



UNIVERSIDAD DE  
COSTA RICA

IIArte

Instituto de  
Investigaciones en Arte

ISSN 2215-4906

Volumen 83, Número CA3, 2024

# CUADERNOS DE LAS ARTES

A la escucha de Emilia  
Prieto Tugores (1902-1986)

**A la escucha de  
Emilia Prieto Tugores (1902-1986)**

**ESCENA**  
Revista de las artes

**IIArte**

---

Instituto de  
**Investigaciones  
en Arte**



UNIVERSIDAD DE  
COSTA RICA

**IIArte** Instituto de  
Investigaciones en Arte

**Editor**

M.L. Marco A. Arroyo-Mata

**Asistencia editorial**

Bach. Isaac Marín Maroto

**Diagramación y retoque**

Bach. Vonnjohnelle Tucker Rivas

---

792.05

E74e

ESCENA: Revista de las artes / Teatro Universitario,  
Compañía Nacional de Teatro.- Año 1,  
No. 1 (jul.1979)- .- San José, C.R.: Oficina  
de Publicaciones de la Universidad de Costa Rica,  
1979 -  
v.

Semestral

Subtítulo varía

Publicado por: Teatro Universitario, Compañía  
Nacional de Teatro, 1979-1987; Universidad de Costa  
Rica, Vicerrectoría de Acción Social, Extensión Cultural  
1988-2013; por Universidad de Costa Rica, Instituto de  
Investigaciones en Arte, 2014-

La numeración cambia de: Año 36, No. 72-73 (2013)  
a Vol. 74, No. 1 (2014)

ISSN 1409-2522

1. TEATRO COSTARRICENSE – PUBLICACIONES  
SERIADAS. 2. ARTES – PUBLICACIONES SERIADAS.

CIP/3024

CC/SIBDI.UCR

---

# ESCENA

Revista de las artes

*ESCENA. Revista de las artes* es una publicación semestral del Instituto de Investigaciones en Arte (IIArte) de la Facultad de Artes de la Universidad de Costa Rica. Su propósito fundamental es publicar y divulgar resultados de investigaciones académicas del ámbito de las artes en general, así como documentos inéditos relacionados, con la finalidad de generar y promover el conocimiento en esta área específica. La Revista publica, asimismo, testimonios personales de creadores artísticos, producciones artísticas, tales como obras de arte visual, partituras, dramaturgia y fuentes inéditas, para hacerlas disponibles de ese modo a los diversos investigadores en el campo de las artes.

## Director

Dr. Bértold Salas Murillo

## Consejo editorial

M.A. Judith Cambroner Bonilla

M.Sc. Roberto Guerrero Miranda

Dra. María Martínez Díaz

Dra. Andrea Mata Benavides

Dr. Gabriel Ignacio Venegas Carro

Dra. Rocío Zamora Sauma

## Consejo Asesor Internacional

Bradley S. Epps, Ph.D.

*Universidad de Cambridge, Reino Unido*

Dra. Claudia Ferman

*University of Richmond, Estados Unidos*

Dr. José Luis García Barrientos

*Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España*

Dra. Elizabeth Harvey

*University of Westminster, Reino Unido*

Dr. Rafael Lara-Martínez

*New Mexico Tech, EUA*

Dr. Rubén López-Cano

*Universidad de Barcelona, España*

Dra. Elaine Miller

*Christopher Newport University, EUA*

Dra. Ahtziri Molina Roldán

*Universidad Veracruzana, México*

M.Sc. Mijaíl Mondol López

*Universität Potsdam, Alemania*

Dr. Iván César Morales Flores

*Universidad de Oviedo, España*

Dr. Cristián Noemí

*Universidad de la Serena, Chile*

Dra. Carmen Cecilia Piñero Gil

*Universidad Autónoma de Madrid, España*

Dr. Pedro Poyato Sánchez

*Universidad de Córdoba, España*

Dra. Silvia Quezada Camberos

*Universidad de Guadalajara, México*

Dr. Luciano Ramírez Hurtado

*Universidad de Aguascalientes, México*

Dr. Eduardo Restrepo

*Universidad Javeriana, Colombia*

Miguel Ángel Santagada, Ph. D.

*Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Argentina*

Mag. Laura Carolina Torres Enk

*Tecnológico de Artes Débora Arango - Institución Redefinida, Antioquia, Colombia*

## Editor

M.L. Marco A. Arroyo-Mata

## Asistencia editorial

Bach. Isaac Marín Maroto

## Diseño y diagramación

Bach. Vonnjohnelle Tucker Rivas

Las opiniones expresadas en estos cuadernos son responsabilidad exclusiva de las personas autoras y no reflejan necesariamente la posición de la revista.

Revista indizada en LATINDEX, HAPI, BASE, MIAR, DOAJ, DIALNET, Red Iberoamericana de Innovación y REDIB, CLASE, BIBLAT, Actualidad Iberoamericana, Redalyc, PXP Index, Ulrich's web.

## Índice

<b>Editorial: Deudas que son ganancias.....</b>	<b>6</b>
Bértold Salas Murillo	
<b>El cofre del tesoro de mi abuela Emilia .....</b>	<b>8</b>
Liana Babbar Amighetti	
Desconocimiento y mitos .....	9
Invisibilización y persecución .....	11
Legado .....	13
<b>Serie Constructoras sonoras No. 5 .....</b>	<b>16</b>
Archivo Histórico Musical	
<b>Emilia Prieto y su crítica a los roles de género .....</b>	<b>17</b>
Adriana Briceño Boes, Dayana Eugenia Gamboa Vargas & Valeria Zúñiga Brenes	
Introducción.....	19
Roles de género y desigualdad .....	22
Cuestionamientos sobre la sexualidad femenina .....	35
Conclusiones .....	41
<b>Emilia Prieto Tugores, siempre presente. Memorias del proceso de rescate, recopilación y transcripción al pentagrama de canciones del Valle Central costarricense .....</b>	<b>48</b>
Carmen María Méndez Navas	
A modo de introducción.....	50
Enunciación del “problema”: la ausencia de la transcripción al pentagrama del acervo musical de un pueblo como problema cultural y educativo.....	51
Consideraciones metodológicas .....	52
El proceso.....	53

Las anotaciones o referencias de cada canción .....	56
Conclusiones .....	58
<b>La investigación sónica disidente de Emilia Prieto Tugores.....</b>	<b>62</b>
Susan Campos Fonseca	
Estudiar el legado sonoro de Emilia Prieto.....	64
Resiliencias sónicas y aurales.....	68
Un “dibujo para bordar”... ¿un tejido <i>ch'ixi</i> ? .....	79
<b>Notas a la edición de “Por ‘ónde pongo el dulce?” .....</b>	<b>97</b>
Luis Alfaro Bogantes	
<b>Por ‘ónde pongo el dulce? (partitura) .....</b>	<b>100</b>
<b>Notas a la edición de la canción “Fernando el francés” .....</b>	<b>101</b>
Luis Alfaro Bogantes	
<b>Fernando el francés (partitura) .....</b>	<b>109</b>

## Editorial

# Deudas que son ganancias

Bértold Salas Murillo<sup>1</sup>  
Universidad de Costa Rica  
San José, Costa Rica

No hay azar en la escogencia que hace la Dra. Susan Campos Fonseca para la portada de esta edición de los *Cuadernos*: una vieja fotografía, corroída por la humedad y el tiempo, pero aún huella efectiva del pasado, como esos retratos que, siendo niños, encontramos en los baúles y armarios de nuestros abuelos cuando visitábamos sus casas. En la imagen, una abuela, cálida y solemne, en el instante mismo de escribir o dibujar, dos actos que, podemos decir —pues se trata de Emilia Prieto—, ella repitió incansablemente a través de su vida.

La fotografía abre estos *Cuadernos*, un esfuerzo conjunto del Instituto de Investigaciones en Arte (IIArte) y de la Escuela de Artes Musicales, editado por Campos Fonseca, que procura divulgar el legado de Emilia Prieto Tugores (1902-1986), así como enriquecer el conocimiento que tenemos al respecto. Pasó con Emilia Prieto que, mientras vivió, fue más conocida que reconocida. Es decir, participó e incluso lideró varias de las más relevantes iniciativas artísticas y políticas de la Costa Rica del siglo XX, pero su obra nunca fue apreciada adecuadamente. Prueba de ello es que solamente en sus últimos años, en 1985, recibiera el Premio Joaquín García Monge —que recuerda a quien fue su mentor y compañero—, y es póstumamente que se le otorga el Premio Nacional de Cultura Popular, en 1992. Dicen que, para justicias, el tiempo: en la actualidad, el Premio Nacional al Patrimonio Cultural Inmaterial se llama, precisamente, Emilia Prieto Tugores.

Campos Fonseca recoge testimonios y estudios que confirman la poliédrica figura de Prieto, así como la amalgama de creación y pensamiento que la constituye: pintora, folclorista, compositora e intérprete, feminista, grabadora, periodista, escritora, humorista gráfica, maestra, activista. Sobre esta última faceta, hay que decir que las luchas sociales y

---

<sup>1</sup> Director del Instituto de Investigaciones en Arte (IIArte) de la Universidad de Costa Rica. ORCID: 0000-0003-1624-5320. Correo electrónico: bertold.salas@ucr.ac.cr

políticas que emprendió —por los obreros y las mujeres, contra la explotación y el fascismo, por la identidad y contra el olvido— la anclan en momentos y lugares específicos, pero también le otorgan vigencia en el presente, pues se trata de frentes aún abiertos.

En “El cofre del tesoro de mi abuela Emilia”, Liana Babbar Amighetti, nieta y custodia del legado de Prieto, ofrece una semblanza de su abuela, personal, pero no por ello menos rica en cuanto a información. En “Emilia Prieto y su crítica a los roles de género”, tres jóvenes historiadoras del arte, Adriana Briceño, Dayana Gamboa y Valeria Zúñiga, examinan las objeciones, entonces pioneras, que ella hacía al papel de la mujer en la sociedad y la política costarricenses mediante ensayos y grabados de la revista nacional *Repertorio Americano*.

Más adelante, y si bien a partir de otra forma de cercanía, es semejante la aproximación de la educadora musical Carmen Méndez Navas, quien en “Emilia Prieto Tugores, siempre presente. Memorias del proceso de rescate, recopilación y transcripción al pentagrama de canciones del Valle Central costarricense” recuerda el proceso que condujo a la edición, a inicios de la década de 1990, de 25 canciones ticomeseteñas recopiladas por la maestra. Esta voluntad crítica es también la que interesa a Campos Fonseca en “La investigación sónica disidente de Emilia Prieto”, a propósito de la voluntad contestataria de la investigación sónica de la folclorista. Estos testimonios y estudios están acompañados por la edición, a cargo de Luis Alfaro Bogantes, de las canciones “Por ‘ónde pongo el dulce?” y “Fernando el francés”, recopiladas por Emilia Prieto.

En “Vigencia de Emilia Prieto”, la breve pero rica introducción de Alfonso Chase a [Escritos y grabados \(1977\)](#), una compilación publicada por el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, el escritor afirmaba que su generación, esa que surge con la Segunda República y el Estado Benefactor, tenía una deuda con Prieto. Una deuda que, agregaba, comenzaba a ser saldada con obras como la que entonces presentaba. Ciertamente, Chase participaba del pago de una deuda. Lo mismo puede decirse de estos *Cuadernos*, editados por Campos Fonseca. Pero se trata de una deuda bastante particular porque, al saldarla, ganamos. Es decir, al recuperar a Emilia Prieto y su legado vasto, diverso y valiente, que invita a conocer y a conocernos, cada uno de nosotros se enriquece. Una deuda que es, finalmente, una ganancia.

## Referencias

Prieto Tugores, E. (1977). *Escritos y grabados*. Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.



# El cofre del tesoro de mi abuela Emilia<sup>1</sup>

## *The Treasure Chest of my Grandmother Emilia*

Liana Babbar Amighetti<sup>2</sup>  
Investigadora independiente  
San José, Costa Rica

**Recibido:** 24 de octubre de 2022

**Aprobado:** 31 de enero de 2023

Luego de una fecunda vida laboral, distribuida entre el magisterio, la creación artística, la escritura, la indagación sobre el folclor y la lucha por diversas causas sociopolíticas, mi abuela Emilia Prieto se dedicó de lleno a la investigación sobre la cultura popular costarricense cuando se pensionó. Entre sus 60 y 84 años, escribió cinco libros, publicó varios artículos periodísticos, protagonizó dos documentales sobre su vida, grabó su primer disco LP —e hizo otras grabaciones en cintas magnetofónicas y casetes—, que ilustra el canto del Valle Central, y cantó públicamente en teatros, manifestaciones políticas, mercados y en cuanto espacio social se lo pidieran. A los 76 años cumplidos, inició su propio espacio radial “Los lunes de Radio Nacional”, dentro del programa *Somos como somos*, el cual le valió el Premio Nacional de Periodismo Cultural Joaquín García Monge en 1985.

Otro hecho extraordinario que sucedió en esa época es que se hizo amiga de Paco Amighetti, de quien había estado alejada durante varias décadas desde su divorcio. Con él y su esposa Miriam, pasó a compartir agradables convivios a los que invariablemente también

---

<sup>1</sup> Este texto es una reflexión escrita en primera persona a modo de testimonio. Liana Babbar Amighetti es nieta de Emilia Prieto, con quien tuvo una relación muy estrecha. Custodia sus documentos personales y parte de su quehacer artístico, legado que rescata y divulga. Ha impulsado la reproducción de sus xilografías, la publicación de sus libros póstumos y el montaje de varias exposiciones alusivas a su obra.

<sup>2</sup> Investigadora independiente. Ha trabajado como profesora, investigadora y consultora para diversas universidades y centros de investigación y enseñanza en Costa Rica, Estados Unidos y otros países. Doctora en Recursos Naturales por la Universidad de Michigan, Estados Unidos. ORCID: 0009-0003-1967-8161. Correo electrónico: liana.babbar.a@gmail.com

fui invitada. Ambos abuelos eran muy creativos y prolíficos en sus respectivas labores y me llenaba de asombro oírlos hablar de temas de actualidad, pero, sobre todo, de la forma tan diferente en que veían la vida a su edad.

Motivada quizás por este ejemplo de vitalidad, mi jubilación marcó el inicio del rescate de la obra de mi abuela. Mi retiro de las labores científicas y administrativas se dio poco después de la partida un tanto intempestiva de mi madre Cecilia, heredera de la casa y los archivos maternos, sin permitirnos una transición sobre estos. Poco tiempo después, me preguntó mi hermano Omar qué hacer con los documentos de Emilia que se encontraban guardados en el ropero de nuestro bisabuelo. “Voy por ellos ya”, respondí diligente.

¡Esos archivos resultaron ser un verdadero cofre del tesoro! Había libros inéditos, decenas de libretas donde anotaba sus pensamientos —que llamaba “astillas y florecillas”—, documentos sobre sus incursiones en diversas actividades, las maderas de sus xilografías, un vasto intercambio epistolar con personalidades y amigos de muchos países, y los guiones de su espacio radiofónico en Radio Nacional, que sirvieron de base para el libro que edité: *Emilia Prieto: aportes a la cultura popular costarricense* (Babbar Amighetti, 2021).

A partir de uno de los legajos, escribí un artículo periodístico sobre su trabajo por la paz, pues en su casa, ubicada en el barrio Amón, fundó el Comité Costarricense por la Paz (cuyo presidente era Joaquín García Monge), del cual fue secretaria y, posteriormente, presidenta. Representó a Costa Rica en la Conferencia Latinoamericana por la Paz en México (1949) y en la primera Conferencia Mundial por la Paz en Pekín (1952). A su regreso, dictó una conferencia radial de cruda actualidad: *¿Será posible una tercera guerra mundial?* En esa época, “—hablar de paz era prohibido”— me comentó—, y su casa fue objeto de varias requisas policiales. Afortunadamente, no encontraron los documentos alusivos y fue posible reconstruir la historia, pues los guardó en el fondo de un enorme florero del que sobresalía un ramo de flores. Todos estos tesoros permitieron apoyar el montaje de dos exposiciones —en el Museo de Arte Costarricense (MAC) y en el Museo del Jade—, escribir la propuesta para su benemeritazgo, ¡y hasta se lanzó una estampilla con su efigie!

### **Desconocimiento y mitos**

Como toda mujer inteligente, activa y vanguardista, verdadera *homo universalis* (aunque el latinajo no suele incluir formalmente una acepción para el género), a quien le tocó vivir en una época mojjigata en un país bello pero desmemoriado, que olvida especialmente

a sus hijas ‘revuelcalbóndigas’, su trayectoria está llena de mitos. Fueron muchos los espacios en que se desarrolló y, de alguna manera, es inevitable que la gente conozca solo una, o unas pocas, de sus múltiples facetas.

Asimismo, a menudo confunden su quehacer con el de otras contemporáneas suyas. Un mito generalizado, que incluso quedó plasmado en la novela de un reconocido escritor centroamericano, es que era una señora que cantaba canciones revolucionarias acompañándose con una guitarra. Doña Emilia nunca tocó guitarra: en su juventud, las jóvenes con alguna solvencia aprendían a tocar piano. Esto la obligó a buscar siempre a una persona guitarrista que la acompañara en sus presentaciones y grabaciones. Tampoco cantó canciones ‘revolucionarias’, pues, como dijo alguna vez en su programa radial, “Son canciones de mi pueblo. Solo soy un modesto instrumento portador de las auténticas y geniales creaciones melódicas campesinas costarricenses” (Babbar Amighetti, 2021, p. 177).

Como parte de las actividades alusivas al bicentenario de nuestra independencia, por primera vez, el Museo de Arte Costarricense (MAC) intentó rescatar toda la vastedad y complejidad de su trayectoria en la exposición *Emilia Prieto. Sin claudicaciones*, epígrafe que sintetiza el eje transversal de su vida. Este montaje requirió muchas horas de la curadora María José Chavarría y sus asistentes, quienes esculcaron los archivos personales de Emilia y buscaron información dispersa en otros sitios. La exhibición incluyó prácticamente todo su quehacer artístico, literario y de indagación folclórica, así como su obra plástica (grabados, óleos, dibujos, bocetos), ensayos publicados en el *Repertorio Americano* junto con libros y artículos en otras revistas, gestión e investigación pionera sobre la decoración de carretas (que incluyó el préstamo de las tablas del primer desfile que organizara en 1935, prestadas por el Museo Nacional), difusión musical de las tonadas tradicionales del Valle Central (grabaciones y escritos) y la expresión de lo popular (resumen de otras indagaciones relacionadas con la cultura popular). Asimismo, esboza su participación en la política y otras manifestaciones de su quehacer social.

Ante la imagen de anciana benevolente que proyectó en sus últimos años, dedicada a temas menos controversiales, resulta fácil olvidar su amplia trayectoria de lucha por lo que consideró justo, entre lo que destaca su decidida oposición al fascismo y su postura a favor de los derechos de las mujeres y los niños. Emilia recibió varios homenajes póstumos que incluyeron el otorgamiento del Premio Nacional de Cultura Popular (1992), la designación Premio Nacional al Patrimonio Cultural Inmaterial Emilia Prieto Tugores (único premio

nacional que lleva nombre de mujer) y la publicación del libro *Mi pueblo* (edición de Cecilia Amighetti Prieto). Queda pendiente la publicación de su libro *Cantos del valle* entre aquellos que dejó prácticamente listos.

Numerosas personas estudiosas de las artes y la historia han publicado artículos sobre distintas facetas de su obra, los cuales rescatan valiosos elementos. Hay otros proyectos en curso que incluyen tesis de grado y otros libros póstumos en preparación. Considero de suma importancia que se rescate su obra haciendo hincapié en su erudición y humanismo, como sucede en esta edición especial de *ESCENA. Revista de las artes*. Queda, sin embargo, mucho material por analizar y es de esperar que los científicos sociales, lingüistas, músicos y expertos en todos los temas desarrollados por Prieto sean capaces de extraerle “al cofre del tesoro” información valiosa. Ojalá se concrete también su sugerencia de la necesidad de crear un instituto etnográfico que contribuya a que el pueblo de Costa Rica no pierda su razón de ser, “razón que imprime carácter”, riesgo real ante la contumaz apatía y pasividad que ante lo nuestro manifiesta.

### **Invisibilización y persecución**

La obra plástica de Prieto fue incomprendida (con notables excepciones, como la de Max Jiménez) e invisibilizada, infausto destino de toda creadora de vanguardia que se adelantó conceptual y plásticamente a su época. A sus óleos y xilografías se les vetó participar en exposiciones y, después, estuvo notoriamente ausente de los compendios sobre el grabado nacional y las clases de Historia del Arte. Por fortuna, García Monge le abrió las páginas del *Repertorio Americano*, donde quedaron plasmadas más de un centenar de xilografías, dibujos y ensayos, mientras que otros fueron publicados en diversas revistas y periódicos nacionales y extranjeros. Dieciocho años después de su fallecimiento, las curadoras Xila Chanto y Carolina Córdoba reivindican su incisiva y crítica obra artística en la exposición *El olmo que dio peras* en el MAC. Desde entonces, se han expuesto sus grabados en diversas bienales y otras exposiciones colectivas. Según [María Enriqueta Guardia Yglesias \(2022, 27 de marzo\)](#), Costa Rica es un país que pierde fácilmente la memoria y nos recalca que “la indiferencia es la muerte de un artista” (p. 23). Afortunadamente, Emilia no muere con la indiferencia; ella se renueva y renace.

