Construyendo climas sonoros

La canción se encuentra en la tonalidad de La menor, y modula a La mayor como recurso que enfatiza el cambio de modo menor a mayor, al llegar a la sección C. La armonía utiliza principalmente acordes **diatónicos** sobre la base de las tres funciones tonales principales: Tónica (i), subdominante (iv) y dominante (V7). Además, destacamos el uso de una **dominante secundaria (V7/iv)** como recurso expresivo.

Pedro

Esquema armónico

Gabriela Barrantes Madrigal

Intro



Am
i

Dm
iv

3



E7
V7

Am
i

12
8

Sección A

5



Am
i

E7
V7

7



Am
i

E7
V7

Sección B

9



Am
i

E7
V7

Am
i

6
8

12



Am
i

12
8

E7
V7

6
8

E7
V7

15



Am
i

12
8

Am
i

A7
V7/iv

Dm
iv

18




E7
V7


E7
V7





2 Pedro


Sección C

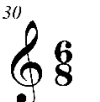
20  A
I

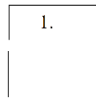
22  A
I

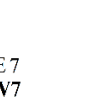
24  A
I


26  A
I

28  A
I

30  A
i

1.  E7
V7

2.  E7
V7



Arreglo e instrumentación:

La canción consta de una voz principal y una guitarra. La guitarra funge como el único elemento de acompañamiento armónico y rítmico a la melodía principal, en un ritmo que tiende a escucharse en 12/8. En el inicio de la canción la voz se mueve libremente a modo de recitativo.

Quisiera volver al pasado

*Voy a contarles la historia más bonita que viví en mi infancia
Voy a contarles la historia de mis amigos que dejé en Hojancha
Todas las noches nos sentábamos en aquella cera
Y contábamos historias bellas y soñábamos en ser muy grandes
Y soñábamos en ser muy grandes*

*Quisiera volver al pasado y de nuevo sentarme en aquella acera
Y de nuevo soñar y de nuevo jugar con Kembly y Yamil
Con Chini, con Mayi, Con Eileen Jiménez y mis hermanos*

*Quisiera volver al pasado y de nuevo sentarme en aquella acera
Y de nuevo soñar y de nuevo jugar con Kembly y Yamil
Con Chini, con Mayi, Con Eileen Jiménez y mis hermanos*

Más allá de las notas

Esta canción es un canto nostálgico a la infancia vivida en Hojancha; una comunidad que marcó profundamente el corazón de la autora. En ella se relata el deseo de regresar al pasado para reencontrarse con aquellos momentos de inocencia y alegría, cuando estaba con sus amistades sentados en la acera, soñando con el futuro. Los nombres mencionados se convierten en símbolos vivos de una niñez que sigue latiendo en la memoria.

La arquitectura de la canción

La canción presenta una forma que consiste en una única estrofa seguida de un coro, el cual se repite dos veces, resultando en una estructura tripartita de tipo estrofa-coro-coro.

Por su estructura a nivel musical, esta obra se divide en dos secciones: la sección A que corresponde a la única estrofa inicial, seguida de la sección B referente al coro.

Las notas musicales que forman identidad

Alusivo a la melodía, la sección A consta de cinco frases melódicas (*a, b, c, d, e*), mientras que la sección B, se conforma por tres frases (*f, g, h*).

Estas frases melódicas abarcan un ámbito de undécima mayor, que se extiende desde el Sol4 hasta el La5.