Sin embargo, no solo inquieta la invisibilización de las personas artistas, especialmente si son féminas, sino también el hecho de que muchas fueron acalladas y perseguidas con particular saña. En 1948, Emilia fue a la cárcel en más de una ocasión, acusada de se-

dición por el gobierno *de facto*, junto con Luisa González —otra escritora y benemérita— y varias extraordinarias mujeres. A algunos hombres encarcelados, cuando solicitaron papel y lápiz, se les permitió tenerlos y escribieron artículos y poemas desde el presidio; a las mujeres no les estaba permitido el papel. Emilia escribió en su mente y repitió su creación mil veces para no olvidarla. Años después, recitaba *La epopeya de la selva*, sátira sobre la guerra civil generada durante este encierro, y comentaba, con el tono jocoso con que se refería a las etapas difíciles de su vida, que las monjas de la cárcel El Buen Pastor creían que rezaba el rosario todo el día.

Es muy fuerte la imagen que describía mi madre Cecilia, quien a sus 14 años vio a su mamá, esa menudita mujer que medía menos de 1,50 metros de estatura, una buena persona que amaba la paz y luchaba por ella, rumbo a la cárcel en un *jeep*, rodeada de militares fuertemente armados. “¿Es usted militante?” —la interpeló un gendarme al llegar—. “Bueno...” —respondió veraz—. “... Yo soy diletante” —y procedió a deletrear la palabreja varias veces para que pudieran escribirla bien en su declaración.

No solo a la cárcel, muchos hombres y mujeres también fueron al exilio, entre ellas María Isabel Carvajal. A los hombres se les permitió regresar a los pocos años, pero Carmen Lyra falleció en México, después de que le fuera denegado el permiso para regresar a su amada patria en su lecho de muerte. Esta injusticia le dolió siempre a Emilia. Parece que las mujeres revolucionarias, consideradas transgresoras, fueron medidas con varas de otro tamaño.

Pero lo peor vino después: pasó 10 años sin conseguir trabajo, con la responsabilidad de dos hijos adolescentes en condición de madre soltera. Para subsistir, vendió todo lo que pudo e incluso trabajó en una de las pocas labores permitidas para las mujeres en ese momento: la costura. Una década después, fue directora de una escuela, lo que le permitió acceder a la pensión. Con esta menguada renta no solo sobrevivió, sino que también financió la mayor parte de sus investigaciones sobre la cultura popular, de modo que se desplazó a distintas regiones del país para conversar con los antañones que tuvieran algo que enseñarle. “Hay que apurarse a rescatar ese conocimiento”, decía. “¡Porque los cementerios están llenos de folclor!”

## Legado

“La verdadera nobleza es la del espíritu” —sentenció Emilia Prieto, heredera de dos grandes figuras, reconociendo el sino de su linaje. Su padre, el licenciado Blas Prieto, fue gobernador de San José, primer inspector judicial y magistrado de la Corte Suprema de Justicia hasta su renuncia ante el gobierno de los Tinoco, en un histórico telegrama, “por haberse roto el orden constitucional que había jurado defender al asumir el cargo”, según me comentó mi orgullosa abuela en numerosas ocasiones. Magdalena Tugores, su madre, descendiente de los condes de Tugores, dejó atrás sus amadas Islas Canarias tras aceptar la invitación del Gobierno de Costa Rica para ser maestra en Heredia. Estas rebeldías y virtudes fueron heredadas a Cecilia Amighetti Prieto, junto con la consabida persecución matrilineal, agudizada durante la época del macartismo.

En el 2021, a casi 120 años del natalicio de doña Emilia, una Asamblea Legislativa con un fuerte contingente femenino le concedió de forma unánime el más alto reconocimiento que otorga el país: Benemérita de la Patria, distinción merecida y justa si consideramos que, en sus propias palabras, “el patriotismo no consiste solo en morir por la patria; también es vivir para ella trabajando en esas cosas que le dan prestigio y eternidad” (Prieto Tugores, 1991, p. 49).

León Felipe (2018) lamenta en su luminoso poema: “¿qué voy a cantar / si no tengo ni una patria, / ni una tierra provinciana, ... ni el retrato de un ... abuelo / que ganara una batalla...?” (vv. 42-49). Siempre pensé que era más meritorio tener una abuela que ganara la batalla de la vida y que contribuyó grandemente a legarnos una patria. “La caperucita que se comió al lobo” (Prieto Tugores, 1936, 14 de noviembre), una de sus xilografías, la retrata como pocas. Hay caperucitas —y abuelitas— que ponen a la historia de cabeza..., al igual que hay olmos que, definitivamente, dan peras.

Mi abuela pidió:

Cuando muera me sepultan junto a mi padre en el Cementerio General de Heredia, me ponen el epitafio escrito aquí y en el entierro me cantan la canción Rosa de abril. Por las flores no se preocupen, durante el Festival de la Juventud en La Habana me dieron en vida las que iba a necesitar para toda la eternidad.

Su epitafio dice: “Nada puede darte paz más que tú mismo. Nada puede darte paz más que el triunfo de los principios, Ralph Waldo Emerson”. En la [Figura 1](#), se puede observar los archivos de Emilia Prieto en la que fuera su casa de habitación en El Roble de Heredia. El ropero perteneció a su padre Blas Prieto.

**Figura 1.** Archivos de Emilia Prieto (2014)



Fuente: Registros de [Paula Patricia Heredia Suárez \(2014\)](#).

### Referencias

- Babbar Amighetti, L. (Ed.). (2021). *Emilia Prieto: aportes a la cultura popular costarricense*. Editorial Costa Rica.
- Guardia Yglesias, M. E. (2022, 27 de marzo). Redescubriendo a un maestro: Manuel Cano de Castro. *La Nación*, 20-23.
- Heredia Suárez, P. P. (2014). *Archivos de Emilia Prieto* [fotografía]. Registros de la artista.
- Felipe, L. (2018). *¡Qué lástima!, de León Felipe*. Zenda Libros. <https://www.zendalibros.com/lastima-leon-felipe/>
- Prieto Tugores, E. (1936, 14 de noviembre). La caperucita que se comió al lobo [xilografía]. *Repertorio Americano*, 32(18), 288. <https://repositorio.una.ac.cr/handle/11056/10749>
- Prieto Tugores, E. (1991). *Mi pueblo*. Editorial Universidad de Costa Rica.



## Serie Constructoras sonoras No. 5: Emilia Prieto Tugores (video)

Archivo Histórico Musical

Puede ver la entrevista a Liana Babbar Amighetti [aquí](#)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Artes Musicales UCR. (2021, 3 de marzo). *Constructoras Sonoras No. 5: Emilia Prieto Tugores* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=FjvJaY1H8gl>

# Emilia Prieto y su crítica a los roles de género

## *Emilia Prieto and Her Critique of Gender Roles*

Adriana Briceño Boes<sup>1</sup>  
Investigadora independiente  
San José, Costa Rica

Dayana Eugenia Gamboa Vargas<sup>2</sup>  
Investigadora independiente  
San José, Costa Rica

Valeria Zúñiga Brenes<sup>3</sup>  
Investigadora independiente  
San José, Costa Rica

**Recibido:** 24 de octubre del 2022      **Aprobado:** 5 de mayo del 2023

### Resumen

**Introducción:** En su obra plástica, Emilia Prieto (1902-1986) representó a las clases populares y menos privilegiadas, así como el papel de la mujer dentro de la sociedad y la política. La artista colaboró con grabados y ensayos en la revista *Repertorio Americano*, de 1931 a 1955. **Objetivo:** Este artículo analiza cómo su obra cuestiona los mitos que giran alrededor de la mujer costarricense, así como el pensar hegemónico de la época. **Métodos:** Se estudia una selección de grabados publicados entre 1936 y 1938 bajo una aproximación hermenéutica. El examen se sirve de comentarios y ensayos escritos por la misma artista. **Resultados:** Se rescata cómo Emilia Prieto se reveló, a través de su obra, como una artista subversiva y política. **Conclusiones:** Los discursos críticos presentes en los grabados de Prieto en torno a los roles de género continúan siendo relevantes en la realidad de las mujeres costarricenses.

---

<sup>1</sup> Investigadora independiente. Bachiller en Historia del Arte por la Universidad de Costa Rica, Costa Rica. ORCID: 0009-0008-0537-0701. Correo electrónico: abraceboes@gmail.com

<sup>2</sup> Investigadora independiente. Bachiller en Historia del Arte por la Universidad de Costa Rica, Costa Rica. ORCID: 0009-0000-1933-2791. Correo electrónico: dayanagamboavargas.v10@gmail.com

<sup>3</sup> Investigadora independiente. Bachiller en Historia del Arte por la Universidad de Costa Rica, Costa Rica. ORCID: 0009-0002-6693-2356. Correo electrónico: valezunigabrenes@gmail.com

**Palabras clave:** Repertorio Americano; grabado; mujer artista; desigualdad; sexualidad femenina

### Abstract

**Introduction:** In her artwork, Emilia Prieto (1902-1986) represented the underprivileged and popular classes, as well as the role of women within society and politics. The artist published prints and essays in the magazine *Repertorio Americano* from 1931 to 1955. **Objective:** This article analyzes how this period of her work questions the myths that revolve around Costa Rican women, as well as the hegemonic way of thinking during her time. **Methods:** Through a hermeneutic approach, a selection of Prieto's prints published between 1936 and 1938 is studied. Comments and essays written by the artist herself, contemporary to the prints, were also taken into consideration. **Results:** From this analysis, it is revealed how Emilia Prieto, through her work, was a subversive and political artist. **Conclusions:** The critical discourse around gender roles, presented by Prieto in her prints, remains relevant to the realities of Costa Rican women.

**Keywords:** Repertorio Americano; engraving; woman artist; inequality; female sexuality

## Introducción

Emilia Prieto Tugores (1902-1986) es conocida principalmente por su labor de rescate del folclor costarricense. Sin embargo, entre muchas otras actividades creativas y políticas que emprendió, también colaboró con ensayos y grabados para la revista *Repertorio Americano*, durante un periodo que va de 1931 a 1955. En el caso de los grabados, estos aparecieron como un complemento a sus propios escritos y acompañando los textos de otros autores nacionales e internacionales. Como el resto de la obra plástica y literaria de Prieto, estos ostentan un gran sentido crítico del orden social y político: exponen la realidad del siglo XX de las clases populares y menos privilegiadas, así como el papel de la mujer dentro de la sociedad y la política, pues Prieto objetó constantemente el modelo impuesto a las mujeres de su época.

A pesar de la poca visibilización que ha tenido la obra plástica de Emilia Prieto y el contenido crítico y político en sus grabados, un pequeño grupo de investigadoras se ha dedicado a estudiar su obra y recuperar el discurso presente en el trabajo de Prieto. A inicios del siglo XXI, destacan las figuras de las grabadoras e investigadoras Sila Chanto y Carolina Córdoba, quienes fueron pioneras en evidenciar el discurso crítico y político de la obra plástica de Emilia Prieto. Un primer antecedente de interés es la exposición del Museo de Arte Costarricense titulada *Las peras del olmo. Obra Gráfica de Emilia Prieto (2004)*<sup>4</sup>, curada por Chanto y Córdoba. En dicha exposición, se mostraron alrededor de 130 grabados de Emilia Prieto, en donde la mayoría se presentaron impresos dentro de las páginas del *Repertorio Americano*. Esta exposición es una de las primeras grandes investigaciones en torno a Emilia Prieto como una artista destacada para el grabado costarricense.

Concretamente, el artículo de [Sila Chanto Quesada \(2009\)](#), titulado “La caligrafía de la conciencia: no hay nada más antirrevolucionario que la putería. Otra lectura sobre Emilia Prieto Tugores”, expone que, en sus ensayos y obra plástica, Emilia Prieto cuenta con una voz ingeniosa que pone en cuestión el discurso nacionalista de los años treinta. Además, trata el tema de la sexualización de la mujer presente en la obra de Prieto. Estos primeros esfuerzos por resaltar y analizar a fondo la figura de Emilia Prieto como grabadora han sido

---

<sup>4</sup> La información extraída sobre esta exposición proviene del artículo “[Prieto sin omisiones](#)”, publicado anónimamente el 2 de junio del 2004 en *La Nación*.

efectivos. Así pues, surge una nueva ola de investigaciones y estudios en torno a la obra plástica y escrita de Emilia Prieto. Por ejemplo, interesa el trabajo del rescate a los ensayos escritos por Prieto que realiza Mercedes Flores González en el 2013.

También destaca el artículo de [Claudia Mandel Katz \(2016\)](#), titulado “Emilia Prieto: una precursora de la disidencia de identidad respecto del discurso cultural dominante en Costa Rica, entre 1925-1945”, en el que se analiza una serie de grabados realizados por ella, publicados en el *Repertorio Americano*. Mandel Katz hace hincapié en la crítica a los roles de género y al orden establecido, que constituyen el énfasis de dichos grabados. Luego, [Alejandra Solórzano Castillo \(2021\)](#) presenta “Emilia Prieto Tugores en Repertorio Americano: ironía y poética del pensar”, que vuelve a rescatar los grabados de Prieto y su contexto político. Solórzano Castillo resalta el espíritu político de Emilia Prieto, que se encuentra presente dentro de su obra plástica.

La intención del presente artículo es hacer una lectura de los grabados en torno a los roles de género que publicó Emilia Prieto en el *Repertorio Americano*, realizando una aproximación a la metodología hermenéutica, procurando traer los discursos de la artista a la actualidad. Así, se cuestiona, a través de la obra de Prieto, el pensar hegemónico-tradicional de la época en la que se gestó su obra y los mitos que giran alrededor de la mujer costarricense. Esto supone generar un diálogo entre la obra de arte y la persona intérprete: comprender el mensaje que transmite la obra desde lo que la artista quiso decir, teniendo en consideración el contexto histórico, el presente y las experiencias de la persona intérprete. Finalmente, se señala la pertinencia de los cuestionamientos de Prieto en la actualidad.

Se estudian cinco grabados, publicados en el *Repertorio Americano* entre 1936 y 1938, que giran alrededor de la crítica a los roles de género: “[Explotación de la mujer por el hombre](#)” (1936, 21 de junio), “[Símbolos](#)” (1937b, 6 de noviembre), “[... y se doblan los cafetos](#)” (1937c, 7 de diciembre), “[Mujer-cuerpo](#)” (1938c, 12 de marzo) e “[Hipersexualismo](#)” (1938b, 22 de enero). Junto con los grabados, se contemplan estudios sobre la obra de Emilia Prieto, así como comentarios adjuntos a los grabados y ensayos escritos por la misma artista, también publicados en el *Repertorio Americano*, entre los que destaca “[Mujeres conscientes y barbarie fascista](#)” (1937a).

La aproximación hermenéutica tuvo como base los aportes de Hans-Georg Gadamer, tanto el texto de su autoría, *Verdad y método* (1989), como el texto influido por sus planteamientos titulado *Guía para construir estados del arte* de Olga Lucía Londoño Palacio, Luis Facundo Maldonado Granados y Liccy Catalina Calderón Villafañez (2014). El método se introduce a partir de *Londoño Palacio y colaboradores* (2014) con la siguiente cita:

el modelo de análisis hermenéutico trabaja desde un único núcleo significativo al que denomina “unidad de sentido”, el cual comprende tanto una actividad interpretativa por parte del lector, como la acción del texto; es en el diálogo establecido entre ambos, donde se encuentra expresado el horizonte de sentido. (p. 26)

Además, se debe considerar también el papel de quien crea el texto, ya que igualmente participa en el diálogo hermenéutico. En otras palabras, se alcanza el horizonte de sentido o interpretación por medio de la interacción entre la persona artista (creadora del texto), la obra por sí misma (texto), y la persona espectadora que la analiza (intérprete). Tanto la obra como su artista están condicionados por su contexto histórico, mas la obra, una vez realizada, adquiere cierta independencia de quien la crea. Esta amplía su contexto a través del tiempo, por medio de las interpretaciones que le adjudican sus intérpretes. Un nuevo contexto nos brinda también nuevas interpretaciones.

En cuanto a la persona intérprete se trata, esta también se encuentra ligada a su contexto histórico, el cual permea en su interpretación. La persona intérprete y lo que interpreta son parte de la historicidad, por lo que esto permite que se actualice lo pasado en tanto convergen contextos, experiencias individuales y colectivas<sup>5</sup>. Por ende, este diálogo hermenéutico es un balance delicado entre sus componentes y nunca acaba realmente; se encuentra en constante desarrollo.

La aplicación de la hermenéutica para el presente artículo se desarrolló de la siguiente manera:

---

<sup>5</sup> Gadamer (1989) expande esta premisa al decir que “la adecuación de todo conocedor a lo conocido no se basa en que ambos posean el mismo modo de ser, sino que recibe su sentido de la peculiaridad del modo de ser que es común a ambos. Y esta consiste en que ni el conocedor ni lo conocido se dan ópticamente sino históricamente ... la historicidad del estar ahí humano, en toda su movilidad del esperar y el olvidar, es la condición de que podamos de algún modo actualizar lo pasado” (p. 327).

1. Investigación: se llevó a cabo un proceso de búsqueda bibliográfica en torno a la perspectiva y roles de género, así como el contexto histórico de la producción artística de Emilia Prieto para, de esta manera, lograr una aproximación hermenéutica de sus obras. En este ámbito destacan las figuras de las historiadoras e investigadoras Patricia Alvarenga Venutolo y Eugenia Rodríguez Sáenz. Ambas se han encargado de construir una historia sobre la mujer costarricense desde ámbitos variados: su contexto histórico-social, su papel en la política y la sexualidad femenina.
2. Selección de las obras: se seleccionaron obras (grabados) de acuerdo con la temática de los roles de género.
3. Análisis de las obras: se dividieron las obras en dos ejes temáticos: por una parte, roles de género y desigualdad y, por otra parte, cuestionamientos sobre la sexualidad femenina. Posteriormente, se realizó la aproximación hermenéutica de las obras en ambos considerando su información contextual, así como referencias teóricas, para finalmente presentar una interpretación apropiada de ellas.

De esta manera, se estudian las obras de Emilia Prieto como entes vivos que continúan hablándonos en nuestra época y que tienen cierta independencia de la artista y de su contexto, en tanto se interpretan desde las condiciones contextuales del presente.

### **Roles de género y desigualdad**

Las obras de Prieto responden a su creencia de que el arte posee un carácter político y pedagógico. Al respecto, en el ensayo “Concepto materialista del arte...”, afirma:

Ya hoy, el principal elemento del cuadro no es la luz de los impresionistas, ni el rebuscado color de los académicos, ni el bloque duro y las líneas nítidas de los cubistas indiferentes, sino el hombre mismo, con todos sus dolores y sus ansias, con sus imprecaciones y los mil juramentos reivindicadoras que bullen en el crisol de su vida interior. (Prieto Tugores, 1938a, p. 35).

Es decir, para Prieto el arte no debía limitarse a los aspectos formales. Esto se confirma en sus grabados, en los que se sitúa en defensa de los grupos más desfavorecidos, y en esta labor despliega una crítica a la desigualdad y los roles de género.

El primer grabado por analizar es “Símbolos”, publicado en el *Repertorio Americano* el 6 de noviembre de 1937 (ver [Figura 1](#)).

**Figura 1.** “Símbolos” de Emilia Prieto Tugores

Fuente: [Prieto Tugores \(1937b\)](#). Digitalización disponible en el Repositorio Académico Institucional de la Universidad Nacional de Costa Rica.

En la [Figura 1](#) se presentan, sobre un fondo claro, los reconocibles símbolos de lo masculino y lo femenino, acompañados de las palabras activo y pasivo, respectivamente. La forma en la que están dispuestos los símbolos y las letras expresa cierta ironía, pues el signo que identifica al género femenino aparece invertido, es decir, con la cruz hacia arriba. De esta inversión se puede desprender que, para Prieto, el género femenino, a pesar de ser supuestamente “PASIVO”, debe tener las mismas oportunidades sociales que el género masculino, que es considerado como “ACTIVO”.



En este grabado es de especial interés que Prieto no utilizara los símbolos de género en su forma canónica, que se derivan de las letras iniciales de los nombres griegos de los planetas Venus y Marte (Stearn, 1962, p. 109). Para representar al género masculino, se utiliza una flecha en su totalidad, un símbolo activo, fálico y bélico. Basta con recordar su asociación con el dios Marte, así como las implicaciones que tiene la penetración de la flecha<sup>6</sup>. Prieto enfatiza en el carácter bélico del símbolo al incluir la pluma de la flecha: esta es, ahora, un arma.

Los hombres han tenido un papel más activo en la sociedad, con libre acceso a la vida pública, así como al poder político y económico, por lo cual es probable que la artista pretendiera asociar esa actividad a la violencia. En este punto, resulta pertinente considerar la inestabilidad geopolítica de la primera mitad del siglo XX<sup>7</sup> y la necesidad que tenía Prieto de dar su opinión, ser crítica y participar de las discusiones político-sociales de la época. Es así como se adentra en la desigualdad de género, que segrega a las mujeres a la vida privada y las expone a sufrir las consecuencias de lo que el hombre decide, sin derecho a tener voz ni voto.

Emilia Prieto era miembro de la Liga Antifascista, la cual se consolidó en 1937, justo en el año en que publicó este grabado. Se trataba de una asociación que respondía al contexto de la Guerra Civil Española (1936-1939) y que canalizó las críticas hacia las posturas fascistas de instituciones como el gobierno y la iglesia costarricenses (Triana Cambroner, 2017, p. 115). La participación en la Liga Antifascista evidencia que Prieto se mantuvo activa políticamente en su condición múltiple de artista, intelectual, educadora y mujer. Esto es muestra no solo de las posibilidades con las que ya contaban las mujeres en Costa Rica en esa época, sino del ánimo y la necesidad de Prieto de sobrepasar un discurso hegemónico según el cual el hombre es superior.

---

<sup>6</sup> Recuérdense las lecturas de homoerotismo que tienen las obras del Martirio de San Sebastián por esta misma razón.

<sup>7</sup> Acontecimientos tales como las revoluciones mexicana y rusa, la Primera Guerra Mundial y la Gran Depresión, y movimientos como el fascismo, el socialismo y el anarquismo. La primera mitad del siglo XX estuvo marcada por acontecimientos que finalmente fueron ocasionados, en parte, por luchas de poder entre quienes podían acceder a la participación política.

En este panorama, el ser mujer ha sido asociado con un aparato simbólico que la posiciona como subalterna a los hombres<sup>8</sup>. Las mujeres son pensadas como “diosas, reinas, metáforas, princesas, musas, figuras alegóricas; símbolos de impureza, perdición, amenaza social, peligro; objetos de deseo, fertilidad, nutrición, sexo; moneda de intercambio, botín de guerra” (Serret Bravo, 2006, p. 9). Siempre se les percibe como inferiores a los hombres, y como personificaciones de lo contrario a estos: el hombre es protagonista, el que piensa, el que decide. Esto bastó como justificación para relegar a la mujer a la esfera privada.

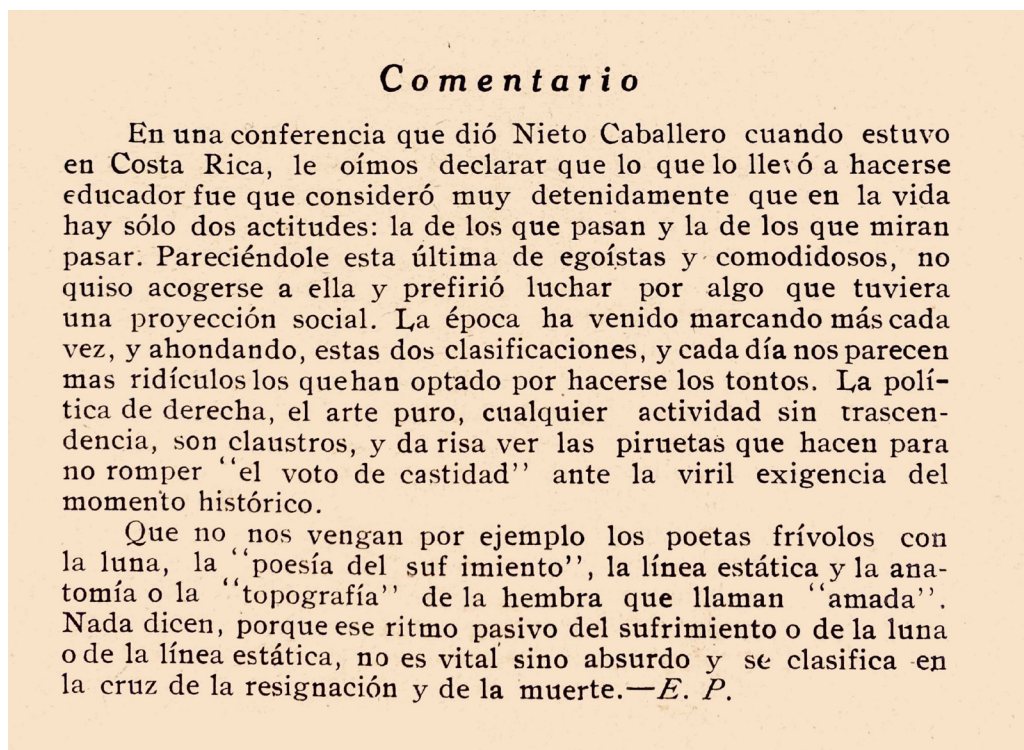
“Símbolos”, además de hacer referencia e ironizar respecto de la pasividad atribuida al género femenino, ofrece otra relación histórica interesante: al ser representado de manera invertida, el símbolo de lo femenino semeja un objeto coronado con una cruz. Con este detalle, que se refiere indudablemente al cristianismo, Prieto alude al papel de la Iglesia católica en la regulación del comportamiento de la familia y de la mujer.

La publicación del grabado “Símbolos” en el *Repertorio Americano* estuvo acompañada por un comentario de la misma Prieto (ver Figura 2). Este refiere a una conferencia que ofreció el intelectual colombiano Nieto Caballero<sup>9</sup> y presenta de forma precisa el posicionamiento de la artista e intelectual costarricense sobre los roles de género. Prieto reclama a las figuras de poder la desigualdad entre clases sociales y llama a las personas a ejercer una ciudadanía activa: “La política de derecha, el arte puro, cualquier actividad sin trascendencia, son claustros, y da risa ver las piruetas que hacen para no romper “el voto de castidad” ante la viril exigencia del momento histórico” (Prieto Tugores, 1937b, p. 269). La artista evidencia cómo se ignoran las exigencias de una época por no romper con códigos sociales y de comportamiento establecidos, dentro de las que se encontraría la igualdad de género.

---

<sup>8</sup> Así lo explica Simone De Beauvoir (1949): “... Y ella no es más que lo que el hombre decida; así recibe [en francés] el nombre de «el sexo» queriendo decir con ello que para el varón es esencialmente un ser sexuado: para él, es sexo, así que lo es de forma absoluta. La mujer se determina y se diferencia con respecto al hombre, y no a la inversa; ella es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el Sujeto, es el Absoluto: ella es la Alteridad” (p. 50).

<sup>9</sup> La edición de *Repertorio Americano* no aclara cuál de los hermanos e intelectuales colombianos (Nieto Caballero, Agustín o Luis Eduardo) impartió esta conferencia. Puede suponerse que fue el primero, pues era psicólogo y educador.

**Figura 2.** Comentario al grabado “Símbolos” de Emilia Prieto Tugores

Fuente: [Prieto Tugores \(1937b\)](#). Digitalización disponible en el Repositorio Académico Institucional de la Universidad Nacional de Costa Rica.

La posición de Prieto emerge de la conjunción de texto e imagen. Al colocar este comentario al lado del grabado, la artista postula que la mujer debe asumir un rol activo y no ser excluida de ciertos ámbitos sociales y políticos. No se sostiene la imposición de la clase masculina sobre la femenina de ninguna forma, como tampoco se sostiene la neutralidad, la indiferencia y la pasividad ante los acontecimientos sociales.

Del mismo modo, en su ensayo *Mujeres conscientes y barbarie fascista*, el cual está dirigido específicamente a las mujeres ([Cubillo Paniagua, 2005](#)), [Prieto Tugores \(1937a\)](#) propugna un rol activo de las mujeres, que suponga la defensa de sus derechos: “Y a quien más le corresponde protestar y rebelarse es a la mujer, víctima eterna de todos los sistemas opresivos, medievales y oscurantistas, para perpetuar los cuales y hacerlos peores únicamente se organiza el FASCISMO” (p. 96).

“Símbolos” también invita a una reflexión en torno al orden social, al cuestionar el autoritarismo patriarcal, la discriminación, opresión y marginación en contra de las personas más vulnerables (Flores González, 2013). Al referirse a lo masculino y lo femenino por medio de sus respectivos símbolos, Prieto pone en juicio el papel que se les ha asignado. La artista realiza un acto subversivo que altera la manera como se han construido y aceptado los roles de género.

Por su parte, el grabado “Explotación de la mujer por el hombre” continúa con la crítica a la desigualdad de género (ver Figura 3). La obra se encuentra en la página final del índice del tomo 31 del *Repertorio Americano*, sin ensayos, noticias o comentarios que lo acompañen y determinen explícitamente su interpretación. Está dividido en dos escenas que suponen la comparación de dos realidades antagónicas. Ello le permite explorar, según Mandel Katz (2016), dos universos que se polarizan: no solo el de clase, sino también el de género, concebidos en términos de explotación, injusticia y disparidad (p. 474).

**Figura 3.** “Explotación de la mujer por el hombre” de Emilia Prieto Tugores



Fuente: Prieto Tugores (1936). Digitalización disponible en el Repositorio Académico Institucional de la Universidad Nacional de Costa Rica.

Del lado izquierdo, se observa a un hombre en modo de celebración, probablemente borracho, en un bar. Esto contrasta con el lado derecho que muestra a una mujer realizando tareas domésticas. Se pone en evidencia la desigual distribución de tareas y la demarcación de los espacios sociales permitidos para cada género. El papel de la mujer atada al hogar es representado con una mujer que plancha la ropa, acompañada por la luz tenue de una candela, un detalle que hace patente que el trabajo doméstico no tiene horarios definidos. En contraposición, el hombre puede despreocuparse de estas labores y disfrutar de momentos de esparcimiento.

“Explotación de la mujer por el hombre” es una respuesta a los cambios que se presentaron en las últimas décadas del siglo XIX y principios del siglo XX cuando las mujeres tuvieron la posibilidad de incorporarse al trabajo asalariado dentro y fuera del hogar. Como lo explica [Eugenia Rodríguez Sáenz \(2003\)](#), la expansión del capitalismo en el país generó la necesidad de que la clase urbana obrera creciera. De este modo, la política y la intelectualidad impulsaron el crecimiento de la participación femenina en la esfera pública de la sociedad costarricense:

los intelectuales y los políticos liberales con el fin de promover las reformas sociales trataron de incluir a los grupos que tradicionalmente habían sido excluidos del sistema ... Así, nos encontramos con que se da por vez primera un reconocimiento explícito de la existencia de una “cuestión femenina”, o de una serie de problemas que afectaban específicamente a la mujer, entre otros: los bajos niveles educativos, la falta de una adecuada capacitación para el trabajo, la desigualdad salarial, el desarrollo de hábitos higienistas, el apoyo para la educación de los hijos, el problema de la prostitución y la posición subordinada de la mujer en la sociedad, etc. ([Rodríguez Sáenz, 2003, p. 10](#))

Simultáneo al proceso de incorporación de las mujeres como capital de trabajo, los discursos sobre la familia, el matrimonio y el papel del género femenino reforzaban los roles que cada quien debía cumplir dentro de las estructuras familiares concebidas. Bajo un modelo que reafirmaba al esposo como proveedor y a la esposa como dependiente, se asignaba a la mujer el espacio doméstico, la responsabilidad de mantener la relación en armonía, intimidad, afecto y compañerismo, así como la crianza de los hijos. Dicha estructura familiar estaba presente en los discursos de revistas en el periodo de 1890 a 1930, en la política y en la Iglesia católica ([Rodríguez Sáenz, 2003](#)).

Por otra parte, es de particular interés el sector de la educación, al cual las mujeres no solo pudieron acceder, sino que les permitió desempeñarse como maestras. A finales del siglo XIX, se fundaron instituciones con una inclinación más secular como el Colegio Superior de Señoritas (1888) y La Escuela Normal de Heredia (1914), de las que egresaron muchas de las futuras educadoras del país, lo que implicó nuevas oportunidades laborales y de movilidad social para las mujeres ([García Quesada, 2016](#)). De hecho, Emilia Prieto asistió al Colegio Superior de Señoritas y en 1921 se tituló como maestra en la Escuela Normal de Heredia, en donde posteriormente impartió clases de pintura.

Por medio de la docencia, las mujeres adquirieron mayor conciencia de las condiciones políticas, sociales y económicas que afectaban su entorno. Además, tuvieron la posibilidad de convertirse en parte de la intelectualidad y de los movimientos políticos del país. Adicionalmente, el acceso a la educación impulsó la apertura de debates referentes a la desigualdad de género, protagonizados por el movimiento feminista y el obrero, a los que se asociaron maestras, escritoras e intelectuales. Las feministas tenían como principal objetivo conseguir el derecho al sufragio; por su parte, el movimiento obrero dirigió sus esfuerzos a alcanzar la igualdad social<sup>10</sup>. A pesar de que, en principio, sus luchas estaban orientadas a defender el derecho de participación femenina en la sociedad, ambos movimientos mantuvieron tintes tradicionalistas. Como menciona [Alvarenga Venutolo \(2006\)](#) con base en el discurso de Ángela Acuña, líder del movimiento feminista en Costa Rica, en la lucha por el voto femenino se resaltaba la superioridad moral de la mujer y, por ello, se le asignaba como principal responsabilidad el cuidado del hogar. Lo mismo sucedía con el movimiento obrero, pues, dentro de su contienda por la igualdad social para integrar a la mujer al ámbito público y político, afirmaban que tales actividades no debían generar tensión ni atentar contra las relaciones de familia instituidas ([Alvarenga Venutolo, 2007](#)).

---

<sup>10</sup> La resistencia inicial del movimiento obrero al voto femenino se debía al hecho de que no consideraban que aportara realmente a su objetivo de alcanzar la igualdad social. Además, debido a que las elecciones eran fácilmente manipuladas por los sectores de la sociedad más acomodados, existía la sospecha de que algunas personas se aprovecharían de las mujeres para conseguir votos a su favor. Patricia Alvarenga Venutolo desarrolla esta información en los artículos “[Voces disonantes. Las propuestas feministas de las décadas de 1910 y 1920 en Costa Rica](#)” (2006) y “[Sexualidad y participación política femenina en la izquierda costarricense](#)” (2007).

En consecuencia, a los discursos que regularon el rol de la mujer en la sociedad se unieron los movimientos feminista y obrero, que promovieron la participación activa de la mujer en la esfera pública y la posicionaron como madre, encargada del cuidado y crianza de los niños. Para el caso del feminismo, este fortaleció la noción de “maternidad científica”, según la cual la maternidad es vista como destino natural y divino de las mujeres. Además, en cuanto a la educación, su propósito no era emancipar a la mujer, sino que su función se percibía desde la misión social de “armonización de las relaciones sociales, en la reproducción de la sociedad patriarcal, en el saneamiento de la nación y la política y en la formación de los futuros ciudadanos” (Rodríguez Sáenz, 2003, p. 30). Por otro lado, las mujeres obreras percibían la educación como una herramienta de emancipación e igualdad con respecto a los hombres. No obstante, “se daba un gran énfasis en que se les educara para ser las madres que pongan las bases morales e intelectuales en la familia y la patria, con el fin de reformar y civilizar la sociedad” (Rodríguez Saénz, 2003, p. 33).

Se puede establecer que para los años 30 el desarrollo de los movimientos sociales, la incursión de la mujer en la fuerza laboral, la política, la iglesia y el desarrollo social generaron una especie de ordenamiento en el que ella podía acceder al espacio público, educarse y trabajar de manera remunerada, pero sin desligarse de su rol principal en el mundo, que era ser madre, esposa y pilar del hogar. En ambos casos se seguía manteniendo y otorgando a las mujeres la responsabilidad de criar y educar a las futuras generaciones, sus hijos.

Con “Explotación de la mujer por el hombre”, Prieto se pronuncia en contra de este ordenamiento social y desapruueba las estructuras familiares de la época que limitan a la mujer a lo doméstico. Es una crítica directa y simple en la que usa escenarios cotidianos, usuales para la mujer y el hombre, que exponen la sobrecarga física y moral de la mujer. Evidencia, además, su impedimento para acceder a espacios y libertades que están legitimados únicamente para el disfrute de los hombres. Por otra parte, esta crítica de la artista se puede entender desde las discusiones políticas entre los movimientos sociales que mantuvieron una participación activa durante la época, con la particularidad de que Prieto no apoyó el movimiento feminista y que se mantuvo vinculada al movimiento obrero<sup>11</sup>. La obra permite interpretar que la artista no comparte las posturas de ninguno de los movimientos que defienden biológica y moralmente el rol doméstico para la mujer.

---

<sup>11</sup> A pesar de que Emilia Prieto ha sido vinculada al movimiento obrero, la artista no militó oficialmente en este (Instituto Nacional de la Mujer, 2023).

Otro grabado que toca el tema de la desigualdad de género es “... y se doblan los cafetos”, también conocido como “El horror de la miseria”, publicado en el Repertorio Americano en 1937 (ver [Figura 4](#)). Aquí se observa a una mujer embarazada, con un semblante cansado y triste, mientras camina en el cafetal cargando una vasija sobre su cabeza y a un infante en sus brazos.

**Figura 4.** “... y se doblan los cafetos”, de Emilia Prieto Tugores



Fuente: [Prieto Tugores \(1937c\)](#). Digitalización disponible en el Repositorio Académico Institucional de la Universidad Nacional de Costa Rica.



Emilia Prieto deja un comentario al lado de este grabado:

El contraste entre una poesía hueca y llena de retórica y una realidad de absurdos crueles, es muy frecuente. Viendo unas matas de café llenas de granos, se nos viene a la imaginación cosechas convertidas en oro que es riqueza de explotadores y angustia de explotados. Recordamos a la madre del pueblo llena de cargas materiales y morales, que sólo se doblara ante la muerte, y suena entonces el versillo de un poeta sin visión, que, por cantarle a una riqueza mal organizada, se perdió en la noche del anonimismo. (Prieto Tugores, 1937c, p. 351)

Prieto invita a ver más allá de la importancia económica de la producción de café en Costa Rica<sup>12</sup>. Si se ubica el grabado en su contexto histórico, nos lleva a considerar el impacto de la Gran Depresión en el país. En el sector cafetalero, como menciona Botey Sobrado (2014), las crisis económicas y los conflictos sociales incluyeron la caída de precios internacionales, la fijación de estos por parte de los beneficiarios, la definición de calidades y el modo de pago. En cada caso, los más afectados eran los pequeños productores y los jornaleros, ya que estos debían hacerse cargo de los costos de producción (p. 61)<sup>13</sup>. Si los pequeños productores y los trabajadores a jornal se vieron afectados por la crisis, el panorama para la mujer trabajadora de la tierra era aún menos alentador. No solamente participaba en las labores de recolección del café<sup>14</sup>, sino que era la encargada principal del mantenimiento de su hogar. En el grabado de la Figura 4, la artista muestra la carga física y moral con la que deben lidiar las mujeres de la clase trabajadora.

En este sentido, es pertinente mencionar que Emilia Prieto tuvo la oportunidad de visitar constantemente el Roble de Heredia<sup>15</sup>. Esto pudo haber influenciado la creación de “... y se doblan los cafetos”, ya que, según Botey Sobrado (2014), la producción de café en Heredia mantenía un desarrollo significativo durante la primera mitad del siglo XX.

---

<sup>12</sup> Entre 1914 y 1940, el café era todavía el producto más importante para la economía del país.

<sup>13</sup> El conflicto entre beneficiarios y pequeños productores de café tuvo como consecuencia la creación del Instituto de Defensa del Café en 1933 durante el gobierno de Ricardo Jiménez.

<sup>14</sup> Botey Sobrado (2014) explica que las labores de las mujeres en los cafetales eran la recolección y la eliminación de musgo de los troncos de café.

<sup>15</sup> El padre de Emilia Prieto tenía una finca en el Roble de Heredia, llamada “Guararí”, la cual visitó desde niña (Instituto Nacional de la Mujer, 2023).

La obra expresa la angustia de la mujer campesina que al final era la que menos beneficio recibía a causa de la mala distribución de la riqueza de la producción cafetalera. Además de ello, producto del reparto desigual de la tierra que tienen los territorios utilizados para la agricultura, existe una relación explotador-explotado entre el dueño de la tierra y el trabajador. Dicha relación se reproduce posteriormente en el ámbito del hogar, con el padre de familia como explotador y la mujer como explotada. Finalmente, el grabado permite una lectura interseccional, dado que es una ruda crítica al sistema patriarcal y capitalista, al sistema explotador que impone todo tipo de cargas a las mujeres y que, en muchos casos, las lleva a la miseria.

En el contexto de la Costa Rica del siglo XXI, el acceso a la educación, al trabajo y a la participación política son derechos reconocidos para todas las mujeres. La limitación de ellas a la vida doméstica y familiar no es una realidad inexorable para el género femenino y se han continuado las luchas del siglo previo en aras de una sociedad igualitaria. No obstante, las obras de Emilia Prieto no dejan de hablar en el presente. Mantienen relevancia al ser reflejo de un pasado que aporta como memoria-antecedente para comprender la naturaleza de las estructuras sociales que se mantienen vigentes y que necesitan mejorar aún.

“Símbolos”, como se explicó anteriormente, critica la dinámica activo-pasivo con respecto a la relación hombre-mujer<sup>16</sup> y, como consecuencia, la desigualdad de derechos de las mujeres al ser percibidas como el género pasivo. En el presente, las discusiones no giran solo en torno a la inclusión equitativa de la mujer en la sociedad, sino que también se suman a la lucha otras comunidades como la población LGBTIQ+. Por ejemplo, la invisibilización de la violencia hacia las personas transgénero, particularmente las mujeres trans, es una problemática seria<sup>17</sup>. No obstante, el hecho de que se investiguen y critiquen

---

<sup>16</sup> Se entiende que la crítica a los roles de género de Emilia Prieto se limita a la dicotomía hombre-mujer por su contexto.