Sección A

The musical notation for Section A consists of five melodic phrases, labeled a through e, written on a single staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The phrases are as follows:

- Phrase a:** Starts at measure 1. It begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter rest, and a quarter note E5. The third measure contains a quarter note F#5, a quarter note G5, a quarter note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, a quarter note D6, and a quarter note E6.
- Phrase b:** Starts at measure 3. It begins with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter rest, and a quarter note E5. The third measure contains a quarter note F#5, an eighth note G5, an eighth note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, a quarter note D6, and a quarter note E6.
- Phrase c:** Starts at measure 6. It begins with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter rest, and a quarter note E5. The third measure contains a quarter note F#5, a quarter note G5, a quarter note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, a quarter note D6, and a quarter note E6.
- Phrase d:** Starts at measure 8. It begins with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, a quarter note G5, a quarter note A5, and a quarter note B5. The third measure contains a quarter note C6, a quarter note D6, a quarter note E6, a quarter note F#6, a quarter note G6, a quarter note A6, and a quarter note B6. The fourth measure contains a quarter note C7, a quarter note D7, a quarter note E7, a quarter note F#7, a quarter note G7, a quarter note A7, and a quarter note B7.
- Phrase e:** Starts at measure 10. It begins with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, a quarter note G5, a quarter note A5, and a quarter note B5. The third measure contains a quarter note C6, a quarter note D6, a quarter note E6, a quarter note F#6, a quarter note G6, a quarter note A6, and a quarter note B6.

Sección B

The musical score for Section B consists of three staves of music. The first staff (measures 12-15) starts with a treble clef and a key signature of two sharps. It begins with a half note G4, followed by a quarter rest, then a 6/8 time signature change. The melody continues with eighth notes and quarter notes. A dynamic marking 'f' is placed above the first measure. The second staff (measures 16-18) continues the melody with eighth notes and quarter notes. A dynamic marking 'g' is placed above the final measure. The third staff (measures 19-20) shows a first ending bracket over the final two measures, which end with a double bar line and repeat sign.

Durante la sección A se introduce la canción con una melodía interpretada con mucha libertad rítmica, caracterizado por una entrada en anacrusa y con intervalo de salto. El contorno melódico es muy libre también.

Al llegar a la sección B se dan muchos contrastes. Comenzando por el ritmo que aquí ya es a tiempo y además muy sincopado. Se puede observar el siguiente patrón rítmico característico de esta sección:

The diagram shows a rhythmic pattern in 4/4 time. It consists of four eighth notes beamed together, followed by a quarter rest. The pattern is enclosed in a box with a vertical line on the left and a vertical line on the right.

Esta célula rítmica nutre la mayor parte de las frases de esta sección, constituyéndose en un elemento de identidad. Además, el contorno melódico y la tesitura proponen nuevas ideas, variando entre cada frase. Al igual que en la sección A, aquí la estructura de las frases se expresa con mucha libertad, agregando uno o dos pulsos, lo que resulta en estructuras irregulares. Sin embargo, la dirección que brinda la melodía cohesiona la idea en un sentido de desarrollo ordenado

Construyendo climas sonoros

La armonía utiliza principalmente acordes **diatónicos** de Re mayor, sobre la base de las 3 funciones tonales principales: Tónica (I), subdominante (IV) y dominante (V7).

Quisiera volver al pasado

Esquema armónico

Gabriela Barrantes Madrigal

Sección A

Musical notation for Sección A, measures 1-11. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The notation shows chords and their functions (I, IV, V7) with some measures containing a 6/4 time signature. Measure numbers 1, 3, 6, 8, 10 are indicated on the left.

Sección B

Musical notation for Sección B, measures 12-22. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The notation shows chords and their functions (I, IV, V7) with some measures containing a 6/4 time signature. Measure numbers 12, 16, 19, 22 are indicated on the left. First and second endings are marked with '1.' and '2.'.

Arreglo e instrumentación:

La canción consta de una voz principal y una guitarra de acompañamiento. La guitarra funge como el único elemento de acompañamiento armónico y rítmico a la melodía principal, aportando el ritmo de balada rock a la obra. La interpretación vocal está llena de detalles sutiles, a los cuales la guitarra se complementa.

Conclusiones

Los mayores saberes de la vida, no se definen por grados académicos.

Este trabajo investigativo nos ha dejado una enseñanza de vida invaluable, difícil de dimensionar. Más allá de dejar por escrito todo lo mencionado anteriormente, hemos constatado que la vida que existe fuera de la ciudad tiene niveles de colores, texturas y sonidos que no son fáciles de imaginar hasta que se presencian personalmente.

Esta investigación para nosotros representa un despertar a la sensibilidad, generando conexión con las raíces más esenciales de los seres humanos. Ha sido muy enriquecedor conocer a algunas mujeres impresionantes, que cuentan con un currículo de vida que no es medible y que están por ahí en algún lugar del país, esperando que su trabajo sea visibilizado.

Elvia, Elia y Gabriela tienen historias muy interesantes y variadas, pero hay algo que todas comparten: cumplir una función en la comunidad.

Estas mujeres compositoras no solo hacen las canciones para ellas mismas, sino que las entregan a las demás personas formando un movimiento y transformando el pueblo a través de su música. Ellas son entes indispensables en sus comunidades que han aportado por muchos años directa e indirectamente provocando un impacto significativo.

Una constante que emergió en las entrevistas fue la dificultad que tienen estas mujeres para asumirse como compositoras o cantautoras. La percepción de que "no saben lo suficiente" o que "hay quienes sí estudiaron" refleja una tradición de silenciamiento y subvaloración del saber popular. Esto nos lleva a preguntarnos: ¿cuántas otras mujeres han contribuido a la música nacional sin saber que son parte de la historia? ¿Cuántas obras musicales femeninas costarricenses han quedado olvidadas o nunca fueron registradas?

De esta forma, esta investigación reafirma la urgencia de incluir más voces de mujeres en el cancionero costarricense y en los espacios educativos, culturales y patrimoniales.

Incorporar estas obras enriquecerá el imaginario colectivo, democratizará la autoría artística y reconocerá la diversidad de formas en que las mujeres han aportado —y siguen aportando— al alma sonora del país.

Además de la riqueza cultural, emocional y musical que Elvia, Elia y Gabriela aportan, ellas comparten un punto en común esperanzador: su influencia en la lucha por el cambio de patrones sociales. A través de sus canciones, los temas que abordan y su compromiso con diversas asociaciones y espacios comunitarios, estas mujeres han logrado cuestionar, visibilizar y transformar patrones sociales arraigados, desafiando mitos y creencias sobre el rol y las capacidades de la mujer como compositora y líder cultural. Su quehacer trasciende el ámbito exclusivamente artístico para convertirse en un acto de resistencia y afirmación, mostrando que el arte también es un vehículo para la justicia social y la igualdad de género.

El canto de Elia por manifestar su prevalencia aun cuando la intentaron menospreciar, la melodía de Gabriela para reflexionar sobre lo difícil que es romper patrones arraigados y encontrarse con quien uno realmente desea ser, o Elvia con su talento liderando el quehacer compositivo del trío los Románticos; son las manifestaciones de mujeres profundamente transformadoras. Sus voces e historias encuentran eco en una sociedad que muchas veces las invisibiliza. Por ello su influencia va más allá de la música: son agentes de cambio que, desde su cotidianidad y su arte, contribuyen a la construcción de una Costa Rica más inclusiva, plural y consciente de la fuerza transformadora de las mujeres en la cultura y en la sociedad.