<sup>17</sup> Larissa Arroyo Navarrete y Michelle Jones Pérez (2020) exponen esta problemática en su texto *Crímenes de odio por orientación sexual e identidad de género real o percibida en Costa Rica*: “... la falta de un tipo penal de crimen de odio o la insistencia estatal en no reconocer el cambio de sexo registral, por lo cual actualmente el femicidio de mujeres trans es invisibilizado aun si es cometido por su pareja o ex pareja dentro de los parámetros de Ley de Penalización de la Violencia contra las Mujeres” (p. 23).

las desigualdades de la comunidad LGBTQ+ es un indicador de que las discusiones sobre el género se han diversificado y que es necesario, como instó Emilia Prieto en su momento con su grabado, tomar un rol activo ante los acontecimientos sociales.

En cuanto al acceso a la esfera pública se trata, hoy la mujer accede a todos los espacios públicos sin estar únicamente vinculada al hogar, pero nunca separada de este. Todavía se espera que las mujeres cumplan con responsabilidades y trabajos específicos que no necesariamente se exigen a los hombres en el espacio familiar. Más allá de una exigencia, las mujeres son educadas para asumir esos roles como si estuvieran asociados a su naturaleza. Bajo estas consideraciones, un grabado como “Explotación de la mujer por el hombre” todavía resuena, en tanto la carga que debe soportar la mujer no se ha eliminado, más bien se ha multiplicado. Hay una sobrecarga y sobreexplotación porque a los roles tradicionales se les suma ahora el de trabajadora fuera del hogar, proveedora y, muchas veces, cabeza de hogar.

En el plano laboral, las desigualdades también se mantienen en cuanto a condiciones salariales y de acceso a puestos de liderazgo y de jefaturas, y en relación con la categorización de carreras y oficios como masculinos y femeninos. Aún son pocas las mujeres dedicadas a carreras científicas o ingenierías, u oficios como conductoras de buses y taxistas, trabajos que convencionalmente se han vinculado a los hombres<sup>18</sup>.

Un tema mucho más actual es la discusión en torno a la iniciativa de ley para establecer las jornadas 4x3. Al respecto, surge la siguiente pregunta: ¿es posible que una mujer que tenga bajo su responsabilidad y cuidado un hogar con personas menores de edad y adultas mayores pueda trabajar durante 12 horas continuas, sin que esto afecte su estabilidad emocional, física y económica<sup>19</sup>? Como se ha expuesto, para el siglo XX muchas de las mujeres que tuvieron la oportunidad de participar activamente en la escena pública residían en el Valle Central. La situación en los contextos urbano y rural era desigual; en las ciudades, las mujeres se dedicaban a la vida del hogar, a sus familias y, en el campo, se sumaban al trabajo de la tierra. Esta situación no ha cambiado demasiado en nuestros días, a pesar de que se han dado

---

<sup>18</sup> Referente a este tema, se recomienda la publicación de [Rebeca Torres y Dayna Zaclicever \(2022\)](#), titulada *Brecha salarial de género en Costa Rica: una desigualdad persistente*.

<sup>19</sup> Para profundizar en este tema, se recomienda el artículo *Jornadas 4x3: afrenta contra las mujeres, la juventud, el empleo y la calidad de vida*, de [Ronny López González \(2023\)](#).

avances en cuanto a oportunidades laborales y en el acceso a la educación, principalmente primaria y secundaria. Aún muchas personas migran hacia el Valle Central para incrementar esas oportunidades de estudios y trabajo.

Quizá en la actualidad no se dan las mismas condiciones de sobreexplotación en el trabajo agrícola que Prieto expone en el grabado "... y se doblan los cafetos", pero sí remite a un contexto muy actual, donde la mujer rural tiene menos posibilidades de desligarse de las estructuras sociales que la han posicionado como responsable del orden del hogar, de la crianza de la familia y del trabajo de la tierra, que es uno de los más demandantes físicamente, con menos retribución económica y menos visibilidad. En nuestro contexto, la mujer rural está expuesta a la informalidad, a no tener acceso a la propiedad ni control de sus ingresos, a menos posibilidades de completar la educación formal y a someterse permanentemente a labores domésticas, lo que la convierte en uno de los sectores de la población más vulnerables<sup>20</sup>.

### **Questionamientos sobre la sexualidad femenina**

En "Historias de las mujeres en el espacio público en Costa Rica ante el cambio del siglo XIX al XX", [Hidalgo Xirinachs \(2004\)](#) plantea:

Históricamente, la mujer ha quedado encerrada entre tres opciones, ser la madre y esposa abnegada, sin acceso al goce, a su cuerpo; ser la puta y quedar sometida a la humillación permanente; o tener negadas ambas posibilidades, sin procrear y sin gozar, condenada a la soledad más profunda. Todas condiciones que pervierten la femineidad, en las que las mujeres no tienen acceso a la libertad y la autonomía en tanto individuos. (p. 32)

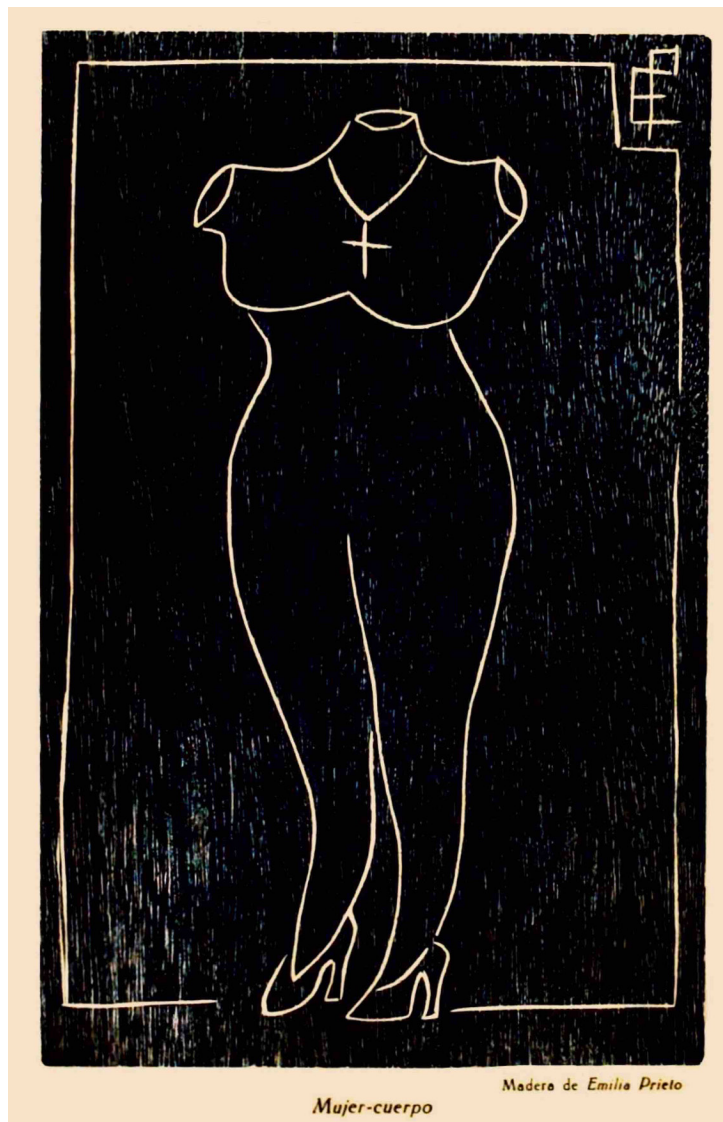
En otras palabras, la mujer costarricense no ha tenido injerencia sobre su cuerpo. La sociedad tradicional determina el uso de este, especialmente en el ámbito sexual. Para el estudio de ciertos grabados de Prieto, son de especial interés las categorías expuestas por Hidalgo: la mujer pura (virgen o esposa y madre) y la prostituta.

---

<sup>20</sup> Para profundizar en este tema, se recomienda la artículo periodístico "Mujeres en zonas rurales: desafíos y realidades", de [Arroyo Álvarez \(2022, 29 de noviembre\)](#), y la tesis *La red de mujeres rurales: la experiencia de organización. Estudio de caso en los cantones Los Chiles-Upala, Siquirres y Buenos Aires*, de [Bonilla Leiva \(2017\)](#).

“Mujer-cuerpo” fue publicado el 12 de marzo de 1938 (ver [Figura 5](#)). En la obra se observa una figura femenina que aparece mutilada, sin cabeza ni extremidades superiores; porta zapatos de tacón y en el cuello una cadena con un dije de cruz.

**Figura 5.** “Mujer-cuerpo” de Emilia Prieto Tugores



Fuente: [Prieto \(1938c\)](#). Digitalización disponible en el Repositorio Académico Institucional de la Universidad Nacional de Costa Rica.

Siguiendo la interpretación de [Mandel Katz \(2016\)](#), la inexistencia de extremidades en la figura puede indicar el hecho de que la sociedad concibe a la mujer como un ser sin fuerza ni poder, al mismo tiempo que la desidentifica como persona y niega su capacidad intelectual y racional. Los zapatos de tacón y la cadena con el colgante de cruz son símbolos dicotómicos que expresan la relación sensualidad-pureza. Dicha dicotomía es ejemplificada en la religión cristiana en los personajes de Eva y María. Los tacones de la figura representada, según [Mandel Katz \(2016\)](#), hacen alusión a una mujer tentadora y responsable de traer el pecado al mundo, Eva; mientras que la cruz refiere al cristianismo, a María, virgen pura y redentora. Aquí, Prieto enfrenta dos mitificaciones sociales sobre lo femenino.

Ahora bien, ¿qué pudo provocar que Emilia Prieto representara a esta dicotómica mujer en su grabado? Al intentar dar respuesta encontramos que, debido a los discursos que desafían la construcción femenina y masculina en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, las mujeres empiezan “a visualizarse como sujeto, como individuo capaz de tomar decisiones acerca de su vida, cuyo destino no tiene por qué estar irremediamente atado al matrimonio y a la familia” ([Alvarenga Venutolo, 2006, p. 106](#)). El grabado introduce un contexto en el que la sexualidad femenina es parte del debate público. En Costa Rica, este debate contó con la participación del movimiento comunista, la Iglesia católica y los grupos feministas. Como ya ha sido referido, estas discusiones giraron en torno al amor libre, la prostitución, el derecho al voto, a las obligaciones sociales de las mujeres y el acceso a espacios públicos, políticos y de entretenimiento<sup>21</sup>.

El grabado, dentro del *Repertorio Americano*, se encuentra junto a un comentario de [Emilia Prieto Tugores \(1938c\)](#):

A propósito de una novela de Malraux, de una encuesta periodística reciente sobre “el problema de la prostitución”, y de un reportaje a las víctimas. En la Condición humana<sup>22</sup>, la que no quiso ser mujer-cuerpo; en la encuesta, mucho desbarrar y un absoluto desconocimiento del problema; y en el reportaje, la evidencia de que

---

<sup>21</sup> Nuevamente, puede recurrirse a los estudios de Alvarenga Venutolo: discusiones en torno al amor libre ([Alvarenga Venutolo, 2007, p. 245](#)), el derecho al voto, el acceso a espacios sociales, políticos y de entretenimiento ([Alvarenga Venutolo, 2006, pp. 121-122](#)).

<sup>22</sup> Novela de André Malraux, *La condición humana* (La condition humaine, 1933). Esta novela publicada trata la fallida insurrección comunista en Shanghái, en 1927, y los dilemas existenciales de un elenco de personajes asociados a dicho evento.

la realidad que produce este tipo de decapitación es más seria de lo que parece. Dos puntos esenciales: el factor económico ...Y luego lo de la liberación por la cultura. -E.P. (p. 156)

Por medio del comentario que acompaña al grabado, Prieto se refiere textualmente al problema de la prostitución, que [Fernández Carballo y Rodríguez Sancho \(2005\)](#) definen como "... el comercio que hace una mujer con su cuerpo, entregándose en este acto a la lascivia y asociándose estos elementos con lo deshonesto y corrupto por mediar el dinero" (p. 5). Bajo una lectura moralista tradicional, la prostitución es concebida como un problema social que habilita un constante juicio de la mujer. La prostituta era vista como una mujer seductora que transita los caminos del mal y arrastra a los hombres hacia el mismo rumbo.

La artista denuncia las manifestaciones de violencia estructural en contra de las mujeres. Para Prieto, el problema de la prostitución y, sobre todo, la condena contra las mujeres que la practican demuestran un desconocimiento completo del papel nefario que juega el sistema económico y la tradición. La prostitución es un síntoma de mayores problemáticas sociales que no se resuelve según premisas morales que, más bien, deshumanizan o "decapitan" metafóricamente a las mujeres víctimas del patriarcado. Esta actitud hacia el trabajo sexual puede asociarse con la que tenía la izquierda en Costa Rica. Como destaca [Alvarenga Venutolo \(2007\)](#), el partido comunista pensaba a la prostituta como víctima de las desigualdades sociales (p. 263): víctima porque le impiden a la mujer emanciparse y desarrollarse plenamente y, además, no le brindan apoyo ni oportunidades.

Con el grabado y el texto que lo acompaña, Emilia Prieto presenta una visión sobre la prostitución que tiene como prioridad invitar a la reflexión sobre las condiciones sociales y económicas que llevaron a la mujer a dedicarse al oficio. También, abre el camino para que se cuestione la institucionalidad, conformada por la Iglesia y los medios de comunicación, e incluso cuestionar la inocencia de lo que se lee por placer, como lo es una novela. Critica las actitudes morales que inculca la Iglesia y las exigencias sociales que dictan lo que las mujeres deberían hacer con su cuerpo.

En la misma narrativa del cuerpo femenino como objeto de consumo sexual, se encuentra el grabado "Hipersexualismo", publicado el 22 de enero de 1938 (ver [Figura 6](#)).

**Figura 6.** “Hipersexualismo” de Emilia Prieto Tugores



Fuente: [Prieto Tugores \(1938b\)](#). Digitalización disponible en el Repositorio Académico Institucional de la Universidad Nacional de Costa Rica.



Con base en la propuesta de “Mujer-cuerpo”, la mujer existe como objeto sexualizado, silenciado y ausente (Hidalgo Xirinachs, 2004). Asimismo, “Hipersexualismo” presenta una figura a manera de maniquí, cuyos genitales se encuentran cubiertos por hojas de parral. Al igual que en “Mujer-cuerpo”, este grabado representa a la figura femenina sin cabeza. Siguiendo la lectura de Chanto Quesada (2009), quien afirma que en este grabado la mujer es un “objeto-perchero producto de la explotación económica y los lastres de la moral religiosa...” (p. 76), es posible volver a las discusiones sobre la problemática de la prostitución, la censura al cuerpo y sexualidad femenina.

El cuerpo de la mujer es (hiper)sexualizado o desexualizado acorde a los intereses patriarcales y religiosos. Según Hidalgo Xirinachs (2004):

el ejercicio activo de la sexualidad femenina fuera del matrimonio y del espacio privado de la familia era considerado, tanto por el discurso médico-legal positivista como por el discurso católico dominante, un elemento de corrupción y contagio que debía ser regulado por el orden social masculino. (p. 30)

A través de su obra, Prieto hace evidente la estigmatización de la sexualidad que permea en la sociedad y cuestiona la moral burguesa y religiosa de la época, que castiga cualquier manifestación autónoma o de disfrute de la sexualidad por parte de las mujeres. Solórzano Castillo (2021) establece que en “Hipersexualismo” y en “Mujer-cuerpo” Emilia Prieto “señala los elementos religiosos y sociales que amputan y anulan el cuerpo femenino como cuerpo-sujeto motivo de vergüenza” (p. 18). La mujer existe como producto de consumo, a la vez que es censurada por dedicarse al trabajo sexual:

Sin rostro, ahistorizadas, y en el confinamiento para la complacencia de lo masculino, las mujeres son proscritas de su propio ser. La degradación se traduce pues, en el destierro de su cuerpo, de su mente, brazos y manos para la acción creadora, política y autónoma. (Solórzano Castillo, 2021, p. 19)

La obra de Prieto critica los condicionamientos sociales alrededor de la sexualidad femenina y la doble moral. En la actualidad, la sexualidad femenina aún es censurada, controlada y condenada. Constantemente son dirigidos comentarios denigrantes sobre las decisiones que toman las mujeres y sobre cómo ejercen su sexualidad. Por otro lado, quienes ejercen la prostitución aún son víctimas sociales, en tanto este oficio forma parte de una economía de consumo que irónicamente culpabiliza a quien da el servicio y no a quien lo

consume. Es decir, la demanda no es condenada en tanto se ejerce desde lo masculino y de la libertad que han tenido los hombres para satisfacer sus necesidades sexuales, esto siempre y cuando sean heteronormativas. En este sentido, la prostitución es considerada como:

un agregado a esa economía de consumo, de satisfacción individual y “prohibida” para una sociedad comercializada, personalista y en donde las mujeres trabajadoras del sexo tratan de ocultarlo por esa cultura patriarcal, porque la sociedad las culpabiliza las hace sentir impropias de un status social digno, pero que a su vez “es un mal necesario”. (Morales Bonilla et al., 2013, p. 124)

El estudio “Patriarcado y trabajo sexual en el imaginario social de la Costa Rica del siglo XXI” deja ver cómo opera el trabajo sexual en el país en la primera década del siglo XXI, a partir de experiencias y testimonios de mujeres que se dedican a la prostitución en San José. Este estudio evidencia que la situación respecto de la que presenta Emilia Prieto en su grabado no ha cambiado significativamente y que “La sexualidad gratuita o comercial sigue siendo un medio para someter, subordinar y humillar a las mujeres” (Morales Bonilla et al., 2013, p. 130). Mientras tanto, desde la hegemonía se naturaliza el silencio alrededor de la realidad de las mujeres trabajadoras sexuales, cuyo sufrimiento es síntoma de una problemática mayor: el control de la sexualidad de las mujeres y su desvalorización por incumplir con las expectativas que esto genera.

## Conclusiones

A través de su obra, Emilia Prieto se posiciona como una artista preocupada por las problemáticas sociales y que comprende que estas no se excluyen entre sí. Su pensamiento puede interpretarse como interseccional y progresista para la época: tenía claro que género, clase, economía, educación y sociedad están relacionados.

El acceso a la educación que tuvieron las mujeres desde finales del siglo XIX y su ingreso en el ámbito laboral como maestras les permitió incorporarse a la esfera pública y a la vez comenzar a cuestionar las estructuras tradicionales establecidas. Emilia Prieto fue una de esas mujeres y, en su compromiso para con sus pares, tuvo la necesidad de dirigir su arte hacia la crítica, de desarrollar su pensamiento intelectual e integrarse en la vida política.

Su participación en el *Repertorio Americano* ha de destacarse porque fue el medio que permitió que sus grabados llegaran a nuestro presente. Por otra parte, los mismos hechos que criticaba Prieto hicieron que su obra plástica fuera invisibilizada. Se le hizo a

un lado, al igual que a muchos otros artistas como Max Jiménez, aunque de este último su trabajo se ha conocido más con posterioridad, por su género, a pesar de su ideología. A Emilia Prieto se le reconoce principalmente su papel como folclorista, manifestación cultural que ya de por sí ha sido desvalorizada, pero se eclipsó su trabajo como artista plástica e intelectual que cuestionó la cultura política hegemónica costarricense.

En el presente, nuestros ojos se vuelven hacia Emilia Prieto, quien fue declarada Benemérita de la Patria en el 2021, mismo año en que el Museo de Arte Costarricense (MAC) realizó la exposición sobre su vida y obra *Emilia Prieto. Sin claudicaciones*. Simultáneamente, la Escuela de Artes Musicales (EAM) de la Universidad de Costa Rica desarrolla el proyecto “Estudio y edición del acervo musical de Emilia Prieto Tugores (1902-1986) y Ricardo Ulloa Berrecheda (1928-2019)”, por medio del cual se publica el libro “Emilia Prieto, aportes a la cultura popular costarricense” de [Liana Babbar Amighetti \(2021\)](#). En Costa Rica, ha surgido un gran interés por su obra plástica y literaria, lo cual propicia que se conozca a Emilia Prieto no solo como folclorista, sino también como artista.

Para hacer la interpretación hermenéutica, la obra debe ser rescatada para posicionarla dentro de su época, pero también para reflexionar sobre las problemáticas actuales, pues todavía hoy nos podemos identificar con su obra. Como mujeres nos vemos ligadas emocionalmente a las imágenes que tratan la subyugación femenina, a las luchas y a las desigualdades que nos antecieron y nos atraviesan.

Las mujeres del siglo XXI, si bien contamos con más oportunidades, aún vivimos experiencias que mantienen vigentes las denuncias que Emilia Prieto planteaba a inicios del siglo pasado. La igualdad no se alcanza solo con la legalización de los derechos, se trata de deconstruir a lo interno de la sociedad y desde la individualidad las estructuras que definen roles, ocupaciones y capacidades para las personas.

Limitándose a los temas específicos que aborda en sus grabados sobre los roles femeninos, estos repercuten en la actualidad ante la lucha contra la violencia y desigualdad de género. Las mujeres siguen sometidas a asumir responsabilidades y trabajos específicos en el ámbito laboral, doméstico y social que las dejan en situación de vulnerabilidad y desventaja. Esto aún es mayor en las zonas rurales de nuestro país porque hay menos oportunidades de estudio y empleo, y porque el estereotipo tradicional de la mujer en el campo está más arraigado.