Referencias

- Aprobación de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, N.º 8560 (16 de noviembre de 2006). La Gaceta, N.º 237 del 11 de diciembre de 2006.
https://patrimonio.go.cr/quienes_somos/legislacion/decretos/Ley%20N%C2%B0%208560%20Convencion%20para%20la%20Salvaguardia%20del%20Patrimonio%20Cultural%20Inmaterial.pdf
- Boissevain, J. (1979). FieldWork in Malta. In Spindler 1970 (pp. 58–84).
- Bonilla Elizondo, P. (2021, 10 de marzo). Patrimonio / patriarcado. Surcos Digital.
<https://surcosdigital.com/patrimonio-patriarcado/>
- B&W Foto – Video. (2022, 11 de octubre). Historia del cassette de cinta: sus inicios hasta la llegada del CD. B&W Foto – Video. <https://bwfotovideo.es/blog/audio/historia-del-cassette-de-cinta-sus-inicios-hasta-la-llegada-del-cd/>
- Cabrelles, M. (2014). El protagonismo femenino en el ámbito musical histórico. Revista de Folklore. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-protagonismo-femenino-en-el-ambito-musical-historico-784138/html/>
- Cámara, E. (2016). Manual de Etnomusicología. ICCMU, Música Hispana, Manuales.
- Cook, N. (1987). A guide to musical analysis. W. W. Norton & Company.
https://kupdf.net/queue/nicholas-cook-a-guide-to-musical-analysis-pdf_58d7e9addc0d60f838c3463c_pdf
- Delitala, E. (1978). Come fare ricerca sul campo: Esempi di inchiesta sulla cultura subalterna in Sardegna. Cagliari: EDES.

- Facuse, M., & Franch, C. (2019). Música y mujeres. La persistencia de los mandatos de género en las trayectorias artísticas de mujeres migrantes en Chile. *Revista Chilena De Antropología*, (39), 58–76. Recuperado a partir de <https://revistadeantropologia.uchile.cl/index.php/RCA/article/view/53967>
- Fraile Alvarado, S. (2022). Carrera musical, género y economía: Oportunidades para ser música en Chile. Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/197586>
- Grebe, M. E. (1976). Objeto, métodos, técnicas de investigación en etnomusicología: algunos problemas básicos. *Revista Musical Chilena*, 30(133), 5–27. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13119>
- Grebe, M. E. (1991). Aportes y limitaciones del análisis musical en la investigación musicológica y etnomusicológica. *Revista Musical Chilena*, 45(175), 10–18. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13709>
- González, D. (2017). El fonógrafo: entre el registro etnográfico y el anuncio de lo radiofónico. *LIS. Letra, Imagen, Sonido. Ciudad mediatizada*, 9(17), 199–214
- INAMUCOSTARICA. (2021, 16 de septiembre). La historia de las mujeres en la música costarricense [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=IRDvho9guU8>
- Locatelli, A. (1981). Etnomusicología: metodología, aplicaciones y resultados. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, (4). <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/1238/1/etnomusicologia-metodologia-aplicaciones-resultados.pdf>

- Montón Subías, S. (2021). Despatriarcalizar descolonizando, descolonizar despatriarcalizando. Algunas reflexiones en torno al colonialismo, el patrimonio y la memoria histórica. *Complutum*, 32(2), 561–574. <https://doi.org/10.5209/cmpl.78580>
- Quiñones, L. (2019, 19 de febrero). Mujeres en la música, silenciadas por la desigualdad de género. Naciones Unidas. <https://news.un.org/es/story/2019/02/1450871>
- Registro Nacional de Costa Rica. (2013). RN-3 Inscripción (Derechos de autor y conexos). Registro Nacional de Costa Rica. [https://www.registronacional.go.cr/propiedad_industrial/documentos/fasciculos%20propiedad%20industrial/RN-3%20Inscripcion%20\(Derechos%20de%20Autor%20y%20Conexos\).pdf](https://www.registronacional.go.cr/propiedad_industrial/documentos/fasciculos%20propiedad%20industrial/RN-3%20Inscripcion%20(Derechos%20de%20Autor%20y%20Conexos).pdf)
- Sabino, C. (1992). El proceso de investigación. Ed. Panapo. http://paginas.ufm.edu/sabino/word/proceso_investigacion.pdf
- SINABI. (s. f.). Música Tradicional de Costa Rica. <https://www.sinabi.go.cr/biblioteca%20digital/fonoteca/musica%20tradicional/Tradicional.aspx>
- Smith, L. (2006). Uses of heritage. Routledge. <https://rbb85.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/11/laurajane-smith-uses-of-heritage.pdf>
- Soler, S. (2016). Mujeres y música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer. *Dossiers féministes*, (21), 157–174. <https://doi.org/10.6035/Dossiers.2016.21.10>
- Soler Campo, S. (2019). Mujeres músicas: Dificultades, avances y metas a alcanzar en el siglo XXI. Castellón de la Plana, España: Publicacions de la Universitat Jaume I.