Por otro lado, la sexualidad femenina aún es censurada, controlada y condenada. Constantemente se generan comentarios denigrantes contra las mujeres que quieren decidir sobre su sexualidad y su cuerpo, ya sea desde cómo se visten, cómo se expresan, cómo se conducen y a qué se dedican. Incluso, todavía se les arrebató el derecho a decidir el suspender un embarazo.

Emilia Prieto y su producción artística mantienen vigencia para la Costa Rica del presente. Con sus grabados es posible conocer la situación de la mujer en la Costa Rica de la primera mitad del siglo XX y observar cómo ha cambiado la situación con el paso del tiempo. Aunque todavía no es suficiente, los derechos y libertades que se nos han reconocido son más, y nos han permitido alcanzar algún grado de equidad respecto de los hombres. Finalmente, después de examinar parte de la lucha en contra de la asignación de roles de género, se insta a una participación activa en búsqueda de una mejora de condiciones, con más oportunidades y libertades para las futuras generaciones de mujeres y la humanidad en general.

## Referencias

- Alvarenga Venutolo, P. (2006). Voces disonantes. Las propuestas feministas de las décadas de 1910 y 1920 en Costa Rica. *Cuadernos de Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, 3(4), 103-124. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/intercambio/article/view/3947>
- Alvarenga Venutolo, P. (2007). Sexualidad y participación política femenina en la izquierda costarricense. *Cuadernos de Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, 4(5), 231-267. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/intercambio/article/view/3908>
- Anónimo. (2004, 2 de junio). Prieto sin Omisiones. *La Nación*. <https://www.nacion.com/archivo/prieto-sin-omisiones/743A4XO6XRFDJGK3X5R3N4C6GY/story/>
- Arroyo Álvarez, A. (2022, 29 de noviembre). *Mujeres en zonas rurales: desafíos y realidades*. UNA Comunica. <https://www.unacomunica.una.ac.cr/index.php/noviembre-2022/4333-mujeres-en-zonas-rurales-desafios-y-realidades#:~:text=La%20realidad%20de%20las%20mujeres%20rurales%20en%20Costa%20Rica&text=Para%20el%202021%2C%20el%2017.01,al%20por%20menor%20con%2014.49%25>
- Arroyo Navarrete, L., & Jones Pérez, M. (2020). *Crímenes de odio por orientación sexual e identidad de género real o percibida en Costa Rica*. Hivos Latinoamérica & Mecanismo Coordinador País. <https://america-latina.hivos.org/assets/2020/07/2020-Crimenes-de-odio-en-Costa-Rica-Acciones-e-insumos-para-la-incidencia.pdf>
- Babbar Amighetti, L. (Ed.). (2021). *Emilia Prieto. Aportes a la cultura popular costarricense*. Editorial Costa Rica.
- Bonilla Leiva, A. (2017). *La red de mujeres rurales: la experiencia de organización. Estudio de caso en los cantones Los Chiles-Upala, Siquirres y Buenos Aires* [tesis de maestría, Universidad Nacional de Costa Rica]. Repositorio Académico Institucional de la Universidad Nacional de Costa Rica. <https://repositorio.una.ac.cr/bitstream/handle/11056/14242/Tesis%20Alejandra%20Bonilla%20Leiva.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Botey Sobrado, A. (2014). *Costa Rica entre guerras 1914-1940*. Editorial Universidad de Costa Rica.
- Chanto Quesada, S. (2009). La caligrafía de la conciencia: no hay nada más antirrevolucionario que la putería. Otra lectura sobre Emilia Prieto Tugores. En V. Pérez-Ratton (Ed.), *Tres mujeres, tres memorias* (pp. 71-83). TEOR/ética.

- Cubillo Paniagua, R. (2005). Ser apolítico es como ser nonato, difunto u orate. Emilia Prieto y su noción de política. *Filología y Lingüística*, 31(extraordinario), 65-72. <https://doi.org/10.15517/rfl.v31i0.4396>
- De Beauvoir, S. (1949). *El segundo sexo*. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.).
- Fernández Carballo, R., & Rodríguez Sancho, J. (2005). Elementos históricos sobre la prostitución femenina en Costa Rica. El caso del Valle Central Noroccidental. *Diálogos. Revista Electrónica de Historia*, 6(1), 1-43. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/dialogos/article/view/6203>
- Flores González, M. (2013). Los ensayos político-culturales de Emilia Prieto Tugores (1932-1974). *Revista de Historia*, (68), 145-162. <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/historia/article/view/6500>
- Gadamer, H.-G. (1989). *Verdad y método*. Ediciones Sígueme.
- García Quesada, G. (2016). Clase media y desarrollo desigual en Costa Rica, 1890-1930. En R. J. Viales Hurtado, & D. Díaz Arias (Eds.), *Historia de las desigualdades sociales en América Central Una visión interdisciplinaria*. Siglos XVIII-XXI (pp. 323-345). Centro de Investigaciones Históricas de América Central (CIHAC). <https://kerwa.ucr.ac.cr/bitstream/handle/10669/85686/Historia%20de%20las%20desigualdades.pdf?sequence=1>
- Hidalgo Xirinachs, R. (2004). Historias de las mujeres en el espacio público en Costa Rica ante el cambio del siglo XIX al XX. *Cuaderno de Ciencias Sociales*, 132. <https://repositorio.iis.ucr.ac.cr/handle/123456789/734>
- Instituto Nacional de la Mujer. (2023, 19 de agosto). *Emilia Prieto Tugores (1902-1986)*. INAMU. <https://www.inamu.go.cr/emilia-prieto-tugores>
- Londoño Palacio, O. L., Maldonado Granados, L. F., & Calderón Villafañez, L. C. (2014). *Guía para construir estados del arte*. International Corporation of Networks of Knowledge.
- López González, R. (2023, 1 de mayo). Jornadas 4x3: afrenta contra las mujeres, la juventud, el empleo y la calidad de vida. *Delfino*. <https://delfino.cr/2023/05/jornadas-4x3-afrenta-contra-las-mujeres-la-juventud-el-empleo-y-la-calidad-de-vida>

- Mandel Katz, C. (2016). Emilia Prieto: una precursora de la disidencia de identidad respecto del discurso cultural dominante en Costa Rica, entre 1925-1945. En R. J. Viales Hurtado, & D. Díaz Arias (Eds.), *Historia de las desigualdades sociales en América Central. Una visión interdisciplinaria. Siglos XVIII-XXI* (pp. 465-483). Centro de Investigaciones Históricas de América Central (CIHAC). <https://kerwa.ucr.ac.cr/bitstream/handle/10669/85686/Historia%20de%20las%20desigualdades.pdf?sequence=1>
- Morales Bonilla, R., Rojas Campos, R., & Ramírez Suárez, I. (2013). Patriarcado y trabajo sexual en el imaginario social de la Costa Rica del siglo XXI. *Revista de Estudios de Género. La Ventana*, 4(38), 122-163. <http://revistalaventana.cucsh.udg.mx/index.php/LV/article/view/486/0>
- Prieto Tugores, E. (1936, 21 de junio). Explotación de la mujer por el hombre [grabado]. *Repertorio Americano*, 31(24), 384. <https://repositorio.una.ac.cr/handle/11056/10732>
- Prieto Tugores, E. (1937a). *Escritos y grabados*. Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.
- Prieto Tugores, E. (1937b, 6 de noviembre). Símbolos [grabado]. *Repertorio Americano*, Tomo 34(17), 269. <https://repositorio.una.ac.cr/handle/11056/10794>
- Prieto Tugores, E. (1937c, 7 de diciembre). ... y se doblan los cafetos [grabado]. *Repertorio Americano*, 34(22), 351. <https://repositorio.una.ac.cr/handle/11056/10799>
- Prieto Tugores, E. (1938a, 22 de enero). Concepto materialista del arte. Conferencia leída en Juventud Democrática el 21 de noviembre de 1937. *Repertorio Americano*, 35(3), 35. <https://repositorio.una.ac.cr/handle/11056/10828>
- Prieto Tugores, E. (1938b, 22 de enero). Hipersexualismo [xilografía]. *Repertorio Americano*, 35(3), 35. <https://repositorio.una.ac.cr/handle/11056/10828>
- Prieto Tugores, E. (1938c, 12 de marzo). Mujer-cuerpo [xilografía]. *Repertorio Americano*, 35(10), 156. <https://repositorio.una.ac.cr/handle/11056/10835>
- Rodríguez Sáenz, E. (2003). *Los discursos sobre la familia y las relaciones de género en Costa Rica (1890-1930)*. Editorial Universidad de Costa Rica.
- Serret Bravo, E. (2006). *Discriminación de género, las inconsecuencias de la democracia*. Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación. [https://www.conapred.org.mx/documentos\\_cedoc/35%20CI006\\_Ax.pdf](https://www.conapred.org.mx/documentos_cedoc/35%20CI006_Ax.pdf)

- Solórzano Castillo, A. (2021). Emilia Prieto Tugores en Repertorio Americano: ironía y poética del pensar. *Middle Atlantic Review of Latin American Studies*, 5(1), 61-87. <https://repositorio.una.ac.cr/bitstream/handle/11056/24032/298-1675-1-PB%20Emilia%20Prieto%20MARLAS%20PUBLICACI%C3%93N.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Stearn, W. T. (1962). The origin of the male and female symbols of biology. *Taxon*, 11(4), 109-113. [https://iapt-taxon.org/historic/Congress/IBC\\_1964/male\\_fem.pdf](https://iapt-taxon.org/historic/Congress/IBC_1964/male_fem.pdf)
- Triana Cambroner, M. (2017). *Repertorio Americano y el grabado en madera costarricense de la primera mitad del siglo XX* [tesis de licenciatura, Universidad de Costa Rica]. Repositorio del SIBDI-UCR. <http://repositorio.sibdi.ucr.ac.cr:8080/jspui/bitstream/123456789/6308/1/42715.pdf>
- Torres, R., & Zaclicever, D. (2022). *Brecha salarial de género en Costa Rica: una desigualdad persistente*. La Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL). <https://www.cepal.org/es/publicaciones/48049-brecha-salarial-genero-costa-rica-desigualdad-persistente>



# Emilia Prieto Tugores, siempre presente. Memorias del proceso de rescate, recopilación y transcripción al pentagrama de canciones del Valle Central costarricense

Carmen María Méndez Navas<sup>1</sup>  
Fundación ACUA para el Aprendizaje y la Cultura Artística  
San José, Costa Rica

## Resumen

**Introducción:** El libro *Remembranzas costarricenses. Cantos tradicionales y algo más...* fue editado por la Comisión Costarricense de Cooperación con la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) en 1994 y 2012 (primera y segunda ediciones). Flora Elizondo Jenkins y Carmen Méndez Navas transcriben al pentagrama 25 canciones ticomeseteñas, recopiladas por Emilia Prieto, las cuales se logran rescatar del olvido. **Desarrollo:** En esta reflexión, se describe el proceso de la labor en este equipo de investigación. Se tenía como objetivo del proyecto no solo rescatar ese patrimonio musical, sino también ponerlo al alcance del estudiantado, apoyar su alfabetización musical y el disfrute del canto. Se analizan varias canciones, según sus referencias, y se revisan características identitarias. Estas recopilaciones fueron fuente de inspiración y punto de partida para otros creadores. **Conclusión:** Se comparten vivencias con Emilia Prieto y se humaniza su figura como artista y rescatista, desde su entorno sociocultural y en el marco de las historias de vida.

**Palabras clave:** música tradicional; patrimonio cultural inmaterial; educación; identidad cultural; artista

## Abstract

**Introduction:** The book *Remembranzas costarricenses. Cantos tradicionales y algo más...* was published by the Costa Rican Commission for Cooperation with the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) in 1994 and 2012 (first and

---

<sup>1</sup> Educadora musical, Friburgo, Alemania. Directora de la Fundación ACUA para el Aprendizaje y la Cultura Artística. Catedrática Jubilada de la Universidad Nacional de Costa Rica y Universidad de Costa Rica. Doctora en Cultura Artística Centroamericana por la Universidad Nacional de Costa Rica. ORCID: 0009-0008-4626-3558. Correo electrónico: poromusical2002@yahoo.com

second editions). Flora Elizondo Jenkins and Carmen Méndez Navas transcribed 25 songs from the Costa Rican Central Valley, compiled by Emilia Prieto, which are rescued from oblivion. **Development:** This reflection describes the process of work in this research team. The objective of the project was not only to rescue this musical heritage, but also to make it available to students, support their musical literacy and the enjoyment of singing. Several songs are analyzed, according to their references, and identity characteristics are reviewed. These compilations were a source of inspiration and a starting point for other creators. **Conclusion:** Experiences with Emilia Prieto are shared and her figure as an artist and rescuer is humanized, from her sociocultural environment and within the framework of life stories.

**Keywords:** traditional music; intangible cultural heritage; education; cultural identity; artist

### A modo de introducción

Pasaba vertiginosamente la década de los años 70 cuando conocí a doña Emilia Prieto Tugores en la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica. Era una mujer de pelo blanco recogido, voz expresiva y una mirada chispeante y risueña. Ofrecía un recital con canciones del Valle Central, acompañada de un guitarrista. Además de la seguridad y el sentimiento con que cantaba, hacía comentarios originales, muy divertidos e ingeniosos.

La experiencia en esas presentaciones en distintas actividades organizadas por el Movimiento de la Nueva Canción Costarricense fueron realmente enriquecedoras. Como ejemplos se pueden citar el descubrimiento del imaginario y la conciencia identitaria costarricense y el amor por la sufrida y maltratada Latinoamérica de quienes estábamos iniciando la vida adulta en ese momento; un legado que ha acompañado a nuestra generación durante toda la vida y se refleja en nuestros diversos aportes artísticos, académicos y vivenciales.

Doña Emilia Prieto nació en San José, Costa Rica en 1902 y falleció en 1986. Con una polifacética actividad cultural a partir de su formación docente y ejercicio pedagógico, se destacó como artista visual, grabadista, folcloróloga, cantante, pero sobre todo como una mujer valiente, comprometida con el rescate y la preservación del patrimonio costarricense. Sus aportes fueron incontables y su impulso creador y analítico le han merecido que el Premio Nacional de Cultura Popular se titule Emilia Prieto Tugores.

En estos procesos conscientes y serios, siempre tuvo un gran respeto y afecto por todas las personas que compartían con ella sus saberes y expresiones artísticas: las personas copleras o retahileras, los cuentacuentos, poetas y escritoras, músicas, las investigadoras... Sus contribuciones no solo se dieron en el ámbito de la cultura popular, sino que también han sido motivo de inspiración para creadores de otras disciplinas, quienes han aprovechado sus hallazgos al hacer obras de importante valor estético.

Por ejemplo, en 1985 la película *La libélula del Guararí*, de la cineasta costarricense Mercedes Ramírez, presenta la historia de vida de Doña Emilia y constituye una verdadera joya artística. Fue su proyecto de graduación en la Academia Cinematográfica de Berlín, Alemania. La banda sonora estuvo a cargo de la directora coral Marisol Carballo, quien residía en Italia y, en los primeros años del Movimiento de la Nueva Canción en Costa Rica, con frecuencia acompañaba con su guitarra a doña Emilia. Los arreglos musicales fueron hechos a partir de esas recopilaciones e interpretaciones. La grabación se realizó en Berlín con un ensamble de músicos alemanes dirigidos por la maestra Carballo.

Otro ejemplo es el catálogo del compositor costarricense Mario Alfaguëll. Ha escrito numerosas obras a partir de lo que él llama “materia prima” de las tonadas del Valle Central, recopiladas por doña Emilia. Cantos como “Temporal cerrado”, “Despedida”, “Mujer ingrata”, “Los pretendientes”... han sido empleados como un núcleo generador de conciertos para piano y orquesta, sinfonías, sonatas y otras formas musicales de cámara o vocales. Han sido interpretadas en lugares lejanos como Moscú, San Petersburgo y Kostromá, Rusia; Vilnius, Kaunas y Klaipeda, Lituania; Cataluña, España, Nueva York, Nebraska, Texas en los Estados Unidos de América. Además, en muchas localidades de América Latina, a través de los encuentros del Foro Latinoamericano de Educación Musical (FLADEM) principalmente, se han difundido las tonadas ticomeseteñas en las obras de Alfaguëll.

En el libro *Lo mejor de la música costarricense (2008)*, el compositor y guitarrista Luis Gerardo Castillo Campos (1961-2009) incluye 8 canciones recopiladas por doña Emilia Prieto, cuatro en arreglos para piano y las ocho también para guitarra. Este texto ha sido muy valioso para la educación musical escolar y colegial. Ha dado a conocer este repertorio y facilitado su ejecución.

Prieto Tugores ha dejado también una extensa y valiosa obra visual; por ejemplo, una serie de grabados cuyas temáticas se ven a través de su enfoque irónico, jocoso, crítico y original y otra serie de yugos de la carreta típica con sus diseños coloridos, a partir de una investigación minuciosa que ella misma realizó. Los aportes sobre la cultura popular que doña Emilia dejó se compendian en sus libros *Romanzas ticomeseteñas (1978)*, *¿Por qué ticos? (1981)*, *Mi pueblo (1991)* y en los programas radiofónicos *Somos como somos*, grabados y conservados en la Radio Nacional del Sistema Nacional de Radio y Televisión (SINART). Se encuentran, asimismo, entrevistas, artículos, reflexiones y estudios en distintas publicaciones y medios de comunicación de esas épocas y posteriores.

### **Enunciación del “problema”: la ausencia de la transcripción al pentagrama del acervo musical de un pueblo como problema cultural y educativo**

La dificultad de memorizar la música sin alterarla ha llevado durante siglos a la creación de la notación o escritura musical. El repertorio de las canciones folclóricas, pilar inherente de la identidad sociocultural, se tergiversa en el transcurso del tiempo al no estar escrito y ser transmitido solamente por la oralidad. Es así como surge la necesidad de plantearse

el problema metodológico siguiente: ¿cómo solventar las necesidades de registro de una obra medular para el rescate y conservación científicamente fidedignos de parte importante del patrimonio cultural de una región clave en la cultura nacional?

El siguiente ejemplo ilustra la imperante necesidad señalada. El compositor José Daniel Zúñiga Zeledón (1889-1981) elaboró el compendio escolar costarricense titulado *Lo que se canta en Costa Rica*, con innumerables ediciones desde 1933, el cual solamente contenía los textos literarios de muchas canciones infantiles, tradicionales, folclóricas, además de himnos patrióticos (Carmona, 2016, p. 27). Pasaban las décadas y con ellas el tiempo borraba o transformaba las memorias, las melodías de este vasto repertorio que había acompañado a gran parte de la población desde su infancia. Poco a poco se iba convirtiendo en un poemario en vez de ser un cancionero. La falta de alfabetización musical era la causa de esta lamentable carencia. A raíz de esta situación, el rescate, recopilación y transcripción al pentagrama de las tonadas recopiladas por doña Emilia se tornaban impostergables e ineludibles.

El trabajo final de graduación en la Universidad Nacional realizado por los educadores musicales Juan Ernesto Quesada López y Juan Rafael Camacho Vargas (1996), bajo mi tutoría, logró el objetivo de recopilar las partituras de cada canción. Como herramientas de la investigación, se recurrió a la búsqueda en bibliotecas de instituciones educativas de la primera mitad del siglo XX. También se contó con el apoyo del maestro Carlos Enrique Vargas, quien les facilitó sus propias canciones, así como las partituras de su padre, don José Joaquín Vargas Calvo. Esta investigación se convirtió en un libro titulado *Época de oro del canto escolar costarricense*, editado por la Editorial Universidad Nacional a Distancia (EUNED) en el año 2003. Obtuvo el Premio Nacional en la categoría de libro no ubicable.

### **Consideraciones metodológicas**

Un antecedente de este procedimiento se hace patente con el trabajo de los compositores húngaros Béla Bartók (1881-1945) y Zoltán Kodály (1882-1967), quienes emprendieron por primera vez, en 1905, un proyecto para rescatar, recopilar y transcribir al pentagrama música popular eslava y más allá de ella, pues en las décadas siguientes viajaron hasta Turquía y Argelia. Se encontraron con la necesidad de registrar auditivamente por medio de un fonógrafo Edison estos repertorios y posteriormente transcribirlos al

pentagrama. En la obra de [Bartók \(1997\)](#), *Escritos sobre música popular*, se encuentran los principios filosóficos, las reflexiones estéticas y los detalles metodológicos que emplearon para realizar su titánica labor.

Esta metodología tenía como objetivo principal rescatar y preservar las características de ese patrimonio musical que se había ido modificando con el transcurso del tiempo. La convicción de que la música popular no es inferior a la música “cultura” o “académica” los llevó a dedicar gran parte de su labor a la educación musical de los niños. Consideraban que la música folclórica debía servir como medio para la alfabetización musical, pues les permitía identificarse con su propio pueblo ([Brumfield, 2014](#)). Bartók creó un valioso y original método de piano basado en la interpretación de este material titulado “Mikrokosmos”, que consta de seis volúmenes graduados según la dificultad y dos tomos de “Música para niños” a partir de tonadas tradicionales de la región.

Por su parte, Kodály desarrolló una serie de herramientas metodológicas para la lectoescritura y el canto escolar por medio del acervo rescatado y transcrito, que permeó la enseñanza en las escuelas de todo el país. Para finales de los años 50, Hungría era un país alfabetizado cien por ciento en su lengua materna y en la música. La elaboración del libro [Remembranzas costarricenses. Cantos tradicionales y algo más... \(2012\)](#) tomó este valioso ejemplo como modelo metodológico.

### **El proceso**

El proceso de transcripción al pentagrama de las tonadas “ticomeseteñas” se concibió en 1980. Cautivadas por la gracia y el valor de sus canciones, Flora Elizondo Jenkins, Marisol Carballo Castegnaro y la suscrita decidimos emprender un trabajo de transcripción al pentagrama para que se conservaran esas tonadas por medio de la escritura musical.

En enero de 1981 Flora y yo tuvimos la primera reunión con doña Emilia (para entonces, Marisol se había trasladado a Italia y no pudo participar en la totalidad del proceso). Nos reunimos en el Restaurant Ana en Paseo Colón, donde almorzamos y compartimos la vibrante ilusión de plasmar en el pentagrama algunas de las melodías recopiladas. Doña Emilia nos señaló con gran lucidez que lo primero que teníamos que hacer era inscribir en el Registro de la Propiedad Intelectual el trabajo que íbamos a iniciar y especificar en qué consistían las tareas de cada una. Flora y yo dudamos que eso fuera necesario, sin embargo, ella nos aclaró que así se debía trabajar y que escucháramos la voz de la experiencia.

Asimismo, nos facilitó unas cintas en formato de casete con la grabación de muchas canciones. Tomamos la decisión de transcribir primero veinticinco tonadas. Escuchamos muchas y escogimos las que más nos llamaban la atención, ya fuera por las características musicales o el texto.

Alrededor de unos diez días después, nos seguimos encontrando en horas de la noche en nuestras casas. Doña Emilia viajaba desde El Roble de Heredia y aprovechaba para pernoctar donde su gran amiga doña Alicia Albertazzi. Cenábamos algo muy ligero porque ella nos comentaba que ese era el mejor consejo para dormir con tranquilidad. Las conversaciones eran muy agradables y divertidas, pero, sobre todo, aprendíamos mucho con ella. Poco a poco fue interiorizándose en nosotras dos el amor por ese patrimonio musical prácticamente desconocido. Nos habíamos apropiado de cada canción e individualmente desarrollamos un sentido de pertenencia hacia ellas.

Posteriormente, sentadas alrededor del piano, le íbamos mostrando los avances de cada una de las canciones que habíamos transcrito. Nos tomaba mucho tiempo revisar con toda calma cada giro melódico, cada texto, cada ritmo y, entre Flora y yo, corroborábamos que lo escrito en el pentagrama fuera exacto a lo que ella cantaba. Sin embargo, con frecuencia improvisaba finales de frase diferentes y esto nos desconcertaba un poco. Entonces, le pedíamos, con vehemencia, que nos dijera con cuál se sentía ella realmente satisfecha. Nosotras necesitábamos una melodía definitiva para poder concluir la transcripción de cada tonada.

La escritura musical que empleamos se basó en la notación clara y didáctica de figuras rítmicas, cambios de compás, hemiolas, selección de extensiones vocales y tonalidades y demás detalles técnicos, con el objetivo de que fuera accesible a estudiantes y sirviera de herramienta para su alfabetización musical. Además, se respetaron los criterios de doña Emilia, en referencia a lo que podría llamarse el “dejo” de los cantos y la idiosincrasia ticomeseteña.

Ella hacía hincapié en las condiciones climáticas y geográficas del Valle Central de Costa Rica, las cuales se reflejan en el carácter de las tonadas. Los aguaceros interminables en la estación lluviosa, el cielo gris, el frío en las tardes y las noches húmedas... Todo esto se aprecia en algunas anotaciones que ella nos recomendaba colocar al inicio de determinadas partituras, palabras en castellano que indican: ondulante, con sentimiento, nostálgico...

En su libro *Romanzas ticomeseteñas* (1978), Prieto Tugores describe de manera original la relación entre las condiciones climatológicas y la disposición anímica (con el cambio climático a principios del siglo XXI, las condiciones han variado y se experimentan en el aumento de las temperaturas en la estación seca, principalmente). Sin embargo, Prieto Tugores pinta el panorama de esas épocas de manera muy clara e ingeniosa:

La meteorología es despótica con nosotros y el dios Tláloc instaló en estos contornos, por toda una eternidad, su cuartel general o su base de operaciones. (Prieto, 1978, p. 135)

Continúa su perspicaz explicación que capta con detalles el condicionamiento percibido por los habitantes y que afecta todas las actividades.

Entre la pésima costumbre de ser pobres —al decir de don Manuel de Jesús y la mortificación de la llovedera durante largos ocho meses, bajo un sol anémico cuando se digna asomar, —el alma se acoquina, languidece y decae. (Prieto, 1978, p. 135)

Cabe destacar que doña Emilia tenía un manejo del castellano muy creativo, pues empleaba figuras literarias inspiradas en referencias históricas y con una erudición poco común para la época en que se publicaron sus trabajos. Se podría catalogar la suya como una expresión escrita y también oral muy próxima a los años en que ella se formó como maestra. Su vocabulario muchas veces hacía alusión a los textos de las mismas canciones que ella había recopilado y denominaba romanzas ticomeseteñas.

Nieblas y brumas arreadas por los alisios, precipitándose entre los cangilones del Irazú y la Carpintera, mantienen una envoltura gris-plomiza invulnerable a los rayos del sol que cierra los horizontes y llena de frío húmedo el Valle de las Sombras, según dicen que fue la denominación que los güetares-catedráticos en toponimia le asignaron a esas comarcas. Eso se ve todos los días, en toda la proporción del fenómeno, si se contempla la zona sur-este desde las faldas del Barva. Y el sombrío panorama de las nebulosidades no mejora mayor cosa durante la estación seca. (Prieto, 1978, p. 135)



### Las anotaciones o referencias de cada canción

La información que doña Emilia había recabado y guardaba en sus apuntes o su memoria la compartía con nosotras y nos escuchaba atentamente si de nuestra parte teníamos otros datos o informantes. De esa manera, fuimos construyendo en conjunto las pocas líneas al pie de página que proporcionan la procedencia, la fuente bibliográfica, el nombre de la persona informante, la fecha aproximada en que se cantaba y algún otro dato. Sin embargo, ella fue selectiva y nos compartió mucho más de lo que anotamos en el texto. Si no se sentía totalmente segura, prefería que no lo incluyéramos.

También tenía anécdotas muy simpáticas sobre algunas de las circunstancias que habían inspirado varias de las canciones. Por ejemplo, de la canción “Despedida”, nos contaba que había una pareja muy conocida en la sociedad costarricense de los años veinte que se había despedido en el andén, hecho que conmovía tremendamente y lo relacionaban con la tonada.

En el caso de la canción “Don Simón”, complementamos los datos con aportes obtenidos por parte de familiares como Alcides Méndez Soto, Santiago Güell Gutiérrez, Carmen Güell Mora y el colega Wilber Alpírez Quesada. Muchos años después del fallecimiento de doña Emilia, pudimos ver en un canal mexicano de televisión la película *¡Ay, qué tiempos, señor Don Simón!* (Bracho, 1941), en la cual se cantaba y se bailaba la tonada. Tenemos dos versiones de esta precisamente porque en la memoria de nuestros informantes había variaciones. La que aparece en la película es una tercera versión que mantiene las figuras rítmicas, pero es otra la melodía, así como la letra. Hoy se puede consultar en la internet. En las primeras estrofas, se menciona la Revolución mexicana y a Porfirio Díaz.

Otra tonada que vale la pena mencionar es “Vamos al baile”. Según Prieto Tugores, se trata de “una versión tica de una tonadilla mexicana que también, según decires, se oyó en Argentina” (Prieto Tugores et al., 2012, p. 31). En la misma nota al pie de página se citan dos referencias más: en ambas el título de la canción es “Jesusita”. La primera es un cancionero estudiantil alemán de 1978 que señala su procedencia como sudamericana. La segunda es el método para piano “El pequeño pianista mexicano” de Pablo Castellanos de 1969; la consigna como melodía tradicional mexicana del período revolucionario. Aquí se puede observar la misma referencia histórica de “Don Simón”.

En las tonadas ticomeseteñas se corrobora la estrecha relación cultural que existió con México durante aproximadamente las seis primeras décadas del siglo XX. Los textos de estas son adaptados a Costa Rica. En “Vamos al baile” o “Jesusita” se utilizan muchos verbos conjugados “en vos” en lugar de “tú”, pero si el esquema rítmico lo exige, se alternan. También se da la mención de nombres propios o modismos. Por ejemplo: “Ay, queréme, Jesucita”, “pa’<sup>2</sup> que conozcas mis tatas y hermanos” y “Después del baile te llevo a Alajuela<sup>3</sup>”... ([Los Cadetes de Linares, 2020](#)).

Otras canciones que se escuchaban en México son “La calandria”, también conocida como “La gorriona”, cuya versión costarricense varía el texto, la melodía y resulta repetida y monótona. “En noche lóbrega”, descrita por doña Emilia como cantiga en esdrújulas, proviene del folclor urbano de México.

Atención especial merecen “Era una tarde” y “El soldadito o Chabelita”. La primera corresponde a la forma “habanera” de “romántica languidez” ([Prieto Tugores et al., 2012, p. 28](#)) y la segunda es un romance. Ambas formas musicales llegaron con los conquistadores a todo el continente americano. En cada rincón geográfico se cantan de manera distinta, con variaciones que permiten reconocerlas, pero cuyo motivo literario o mensaje generador es el mismo.

La influencia cubana se puede rastrear en la anotación sobre “El proscrito” que señala a José Martí como creador de la letra y a un tabaquero de apellido E’Hallorans como el compositor de la música. Estos datos fueron producto de una investigación de doña Emilia.

Las tonadas propiamente costarricenses (aunque la autenticidad o veracidad de la procedencia siempre puede ser dudosa) se caracterizan por vocablos y modismos como ‘trastes’, ‘chinga del dulce’ o ‘tinamastes’ en “Tatica y Mamita”, ‘cencia’ por ciencia en “Ñor Bruno”, ‘vide’ en lugar de ‘vi’ en “Soy prisionero”. También las tradiciones, como la asociación entre el aguacero del día de la boda, el cual se atribuía al hecho de que la novia hubiese ‘comido en cazuela’<sup>4</sup>, están presentes, por ejemplo, en “Fiesta de boda” y “Chon”, el diminutivo de Concepción, y ‘ñor’ en lugar de ‘señor’.

---

<sup>2</sup> Pa’: modismo apócope de “para”.

<sup>3</sup> Alajuela: provincia y ciudad de Costa Rica.

<sup>4</sup> Denota la pobreza de la época, en que se comía directamente de las ollas por no contar con vajillas.

Los y las informantes en Costa Rica fueron personas allegadas, familiares o conocidas que en algunos casos se recuerdan con sus nombres y algunas características: el compositor Jesús Bonilla; Juan Félix Hernández Coto, profesor de música y compositor, fallecido en 1976; Hortensia Mora Lizano, abuela del compositor Mario Alfagüell; Juan José Carazo; Emilia Prieto Zumbado (1854-1936), tía paterna de doña Emilia; Ignacia Núñez Jiménez de Santo Domingo del Roble, Heredia; la escritora Carlota Brenes Rizo y su bisabuela Mariana Argüello de Vars; el guanacasteco Adán Guevara; el concerta'o Próspero Salazar, de Naranjo, Alajuela.

### **Conclusiones**

Se han hecho dos ediciones de *Remembranzas costarricenses. Cantos tradicionales y algo más...* La primera apareció en 1994 y la segunda en el año 2012. El Comité de Música de la Comisión Costarricense de Cooperación con la UNESCO tuvo a cargo ambas ediciones. En un principio el compendio se iba a titular "Cantos del valle", sin embargo, se cambió por "Remembranzas Costarricenses. Cantos tradicionales y algo más...", debido a que se incluyeron una retahíla, dos cánones de Mario Alfagüell, basados en recopilaciones de doña Emilia, y una experiencia didáctica con la canción "Las estrellas".

En la edición de 2012, se incluyó, además, un arreglo coral de la canción "Despedida", realizado por el pianista Jorge Carmona, acreedor del Primer Premio del Certamen Centroamericano "15 de Septiembre" en la subrama de arreglos de música popular para coro, otorgado por el Ministerio de Cultura de Guatemala en el 2003.

Para las autoras el proceso fue muy difícil. Desde que se concibió el proyecto hasta la publicación de la primera edición pasaron catorce años. Para entonces doña Emilia ya había fallecido. En esos años, la copia al pentagrama se hacía a mano en tinta china a cargo de un dibujante que dominara la caligrafía musical. Por lo tanto, entregamos los manuscritos a distintas personas recomendadas para llevar a buen puerto la tarea. Sin embargo, no supieron valorar el esfuerzo realizado: cambiaron la notación musical, los textos, los giros melódicos y hasta hubo intento de atribuir toda la labor a personas ajenas al proyecto. Finalmente, logramos que el educador musical y calígrafo, Juan Ernesto Quesada López, copiara cada partitura.

La presentación de la primera edición en 1994 tuvo lugar en la Embajada de México en San José. Además de la exposición de los libros, se realizó un homenaje póstumo a doña Emilia con un recital a cargo de Anabel Campos, Rocío Campos y Juan Carlos Ureña. Allí el numeroso y entusiasta público presente logró disfrutar de las tonadas ticomeseteñas.

La segunda edición se presentó en el 2012 en el Auditorio Clodomiro Picado en la Universidad Nacional, Heredia. El recital estuvo a cargo de Anabel Campos, Rocío Campos y Elías González. Además, se hizo una demostración didáctica con estudiantes de rítmica de la carrera de educación musical, en la cual aplicaban el movimiento corporal, el canto y la improvisación a partir de canciones incluidas en el libro.

Ambas ediciones han contribuido a alcanzar los objetivos originales. Por una parte, se rescataron del olvido las veinticinco canciones y, por otra, se ha apoyado la alfabetización musical de niños y jóvenes porque el texto ha permitido a profesores de educación musical y estudiantes cantarlas, leer la música escrita en el pentagrama, analizar sus estructuras, formas musicales y estudiar los rasgos identitarios costarricenses y latinoamericanos, así como sus orígenes hispanos.

Se logró realizar una grabación profesional con canciones del libro, a cargo de Anabel Campos, Rocío Campos y Juan Carlos Ureña en el año 2001. El disco compacto también fue editado por el Comité de Música de la Comisión Costarricense de Cooperación con la UNESCO. Se titula [Música Poética Costarricense](#) e incluye varias obras de Mario Alfragüell, compuestas a partir de las recopilaciones incluidas en [Remembranzas costarricenses. Cantos tradicionales y algo más...](#)

Tenemos la certeza de que aún queda mucho trabajo pendiente. Hay otras canciones recopiladas por doña Emilia Prieto Tugores que no se han transcrito al pentagrama y cuyas interpretaciones musicales no se han grabado. La cultura y el repertorio autóctono costarricense ameritan su rescate, que continúe la investigación para que la ciudadanía del futuro goce a plenitud la vida que esas tonadas encierran en lo recóndito de su historia.

## Referencias

- Bartók, B. (1997). *Escritos sobre música popular* (5ª ed.). Siglo XXI Editores.
- Bracho, J. (Director). (1941). *Ay, qué tiempos, señor don Simón* [película]. Films Mundiales S. A. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_hSFi6FEL9g](https://www.youtube.com/watch?v=_hSFi6FEL9g)
- Brumfield, S. (2014). *First We Sing! Kodály-Inspired Teaching for the Music Classroom*. Hal Leonard Corporation.
- Campos, A., Campos, R., & Ureña, J. C. (2001). *Música Poética Costarricense* [álbum]. Comisión Costarricense de Cooperación con la UNESCO. <https://eamucr.bandcamp.com/album/m-sica-po-tica-y-tradicional-de-costa-rica>
- Carmona, J. (2016). Análisis sociocrítico de la construcción identitaria. El caso del libro *Lo que se canta en Costa Rica*. *Revista Pensamiento Actual*, 16(27), 27-69. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/pensamiento-actual/article/view/27432/27586>
- Castillo Campos, L. (2008). *Lo mejor de la música costarricense*. Editorial Musical Dos Cercas.
- Los Cadetes de Linares. (2020, 11 de diciembre). *La Jesusita* [video]. YouTube. <https://youtu.be/wNoJQCj9OBU>
- Prieto Tugores, E. (1978). *Romanzas ticomeseñas* (1ª ed.). Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.
- Prieto Tugores, E. (1981). *¿Por qué ticos?* Sistema Nacional de Radio y Televisión Cultural.
- Prieto Tugores, E. (1991). *Mi pueblo*. Editorial Universidad de Costa Rica.
- Prieto Tugores, E., Elizondo Jenkins, F., & Méndez Navas, C. M. (2012). *Remembranzas costarricenses. Cantos tradicionales y algo más* (2ª ed.). Comisión Costarricense de Cooperación con la UNESCO. (Obra original publicada en 1994). <https://drive.google.com/file/d/1lpgSSric5GHlj6JeSDZyZocDtAM60RG/view?usp=sharing>
- Quesada López, J. E., & Camacho Vargas, J. R. (1996). *Recopilación, escritura musical y ordenamiento didáctico de las canciones costarricenses e himnos de uso frecuente incluidos en la obra "Lo que se canta en Costa Rica"* [tesis de licenciatura no publicada]. Universidad Nacional de Costa Rica.

Quesada López, J. E., & Camacho Vargas, J. R. (Comps.). (2003). *Época de oro de la música escolar costarricense*. Editorial Universidad Estatal a Distancia.

Ramírez, M. (Directora). (1985). *La libélula del Guararí* [película]. Film und Fernsehakademie Berlin.

Zúñiga Zeledón, J. D. (1933). *Lo que se canta en Costa Rica. Canciones escolares, de colegio y populares. Himnos de la América Española*. Secretaría de Educación.

# La investigación sónica disidente de Emilia Prieto Tugores

## *Emilia Prieto Tugores' Sonic Dissident Research*

Susan Campos Fonseca<sup>1</sup>  
Universidad de Costa Rica  
San José, Costa Rica

**Recibido:** 24 de octubre del 2022

**Aprobado:** 1 de junio del 2023

### Resumen

**Introducción:** El presente estudio es resultado de los proyectos desarrollados por el Archivo Histórico Musical de la Universidad de Costa Rica (AHM-UCR)<sup>2</sup>. **Objetivo:** Su propósito es analizar la documentación musical de Emilia Prieto Tugores (1902-1986). **Métodos:** Se aplican metodologías de la musicología para examinar lo que se entenderá como un tejido epistémico sónico y aural. **Resultados:** Como resultado, se identificó una disidencia en la investigación sónica de Emilia Prieto paralela al diseño de la identidad sonora nacionalista de Costa Rica. **Conclusiones:** Esta disidencia está presente en las “tonadas” (cantos) que recopiló, como “Fernando el francés” o “Por ‘ónde pongo el dulce?”, analizados en diálogo con su obra artística y literaria.

**Palabras clave:** musicología; estudios sonoros; estudios decoloniales; folclor; investigación artística

---

<sup>1</sup> Profesora asociada en la Escuela de Artes Musicales (EAM) de la Universidad de Costa Rica (UCR). Doctora en Música por la Universidad Autónoma de Madrid. ORCID: 0000-0002-0645-0913. Correo electrónico: susan.campos\_f@ucr.ac.cr

<sup>2</sup> Específicamente, el proyecto EC-262 “Documentación, conservación, información y difusión del patrimonio y las músicas vivas de Costa Rica” (2020-2021), inscrito en la Vicerrectoría de Acción Social, y el proyecto C2009 “Estudio y edición del acervo musical de Emilia Prieto Tugores (1902-1986) y Ricardo Ulloa Barrenechea (1928-2019)”, inscrito en la Vicerrectoría de Investigación de la UCR, ambos a cargo de la autora.

### Abstract

**Introduction:** This study is the result of projects developed by the Historical Music Archive of the University of Costa Rica (AHM-UCR). **Objective:** Its purpose is to analyze the musical documentation by Emilia Prieto Tugores (1902-1986). **Methods:** Musicology methodologies are applied to examine what will be understood as a sonic and aural epistemic tissue. **Results:** As a result, a dissidence in the sonic investigation of Emilia Prieto parallel to the design of the nationalist sound identity of Costa Rica was identified. **Conclusions:** This dissidence is present in the “tonadas” (songs) that she compiled, such as “Fernando el francés” or “Por ‘ónde pongo el dulce?”, which are analyzed in dialogue with her artistic and literary work.

**Key words:** musicology; sound studies; decolonial studies; folklore; artistic research



### Estudiar el legado sonoro de Emilia Prieto

El legado de Emilia Prieto Tugores (1902-1986) quedó evidenciado durante la exposición individual *Emilia Prieto. Sin claudicaciones* (1 al 21 de junio del 2021) que le dedicó el Museo de Arte Costarricense (MAC), resultado de la exhaustiva investigación realizada por su curadora, [María José Chavarría \(2021a\)](#). La multiplicidad de estudios y producciones dedicados a la obra y pensamiento de Prieto también lo documentan.