Taylor, S., & Bogdan, R. (1987). Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados. Editorial Paidós.

<https://asodea.files.wordpress.com/2009/09/taylor-s-j-bogdan-r-metodologia-cualitativa.pdf>

UNESCO. (2006). Identificar e inventariar el patrimonio cultural inmaterial. <https://ich.unesco.org/doc/src/01856-ES.pdf>

UNESCO. (2018). Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial: Textos básicos de la convención de 2003 (versión de 2018). UNESCO. https://ich.unesco.org/doc/src/2003_Convention_Basic_Texts-2018_version-SP.pdf

UNESCO. (s. f.). Patrimonio cultural inmaterial. <https://ich.unesco.org/doc/src/01851-ES.pdf>

Velasco, H. M. (2012). Las amenazas y riesgos del patrimonio mundial y del patrimonio cultural inmaterial. Anales del Museo Nacional de Antropología, XIV, 10–19. https://gc.scalahed.com/recursos/files/r161r/w24508w/S6_R02.pdf

Vargas Cullell, M. C. (2011). Caleidoscopio musical (1940–2010). Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica. [https://www.sinabi.go.cr/ver/Biblioteca%20Digital/LIBROS%20COMPLETOS/Vargas%20Cullell%20Ma.%20Clara/Caleidoscopio%20musical%20\(1940-2010\).pdf](https://www.sinabi.go.cr/ver/Biblioteca%20Digital/LIBROS%20COMPLETOS/Vargas%20Cullell%20Ma.%20Clara/Caleidoscopio%20musical%20(1940-2010).pdf)

Vargas Cullell, M. C. (2004). De las fanfarrias a las salas de concierto: Música en Costa Rica (1840–1940). San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Anexos

Documentación audiovisual de composiciones musicales

Puede accederse al material documentado en audio y video en el siguiente hipervínculo:https://unaacrrmy.sharepoint.com/:f:/g/personal/cornelio_montero_granados_est_una_ac_cr/Eo3Z0c_Be59HskoWIkG_JygBKXGjRLi7aXQeQQDVSvXIsQ?e=K5yKjL

Partituras de cada canción estudiada de las compositoras

A continuación, se encuentran la documentación en partitura de cada una de las canciones estudiadas de las compositoras, organizadas de la siguiente manera:

Elia Madrigal Picado

1. Bellos momentos
2. Una guitarra triste
3. Voy a seguir

Elvia Solís Padilla

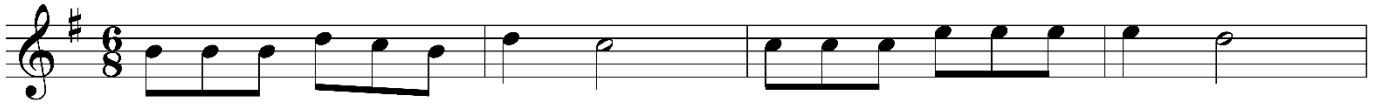
1. Añoranzas
2. Silencio
3. Tierra tica

Gabriela Barrantes Madrigal

1. Cómo nos cuesta
2. Pedro
3. Quisiera volver al pasado

Bellos Momentos

Elia Madrigal Picado



Una guitarra triste

Elia Madrigal Picado

5

9

13

17

22

Voy a seguir

Elia Madrigal Picado

The musical score is written in treble clef, 4/4 time, and the key signature has one sharp (F#). The piece consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 4/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. A repeat sign follows, with a first ending bracket over the next two measures. The second staff starts at measure 4 and continues the melody. It features a first ending bracket over the final two measures. The third staff starts at measure 9 and features a second ending bracket over the first two measures. The fourth staff starts at measure 13 and features a first ending bracket over the final two measures. The fifth staff starts at measure 18 and features a second ending bracket over the first two measures. The piece concludes with a double bar line.