El Archivo Histórico Musical de la Universidad de Costa Rica (AHM-UCR), fundado en 1993, es una unidad que rescata, preserva y difunde el patrimonio y las músicas vivas de Costa Rica. El acervo conservado en el AHM-UCR está compuesto por series documentales de partituras, fotografías, registros sonoros, programas de mano y objetos. En el 2020, el AHM-UCR contactó a Liana Babbar Amighetti, albacea y nieta de Emilia Prieto, con el objetivo de homenajear e incluir a Prieto en la serie *Constructoras sonoras*, producida por el AHM-UCR en el marco del bicentenario de la independencia de Costa Rica (1821-2021)<sup>3</sup>. La colaboración con Liana Babbar Amighetti ofreció al AHM-UCR la oportunidad de conocer la colección documental inédita de Prieto que ella preserva y analizarla en el marco de los fondos conservados por el AHM-UCR, especialmente aquellos relacionados con el diseño de la identidad sonora nacionalista de Costa Rica.

Emilia Prieto fue contemporánea de diferentes generaciones de personas investigadoras y compositoras que se preocuparon por documentar, gestionar y diseñar dicha identidad. Esto permite efectuar un estudio contrastado entre la selección de Prieto y, por ejemplo, la realizada en la primera mitad del siglo XX por compositores costarricenses como Julio Fonseca Gutiérrez (1881-1950), José Daniel Zúñiga Zeledón (1889-1981), entre otros. En la década de los 60, destaca la colección de la compositora, investigadora, escritora y etnomusicóloga argentina, nacionalizada venezolana, Isabel Aretz-Thiele (1913-2005)<sup>4</sup>, quien visitó Costa Rica como parte de la labor del Instituto Interamericano

---

<sup>3</sup> *Constructoras sonoras* consiste en una serie de producciones audiovisuales y publicaciones dedicadas a las mujeres que construyen el patrimonio y las músicas vivas de Costa Rica. Estas series son producidas por el AHM-UCR con apoyo del proyecto EC-262 y la Oficina de Producción Artística de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica. Se inició con un calendario en conmemoración al bicentenario de la independencia, pero la serie continúa en desarrollo.

<sup>4</sup> Isabel Aretz-Thiele es considerada una de las pioneras de etnomusicología y musicología en América Latina.

de Etnomusicología y Folklore (INIDEF), actual Fundación de Etnomusicología y Folklore (FUNDEF), con apoyo de la Organización de Estados Americanos (OEA). Debe recordarse, como indica [Hidalgo Torres \(2018\)](#), que:

Los trabajos de Emilia Prieto sobre el folclor fueron facilitados por el proceso institucionalizador de la “cultura” que enfrentó la sociedad costarricense en las décadas de 1950, 1960, 1970. Este proceso posibilitó la asignación de Emilia Prieto como encargada, en 1969, del proyecto de hallazgo de música o canciones folklóricas; el cual estaba bajo el respaldo de la Dirección General de Artes y Letras. Posteriormente, dicha dirección general pasa a convertirse, en 1971, en el Ministerio de Cultura Juventud y Deportes, dentro del cual surge el Departamento de Proyección del Folclore (*La Nación*, 1980b), con respecto a este departamento para efectos de este trabajo, no se localizó información. Lo interesante al respecto es que dicho departamento indica una consolidación del sector folclórico costarricense, un interés por la cultura popular de tipo folclórica, así como una legitimidad social de lo folclórico; tales tres aspectos dan pie a un interés por parte de los grupos en el poder manifiesto en la asignación de recursos económicos. (p. 100)

La relación entre Isabel Aretz-Thiele y la Dirección General de Artes y Letras de Costa Rica requiere ser documentada. Las cintas magnetofónicas datadas en la década de 1960, conservadas en el Archivo Central del Ministerio de Cultura y Juventud (AMCJ) y digitalizadas en el AHM-UCR, documentan la labor que Aretz-Thiele realizó en Costa Rica, contemporáneamente a Prieto y otras personas estudiosas. Gracias a la colaboración entre el AHM-UCR y el AMCJ, se identificaron los fondos documentales y registros sonoros conservados por ambas instituciones vinculados con la investigación sónica de Prieto y sus contemporáneos y contemporáneas, que serán examinados en el presente estudio junto a los preservados por Babbar Amighetti.

La tarea de analizar el legado de Prieto es titánica; por esta razón, se propone introducir el problema de estudio como parte de un proyecto más amplio del AHM-UCR, dedicado al patrimonio y las músicas vivas de Costa Rica<sup>5</sup>. Debe subrayarse que este legado

---

<sup>5</sup> Proyecto EC-262 “Documentación, conservación, información y difusión del patrimonio y las músicas vivas de Costa Rica”, inscrito en la Vicerrectoría de Acción Social de la Universidad de Costa Rica.

no existe separado de otros, ni es algo rígido, más bien forma parte de un tejido epistémico sónico y aural, resultado de complejas redes entre personas, prácticas culturales y tecnológicas (esto se explicará más adelante cuando se analice el problema de estudio).

Consecuentemente, en un primer apartado, se introducirá el marco teórico y metodológico propuesto para identificar la disidencia presente en la investigación sónica de Emilia Prieto Tugores<sup>6</sup>. En un segundo apartado, se analizará un caso representativo de los procesos cocreativos presentes en las “tonadas” documentadas por Emilia Prieto Tugores.

Para cumplir con el objetivo del primer apartado, se realizará un breve análisis comparado entre “Caña dulce” (1926) de José Joaquín Salas Pérez (letra) y José Daniel Zúñiga Zeledón (música), publicada en *La patria canta. Canciones populares de Costa Rica* (1943, pp. 4-5), resultado del diseño de la identidad sonora nacionalista de Costa Rica en la década de 1930, y “Por ‘ónde pongo el dulce?”, transcripción publicada por Prieto en *Romanzas ticomeseteñas* (1986, pp. 133-135).

En el segundo apartado, se eligió el romance “Fernando el francés” o “El francés”, que será analizado junto a sus manuscritos musicales, libretas de notas, grabaciones y publicaciones. Tal esfuerzo suma a la literatura especializada y dedicada al estudio de este histórico romance, ampliamente difundido en Iberoamérica. “Fernando el francés” es relevante en la historia personal de Prieto, como informa en su artículo “Tonadas campesinas en los llanos centrales de Costa Rica” (1969), y en *La libélula del Guararí* (1985) de Mercedes Ramírez, documental del que es protagonista y que constituye uno de sus últimos testimonios compartido antes de fallecer en 1986.

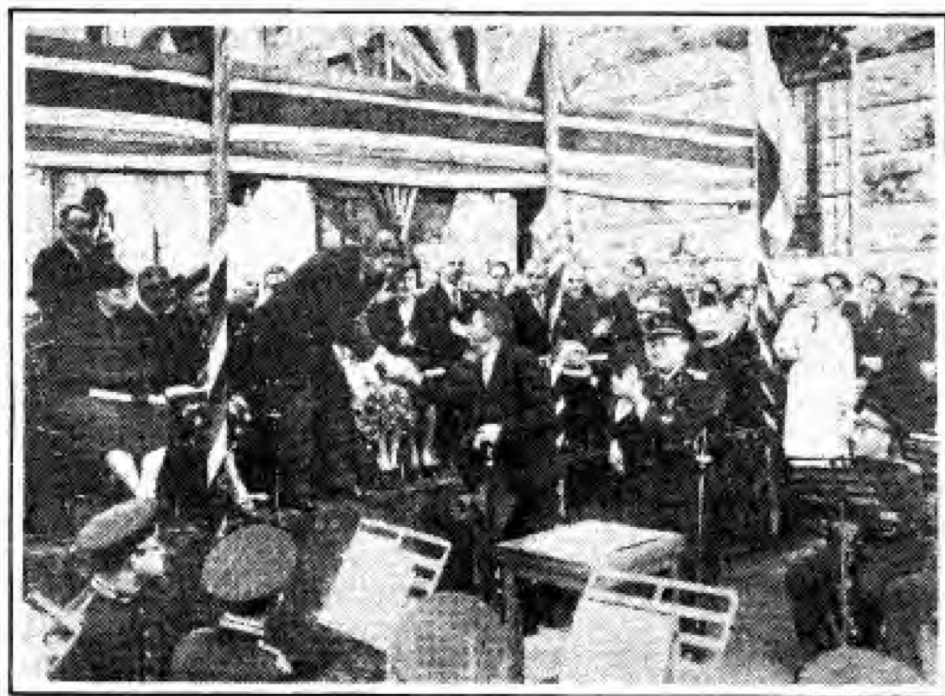
Estos materiales también serán analizados de forma paralela a la obra plástica de Prieto, especialmente algunas de sus xilografías publicadas en *Repertorio Americano* en la década de 1930, con el objetivo de evidenciar el tejido *ch’ixi* (citando a Silvia Rivera Cusicanqui, lo cual se desarrollará más adelante) manifiesto en lo que se entenderá como procesos de investigación-creación en el legado de Prieto.

---

<sup>6</sup> En relación con la disidencia sónica, se consultó: “*Sound and Movement: Vernaculars of Sonic Dissent*” (Tausig, 2018) y Agencia sónica. *El sonido y las formas incipientes de resistencia* (LaBelle, 2020).

Lo anterior evidencia lo que [Yolanda Oreamuno \(1939\)](#) identificó como “[n]uestro paisaje, un cromo” (p. 169), representado contemporáneamente en los cancioneros escolares y/o tradicionales; por ejemplo, en tonadas como “Caña dulce” (1926) y/o composiciones que utilizaron estos insumos como, por mencionar un caso, la “Gran Fantasía Sinfónica sobre motivos folklóricos” (1937-1942) de Julio Fonseca, paradigma de la estética nacionalista posromántica que se perpetúa en Costa Rica hasta nuestros días. La [Figura 1](#) muestra al expresidente León Cortés y a don Julio Fonseca en el estreno de esta obra.

**Figura 1.** “El presidente de la República León Cortés Castro estrecha la mano de don Julio Fonseca en el estreno de su obra Gran Fantasía Sinfónica en 1937”



Fuente: [Quirós \(1987, p. 18\)](#).

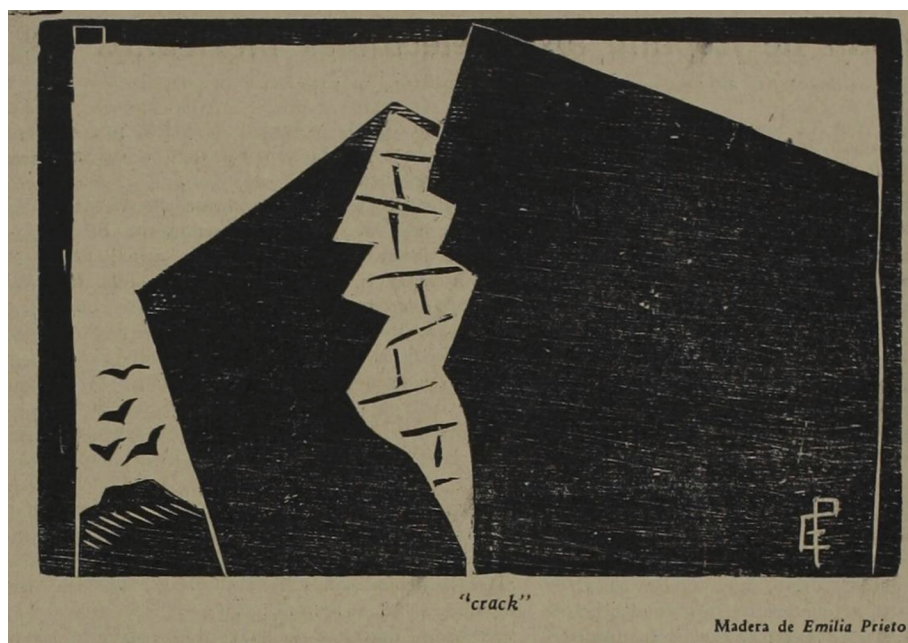
La investigación de Prieto es disidente porque expone el ideario nacionalista como lo que es: un proyecto diseñado por los próceres de la nación y sus seguidores y seguidoras con el objetivo de controlar los recursos del país y justificar sus políticas culturales, sociales y económicas ([Campos Fonseca, 2021a](#)). A este respecto, el AHM-UCR fue invitado a colaborar con la exposición *Emilia Prieto. Sin claudicaciones*, curada por Chavarría en el MAC durante el 2021. En la exposición, esta autora, coordinadora del AHM-UCR desde el 2018,

propuso una instalación sonora titulada “Aplauden y ríen, femicidas” (basada en una grabación de “Fernando el francés”, realizada por Prieto) y ofreció una conferencia titulada “[La investigación sonora disidente de Emilia Prieto](#)” (2021b), cuyas propuestas se desarrollan en este estudio.

### Resiliencias sónicas y aurales

La episteme sónica materializada en “Crack” de Emilia Prieto Tugores (Figura 2), publicada en *Repertorio Americano*, puede ser un ejemplo de lo que Didi-Huberman (2014), remitiendo a Aby Warburg, llama o identifica como “sismografía de los tiempos movedizos” (p. 105). En “Crack”, Prieto construye una acción dadaísta y surrealista, que se convierte a su vez en una obra de arte sonoro-conceptual. La fractura, el quiebre, el cisma sonoro de la estructura cúbica representada produce un ruido tan poderoso que las aves huyen en vuelo hacia el horizonte, donde se vislumbra un paisaje “ticomeseño”, imagen quizás de la cordillera volcánica central de Costa Rica.

**Figura 2.** “Crack” de Emilia Prieto Tugores



Fuente: [Prieto Tugores \(1937a, p. 11\)](#).

En su libro *Romanzas ticomeseñas*, Prieto Tugores (1978) reúne varios de sus ensayos dedicados a pensar resiliencias sónicas y aurales que había identificado en modo de “nuestra vida anímica: -cantar, bailar, reír, gritar, etc.” (Prieto, 1969, p. 5), manifiestos en “tonadas” que entendió como “campesinas”, en el contexto de los llanos centrales de Costa Rica. El aserto contenido en el título de su artículo de 1969 (“Tonadas campesinas en los llanos centrales de Costa Rica”) permite identificar esta conjunción entre sonoridades y escuchas, preservadas por los procesos cocreativos de la tradición oral (vocalidades y modos del lenguaje), en cuyas historias Prieto identifica cismas.

En uno de sus guiones radiofónicos para el programa *Somos como somos* (“Tonadas de Valle Central”, junio de 1980), Prieto escribe:

Pero por la década de los años treinta del siglo XX, los pobladores del Valle Central, y de otras regiones del país, colonizadas por los campesinos del Valle, dejaron de cantar con ese sonido propio y adoptaron los sones vivos y alegres de la región guanacasteca, la música mexicana y las estridencias comerciales. A eso los folclorólogos lo llaman aculturación. (Babbar Amighetti, 2021, p. 99)

Prieto identifica como “aculturación” (1978, p. 64) los procesos de hibridación en los que confluyen diversos factores. En el primer caso, la Secretaría de Educación será responsable de convocar el 5 de octubre de 1927 (Decreto n.º 39) a un “concurso de composición nacional” (ANCR, Serie Educación, n.º 3829, f. 22, como se citó en Vargas Cullell, 2004, p. 234). Los resultados de este concurso y las obras enviadas se conservan en el AHM-UCR. El objetivo era “ir formando un repertorio de canciones genuinamente costarricenses” (ANCR, Serie Educación, n.º 3829, f. 22, como se citó en Vargas Cullell, 2004, p. 234). Paradójicamente, el objetivo de esta iniciativa parece similar al de Prieto, pero no lo es.

La Secretaría de Educación convocaba a las personas compositoras para que escribieran “obras de carácter nacional” y les motivaba a “salir en busca” de estas músicas. Parecían dar por sentado una carencia que debía ser rectificada. Prieto procura documentar los detonantes de este sentimiento de carencia citando al escritor, dramaturgo, historiador y diplomático costarricense Ricardo Fernández Guardia (1867-1950), quien supuestamente en 1894 afirmó: “Mi humilde opinión es que nuestro pueblo es sando, sin gracia alguna, desprovisto de toda poesía y originalidad que puedan dar nacimiento siquiera a una pobre sensación artística” (Prieto Tugores, 1986, pp. 109-110).

[Hidalgo Torres \(2018\)](#) informa cómo

En la cuestión folclórica, lo guanacasteco va a generar dos interesantes posiciones, una defendida por Lía Bonilla y otra por Emilia Prieto. Para Bonilla, la apropiación del folclor guanacasteco en el Valle Central se había realizado de forma inadecuada, ella argumentaba su perspectiva a partir de un supuesto desprecio generalizado desde la población del centro de Costa Rica hacia los guanacastecos ...

Como es posible notar en el discurso y sentir de Bonilla, la exclusión realizada a finales del siglo XIX y principios del XX por los ideólogos liberales a todos aquellos grupos que no se acoplaron a los principios identitarios propugnados por ellos, fue ocasionando un resentimiento (evidente en la cita anterior) y a su vez iniciativas locales para elaborar una forma propia de auto-identificación.

Emilia Prieto, una mujer intelectual y profesional (así como Lía Bonilla), de procedencia herediana, dedicó parte de su labor intelectual al estudio de la cultura popular costarricense. Sin embargo, su posicionamiento con respecto a lo guanacasteco consistía en considerar que el folclor producido en esa provincia no podía ser la expresión irreductible del folclor de Costa Rica. Por el contrario, según Prieto, era pertinente dar cabida a otros grupos sociales como el campesinado del Valle Central. (p. 98)

La idiosincrasia de las élites costarricenses requiere ser analizada con mayor rigor; sin embargo, la preocupación de Prieto es documentada en la gestión gubernamental que confía a las personas compositoras la selección de los elementos constitutivos que deben conformar la música nacionalista. Tal y como informa [Vargas Cullell \(2004, pp. 234-246\)](#), fue un grupo de compositores académicos del Valle Central el que viajó a la región de Guanacaste para realizar exploraciones etnográficas empíricas, lo cual les permitió identificar estos elementos en las prácticas musicales de personas y comunidades concretas. Los materiales seleccionados fueron transcritos y traducidos a partir de los sistemas de la música académica, estilizándolos con los modelos de formas y géneros elegidos por el grupo de compositores.

Debe subrayarse que no fueron las personas de Guanacaste las que hicieron la selección. Inclusive, ellas fueron sometidas al producto de estos procesos de diseño. La música entendida como “nacional” es resultado de un proyecto que utilizó la educación y las prácticas artísticas como herramientas de dominio cultural, social y económico, de modo

que excluyó la diversidad cultural de otras regiones del país. Los cancioneros serán contruidos mediante la implementación del sistema tonal-funcional, la estética posromántica y la instrumentación académica centroeuropea. Los materiales seleccionados serán incluidos en obras sinfónicas como “fantasías”, “rapsodias”, “popurrís”, etcétera.

Frente a este programa educativo/cultural —retomando lo indicado en el guion radiofónico para el programa *Somos como somos* (“Tonadas de Valle Central”, junio de 1980)—, ¿qué entendía Prieto por “sonido propio”? En su artículo “Tonadas campesinas en los llanos centrales de Costa Rica”, [Prieto Tugores \(1969\)](#) aduce:

La revelación se halla en los estratos más puros del pueblo y la microtonica que nos imprime carácter, —algún sonido trece o intervalo menor que un semitono — habrá de salvarse como valor perdido en una densa maraña de indiferencia, lamentablemente descuido e inexorable discurrir de siglos.

Bajo esta acción disolvente, muchas de esas canciones se hallan ruinosas, desteñidas, rotas como vasijas aborígenes. (p. 6)

La metáfora arqueológica utilizada por Prieto remite a sonoridades supervivientes que pueden reconocerse como ethnoepistemes ([Campos Fonseca, 2020b](#)). En este caso, se trata de ethnoepistemes manifiestas en imaginarios estéticos y epistémicos occidentales, acerca de un “saber otro” preservado en/por la colectividad “pueblo-raza-nación”, específicamente representado por “el pueblo campesino”<sup>7</sup>. Prieto identifica resiliencias sónicas y aurales en este “pueblo”, y procura transcribirlas y estudiarlas guiada por su búsqueda del “cantar con ese sonido propio”<sup>8</sup>.

Es importante estudiar la terminología de Prieto. Por ejemplo, [Hidalgo Torres \(2018\)](#) cita la siguiente frase de ella: “No éramos afónicos antes de la Anexión del Partido de Nicoya” (p. 100). El término “afónico” significa sin voz, no sin música. Considérese también

---

<sup>7</sup> Este fenómeno se repite en el pensamiento folclorista y nacionalista en muchos otros países del mundo. En su artículo “Las nociones de lo ‘costarricense’ en la música folclórica de los años 80”, [Hidalgo Torres \(2018\)](#) analiza los procesos de definición, institucionalización y práctica de “lo folclórico” en Costa Rica e informa el rol de Emilia Prieto en estos procesos.

<sup>8</sup> El canto y la voz se entienden como recurso *ethnoepistémico* que re/des/territorializa. Esta tesis se explica en el artículo citado ([Campos Fonseca, 2020b](#)).



su referencia a la microtónica, algún sonido trece o intervalo menor que un semitono, que remite a su conocimiento de los movimientos artísticos de vanguardia, como el ‘Sonido 13’ propuesto en la década de 1920 por el compositor y teórico mexicano Julián Carrillo (1875-1965)<sup>9</sup>. Prieto fue una artista e intelectual de avanzada que a su vez investigaba “el folklore”. Esto debe tenerse muy presente, ya que incluso puede documentarse en sus libretas de notas, preservadas por Liana Babbar Amighetti. Las obras, resultado de su investigación, revelan complejos e intrincados procesos cocreativos, de los cuales ella también es parte.