Añoranzas

Elvia Solís Padilla



33



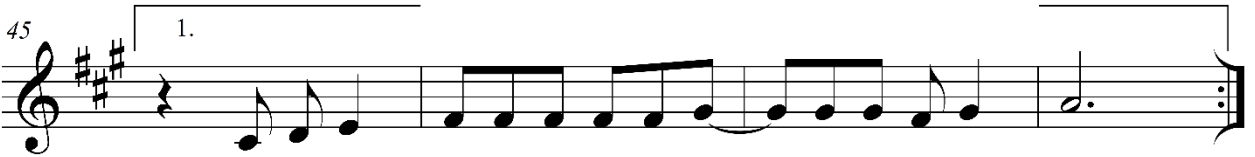
37



41



45



49



Silencio

Elvia Solís Padilla

The musical score for "Silencio" is written in 4/4 time and consists of eight staves of music. The key signature is one sharp (F#). The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and fermatas. The piece concludes with a final note on the eighth staff.

2

Silencio

Musical score for 'Silencio' in treble clef. The score consists of seven staves of music. The first staff (measures 19-20) features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 20. The second staff (measures 21-22) continues the melody with eighth notes and a quarter note. The third staff (measures 23-24) includes a sharp sign (#) under a note in measure 23. The fourth staff (measures 25-26) contains two triplet markings over eighth notes. The fifth staff (measures 27-28) continues the melodic development. The sixth staff (measures 29-30) shows further melodic progression. The seventh staff (measures 31-33) begins with a 'rit.' (ritardando) marking, followed by a change to 3/4 time signature, and ends with an 'a tempo' marking and a change to 4/4 time signature. The piece concludes with a final whole note chord in 4/4 time.

Tierra tica

Elvia Solís Padilla

4

8

12

16

20

24

28

32

Cómo nos cuesta

Gabriela Barrantes Madrigal

4

8

13

17

21

26

30

34

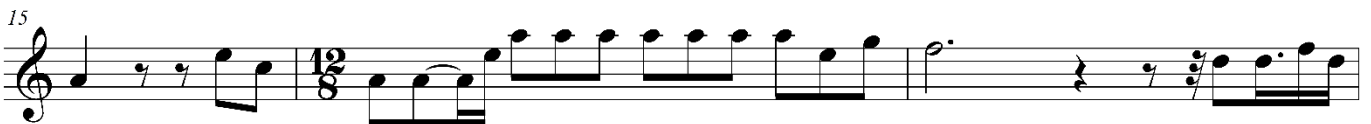
Pedro

Gabriela Barrantes Madrigal

Libertad de tiempo



A tiempo



Musical score for 'Pedro', consisting of six staves of music in treble clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 3/8. The score includes first and second endings.

Staff 1 (Measures 20-21): Measure 20 contains a half note G4, a quarter rest, and a quarter note G4. Measure 21 contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4. A first ending bracket covers measures 20 and 21.

Staff 2 (Measures 22-23): Measure 22 contains a half note G4, a quarter rest, and a quarter note G4. Measure 23 contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4.

Staff 3 (Measures 24-25): Measure 24 contains a half note G4, a quarter rest, and a quarter note G4. Measure 25 contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4.

Staff 4 (Measures 26-27): Measure 26 contains a half note G4, a quarter rest, and a quarter note G4. Measure 27 contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4.

Staff 5 (Measures 28-29): Measure 28 contains a half note G4, a quarter rest, and a quarter note G4. Measure 29 contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The staff ends with a double bar line and a final chord of G4, C5, G#4, C#5, G#4, C#5.

Staff 6 (Measures 30-31): Measure 30 contains a half note G4, a quarter rest, and a quarter note G4. Measure 31 contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4. A second ending bracket covers measures 30 and 31.

Quisiera volver al pasado

Gabriela Barrantes Madrigal

Libertad de tiempo



A tiempo