La preocupación por lo que Prieto entiende como “aculturación” se manifiesta en la [Figura 3](#), “Dientes postizos”, xilografía publicada también en *Repertorio Americano* (1937). En este caso, el cisma aural se identifica en lo que parece ser un artefacto cuyas sonoridades se imponen. El “cantar con ese sonido propio” es extraído y, en su lugar, se coloca una prótesis. La hibridación se representa como una amputación, es un acto quirúrgico intencionado.

**Figura 3.** “Dientes postizos” de Emilia Prieto Tugores (1937)



Fuente: [Prieto Tugores \(1991\)](#).

---

<sup>9</sup> En relación con el *Sonido 13* de Julián Carrillo, son especialmente relevantes los estudios realizados por [Alejandro L. Madrid \(2015\)](#) en su libro *In Search of Julián Carrillo and Sonido 13*.

El artefacto parece ser una marimba, símbolo nacional en Costa Rica y otros países de la región. Entonces, el cisma documentado por esta imagen es todavía más complejo. Este estudio lo entiende como una denuncia dirigida no al artefacto en sí —cuya historia colonial en las Américas también documenta resiliencias sónicas y aurales—, la denuncia señala al proyecto de diseño impuesto, hegemónico, dominante, que, en opinión de Prieto, tiene el poder de eliminar ese “sonido propio” (Prieto Tugores, 1969, p. 6; Babbar Amighetti, 2021, p. 99).

De esta forma, en la investigación de Prieto se identifica tensiones entre políticas culturales, criterios y procesos selectivos que median en la búsqueda de “lo propio” y la conservación de su “patrimonialización”. Estas tensiones dan como resultado hibridaciones, pues las personas y sus culturas están en continua transformación. Consecuentemente, Prieto documenta historias contingentes, lo cual puede observarse al comparar “Caña dulce” (1926), de José Joaquín Salas Pérez y José Daniel Zúñiga Zeledón, con “Por ‘ónde pongo el dulce?” (s. f.), tonadilla transcrita por Prieto<sup>10</sup>. En la [Tabla 1](#), se proporcionan las transcripciones.

**Tabla 1.** Textos de “Caña dulce” (1926) y “Por ‘ónde pongo el dulce?” (s. f.)

“Caña dulce”	“Por ‘ónde pongo el dulce?” (versión tica) <sup>11</sup>
<p>Caña dulce pa’moler cuando tenga mi casita: ¡Oh, qué suerte tan bonita que pa’mí tendrá que ser!</p> <p>Cuando apunte el verolís y yo viva con mi nena, no tendré ninguna pena y seré siempre feliz.</p>	<p>- Por ‘ónde pongo el dulce por ‘ónde pongo el dulce - Por aquí ponelo por aquí ponelo cerquita del humo cerquita del humo junto al moledero junto al moledero. Y entonces que ña Bruna</p>

<sup>10</sup> Prieto Tugores (1986) informa: “Tonadilla que cantaba una tía mía a comienzo de esta centuria” (p. 134).

<sup>11</sup> Prieto escribe “(versión tica)” e incorpora indicaciones al texto, las cuales se incluyen en esta transcripción.

<b>“Caña dulce”</b>	<b>“Por ‘ónde pongo el dulce?’” (versión tica)</b>
<p>Tendré entonces mi casita y una milpa y buenos bueyes, y seré, como esos reyes que no envidian que no envidian ya nadita.</p> <p>Con mi Dios y mi morena, caña dulce y buen amor, esta vida noble y buena esta vida noble y buena pasaré sin un rencor.</p>	<p>Y entonces que ña Bruna se ponga a raspar (1) se ponga a raspar Pa tomar bebida (2) rezar el rosario yilos ‘acostar yilos ‘acostar.</p> <p>Dormilos lloviendo Dios primero escampe qu’ihay que mañanar Y tieso y parejo como tonto y pobre hay que trabajar! Como tonto y pobre qui’al cielo no va lo joden aquí lo joden allá yiuno nunca sabe ‘ónde va a escorar, lo joden aquí lo joden allá yiuno nunca sabe ‘ónde irá’escorar</p> <p>(1) Sacarle capitas a la tapa de dulce sobre una tabla con un cuchillo (2) Agua caliente con dulce de tapa</p>

Fuente: Tomado de *La patria canta. Canciones populares de Costa Rica*, por J. D. Zúñiga Zeledón (1943, pp. 4-5), y *Romanzas ticomeseññas*, por E. Prieto Tugores (1986, pp. 133-135).

En la partitura de “Caña dulce” (ver [Figura 4](#)) puede identificarse el “paisaje de cro-mo”, idealizado, diseñado como un “ensueño” que modula de tonalidad menor a mayor en apacible autocomplacencia. Un hombre canta lo satisfecho que está con sus propiedades (tierra, cultivos, mujer, animales), su vida es “noble y buena”. En su artículo “Un tesoro que flota en el aire”, el pianista y compositor costarricense [Matarrita Venegas \(2012\)](#) explica:

Las investigaciones realizadas más recientemente por figuras como José Ramírez Sáizar y Emilia Prieto han logrado establecer un panorama más amplio y comprensivo del folclor costarricense. Una de las características más importantes de nuestras canciones es su sencillez. La canción artística, por ejemplo, ha sido concebida como una obra para voz sola con acompañamiento de piano.

Aunque algunas de nuestras canciones sí nacieron a la luz de un piano, como *Caña dulce* de José Daniel Zúñiga (que incluso sugiere un solo obligado de violín en el interludio), un gran número de las canciones autóctonas de Costa Rica no fue creado con la “sofisticación” de un acompañamiento pianístico en mente. (p. 39)

El pianista [Jorge Carmona \(2016\)](#), en su artículo “Análisis sociocrítico de la construcción identitaria: el caso del libro *Lo que se canta en Costa Rica*”, propone un análisis de “Caña dulce” e indica que

La canción está en re menor y tiene forma A-B-C da capo ... En la sección A, donde el narrador habla (en primera persona) de su proyecto ... La sección B es un interludio instrumental con ritmo de bolero en el que la música modula a la paralela mayor [fa mayor]. Cuando el narrador habla de los resultados que espera de su trabajo y de un futuro promisorio, en la sección C, siempre en re mayor ...<sup>12</sup>. (p. 35)

---

<sup>12</sup> Considerando la métrica 2/4 y la estructura rítmica, también puede entenderse como un pasodoble. Un bolero tiene métrica de 4/4. En todo caso, ambas son danzas de agógica binaria que se bailan en pareja. En el caso del pasodoble, originario del siglo XVI, también es una marcha militar. Esto es importante, especialmente si se considera la mezcla doctrinal y erótica en “Caña dulce”.

**Figura 4.** Íncipit de “Caña dulce” (1926)

Fuente: Zúñiga Zeledón (1943)<sup>13</sup>.

Debe recordarse que el compositor José Daniel Zúñiga, junto a Julio Fonseca y otros contemporáneos, realizó las exploraciones etnográficas empíricas que dieron como resultado el diseño sonoro nacionalista que analiza Prieto. Inclusive, en la documentación inédita preservada por Babbar Amighetti, se conserva el testimonio escrito de Prieto, el cual registra los resultados de sus viajes a Guanacaste en compañía de Zúñiga.

Conocedora de los métodos utilizados en estos procesos de diseño y composición, Prieto demuestra su disidencia en “Por ‘ónde pongo el dulce?”. Su trabajo sobre esta “tonadilla”<sup>14</sup> aplica el mismo sistema de notación, pero cuenta una historia muy diferente a la propuesta por el imaginario nacionalista de Zúñiga. Por ejemplo, en “Por ‘ónde pongo el dulce?”, la voz colectiva canta con ironía el ciclo de explotación y dogma en el que vive. Este se materializa sonoramente en métrica ternaria, aparentemente en modo jónico<sup>15</sup>, que utiliza un movimiento melódico cíclico, construido con intervalos de terceras mayores (sol mayor/re mayor: relación IV-I-IV), que se repiten una y otra vez como la tarea de girar el trapiche<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> La fuente es una partitura publicada (*La patria canta. Canciones populares de Costa Rica*, 1943), conservada en el AHM-UCR.

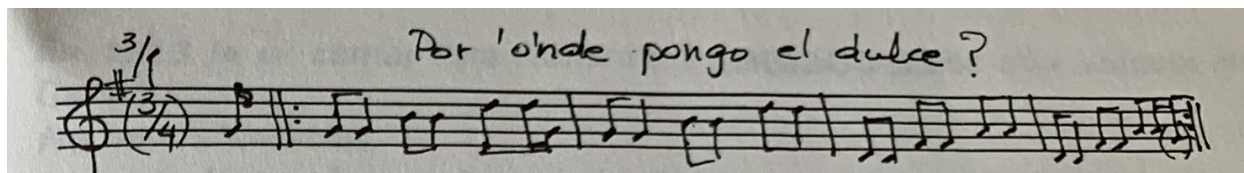
<sup>14</sup> La Dra. Aurèlia Pessarrodona, especialista en tonadilla escénica del siglo XVIII, confirma vía correo electrónico (2022, 16 de abril) que en este caso el término “tonadilla” utilizado por Prieto no remite al género, sino que es empleado como sinónimo de canción. El AHM-UCR considera importante analizar la terminología y evaluar posibles similitudes entre estos materiales musicales y otros afines, especialmente en este caso, ya que durante la ocupación colonial, Cartago fue la primera capital de Costa Rica.

<sup>15</sup> Modo jónico: sol, la, si, do, re, mi, fa#, sol.

<sup>16</sup> A este respecto, se consultó el artículo “Aspectos socio culturales y alimentarios vinculados con el

Estas personas cantan su “conciencia de sí”, exprimidas como la caña de azúcar y sus fluidos cristalizados, raspados, consumidos, en una “tragicómica” incertidumbre. En la [Figura 5](#) se muestra el íncipit de la partitura “Por ‘ónde pongo el dulce?”.

**Figura 5.** Íncipit de “Por ‘ónde pongo el dulce?” (s. f.)



Fuente: [Prieto Tugores \(1986\)](#).

Nótese que en la transcripción se indica “(versión tica)”, pues informa que Prieto conocía otras fuentes afines, las cuales requieren ser identificadas. Este proceso debe realizarse con cada una de las tonadas que recolectó Prieto, reto que asume el AHM-UCR en colaboración con otras instituciones dedicadas al patrimonio y las músicas vivas de Costa Rica e Iberoamérica. De esta forma, se espera documentar las relaciones transhistóricas (sónicas y aurales) que preservan y construyen estas músicas. En el segundo apartado se propondrá otro ejemplo sobre “Fernando el francés”, con el objetivo de sumar a estas consideraciones los procesos cocreativos y performáticos utilizados por Prieto.

Ahora bien, “Por ‘ónde pongo el dulce?” fue incluida en la edición de 1986 de *Romanzas ticomeseteñas*, no en la primera edición de 1978. El estudio de las grabaciones disponibles, los cuadernos de música y libretas de notas de Prieto permite identificar cómo documentó las tonadas que recolectaba para realizar sus transcripciones, pero en este caso la escritura manuscrita no es suya<sup>17</sup>.

---

trapiche y la tapa de dulce en Costa Rica”, de [Patricia Sedó y Milena Cerdas \(2018\)](#).

<sup>17</sup> Este dato no se indica en la publicación de Prieto de 1986. Liana Babbar Amighetti informa que ella y su madre, Cecilia Amighetti, colaboraron con Prieto en los últimos años de su vida para realizar algunas transcripciones, debido a sus problemas de salud.

En *La libélula del Guararí* de Mercedes Ramírez (1985), se preserva una *performance* de Prieto de “Por ‘ónde pongo el dulce?” y un arreglo coral a cuatro voces grabado por el grupo Cantares (1983), incluido en el álbum *Canción para vos: Cantares*<sup>18</sup>. La relación estrecha entre Prieto y el grupo Cantares es relevante en el análisis de esta tonada, como informa Hidalgo Torres (2018):

El devenir del ámbito folclórico en Costa Rica ... encuentra su entroncamiento con el grupo Cantares en este momento. El grupo musical en mención va a optar por la música folclórica desde la perspectiva de la señora Prieto. Tanto en 1980 cuando se presentan por primera vez (*La Nación*, 1980) como en otro reportaje de *La Nación* de 1984, se hace notar tal filiación, que conduce a Cantares hacia las expresiones vallecentralinas. Así lo señala el periódico: “[Dionisio] Cabal inició esta tarea motivado por la folclorista Emilia Prieto y por el llamado que ella ha hecho a los jóvenes costarricenses para que ayuden a salvar las tradiciones orales” (*La Nación*, 1984). (p. 100)

Consecuentemente, dada la relevancia de esta obra para el estudio propuesto, es un ejemplo importante de la investigación sónica disidente de Prieto. El AHM-UCR propone una edición<sup>19</sup> que reproduce la transcripción publicada en *Romanzas ticomeseteñas* (1986), a la cual se le añade la letra según las interpretaciones de Prieto y Cantares, disponibles en las grabaciones identificadas. Se espera con esto contribuir al estudio del legado de Prieto y facilitar nuevos materiales para la comunidad científica y artística abocada a este propósito.

“Caña dulce” y “Por ‘ónde pongo el dulce?” comparten la temática de la industria de la caña de azúcar que, junto con la del café, consolidó la oligarquía costarricense. Pero estas tonadas no cuentan la historia de la oligarquía, sino de las personas que trabajan en sus plantaciones, haciendas, fábricas y “fincas”. Prieto evidencia las fracturas de este imaginario cultural, sus cismas, sus estructuras que crujen y colapsan desde adentro, como en la xilografía “Crack” de 1937 (Figura 2).

---

<sup>18</sup> También se incluye en *Cantares Costarricenses. Antología 1980-1988* (1989) y en *CANTARES. Retahílas, pregones y algo más* (1999).

<sup>19</sup> Esta edición fue realizada por el transcriptor de la Escuela de Artes Musicales de la UCR, Luis Alfaro Bogantes, colaborador del AHM-UCR en sus proyectos editoriales e investigaciones.

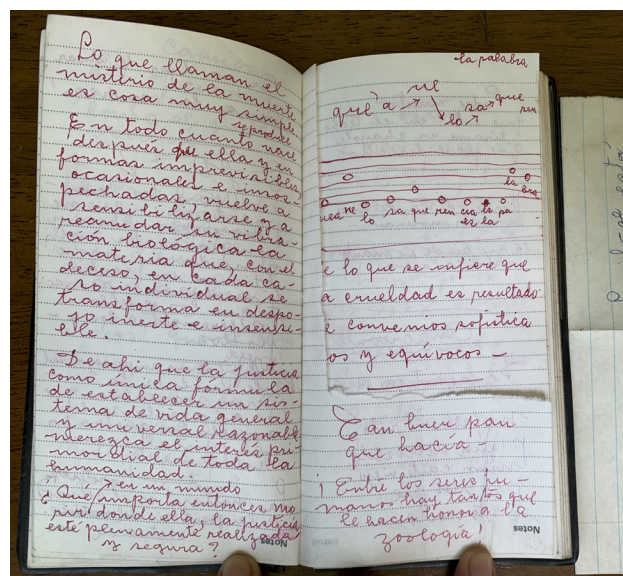
Este es solo un ejemplo; la investigación de Prieto preserva testimonios de la resiliencia de personas y comunidades que cocrearon, coexistieron, sobrevivieron y resistieron los procesos de adoctrinamiento, industrialización y explotación. La relación entre voz e ingenio se demuestra en tonadas recopiladas, como en “Por ‘ónde pongo el dulce?”, las que ejercitan aquella *razón disparatada*, logos fracturado, dis-par, ex-céntrico, y dis-tracto (Campos Fonseca, 2008, p. 123) como el pensado por el escritor español José Bergamín (1895-1983), contemporáneo de Prieto.

### Un “dibujo para bordar”... ¿un tejido *ch’ixi*?

Para el AHM-UCR, es importante analizar los procesos cocreativos documentados por Prieto en sus cuadernos de música y libretas de notas (Figura 6). Lamentablemente, aunque se conservan manuscritos y diarios de viaje de las personas compositoras que participaron en la realización de los cancioneros, todavía no se han identificado sus libretas de campo. En el caso de Prieto, el acceso a estos materiales ofrece la oportunidad de analizar las intrincadas conexiones que hicieron posible su pensamiento y obra.

Gracias a estos materiales, podemos estudiar el legado de Prieto entendiéndolo como un trabajo de investigación-creación. Para el AHM-UCR, es prioritario documentar y estudiar los procesos cocreativos que hacen posible la inter, multi, transculturalidad en Costa Rica. Un ejemplo es su cancionero inédito *Cantos del valle*. En la colección preservada por Liana Babbar Amighetti se identificaron cuadernos de música con transcripciones, variaciones e improvisaciones de Prieto, basadas en las tonadas que, presumiblemente, documentó previamente en sus libretas de notas, para luego incluirlas en sus publicaciones, grabaciones discográficas, programas de radio y conciertos<sup>20</sup>.

**Figura 6.** Libreta de notas de Emilia Prieto



Fuente: Campos Fonseca (s. f.d).

<sup>20</sup> Fotografía realizada por Susan Campos Fonseca para el proyecto C2009. Su propósito es



Las tonadas conservadas de Prieto en los cuadernos de música y el cancionero inédito *Cantos del valle*, preservados por Babbar Amighetti, coinciden con las publicadas por Flora I. Elizondo Jenkins y Carmen María Méndez Navas, con apoyo de la Comisión de la Música Costarricense de Cooperación con la UNESCO en 1994, bajo el título de *Re-membranzas costarricenses. Cantos tradicionales y algo más... Transcripción musical sobre recopilaciones de Emilia Prieto*, reeditado en 2012.

No obstante, existen diferencias conceptuales y metodológicas entre los manuscritos de Prieto, las transcripciones y los arreglos incluidos en la publicación de Elizondo Jenkins y Méndez Navas. El título y la portada del libro tampoco coinciden<sup>21</sup>. Por esta razón, en el AHM-UCR se realiza un estudio y edición de los cuadernos de música de Prieto, con el objetivo de continuar examinando las variables existentes entre la documentación y registros sonoros identificados.

En consecuencia, se elige una obra incluida en los cuadernos de música de Prieto, que no aparece en la publicación de Elizondo Jenkins y Méndez Navas. De esta forma, se propone analizar las implicaciones epistémicas, sónicas y aurales de estos procesos cocreativos, mediante la presente documentación y el ejemplo representativo del romance “Fernando el francés” o “El francés”.

En la instalación sonora “Aplauden y ríen, femicidas” (Campos Fonseca, 2021b), basada en una grabación de “Fernando el francés”, realizada por Prieto, se indica que

La obra sonora se basa en una grabación histórica de Emilia Prieto Tugores interpretando, durante un concierto en El Higuerón (San José, Costa Rica), una versión del corrido “Elena y el francés”, conocida en Costa Rica como “Fernando el francés”. La grabación original es conservada por Liana Babbar, quien facilitó una copia digital al AHM-UCR. Sobre la base de esta grabación, se construye una composición

---

documentar una de las libretas de notas pertenecientes a Emilia Prieto. La colección de libretas han sido preservadas por Liana Babbar Amighetti.

<sup>21</sup> Se recomienda leer la reflexión de Carmen Méndez, incluido en este número del *Cuadernos de las Artes*.

que incluye paisaje sonoro, theremín, piano y voz, con el propósito de crear una ficción espacio-temporal entre las experiencias de Emilia Prieto durante sus viajes de investigación, y la historia del corrido que interpreta. (MAC, 2021, párr. 5)<sup>22</sup>

Al respecto, el renombrado folklorista Enrique Lamadrid informa:

‘Fernando el francés’ o ‘Bernal francés’ o ‘La esposa infiel’, después de la ‘Delgadina’, es el romance más difundido en Iberia e Iberoamérica. La confluencia de traición personal y traición a la nación es irresistible como tema. Es el romance que registra todos los conflictos bélicos entre españoles / portugueses y franceses, dondequiera que se realicen. (Lamadrid, comunicación personal, 2021, 27 de septiembre)

En este caso, se propone una lectura diferente en diálogo con la obra plástica de Emilia Prieto, la cual denuncia el femicidio y la misoginia contenidos en la historia que se canta, ante la cual el público responde con risas y aplausos, de modo que genera una atmósfera sonora siniestra e inquietante (Campos Fonseca, 2021b).

En su artículo “Bernal Francés: romance de adulterio fallido”, [María Teresa Ruiz \(2005\)](#) informa de 61 versiones modernas del romance, difundidas en la tradición española e hispanoamericana. [Ruiz \(2005\)](#) identifica en

la tradición peninsular, específicamente en León, Extremadura, Badajoz, Andalucía y Canarias, y de la tradición americana, provenientes del sur de Estados Unidos, México, Guatemala, Costa Rica, Santo Domingo, Nicaragua, Venezuela, Colombia, Chile y Argentina. (p. 264)

[Ruiz \(2005\)](#) también informa que

encontró una canción francesa en la región de Metz, otra veneciana y una catalana publicada por Milá, de tal forma que todas ellas suponen un origen común, ya conocido en los Siglos de Oro porque Góngora cita sus primeros versos en una obra de corte burlesco fechada en 1597 ... lo mismo hace Calderón en la comedia *Céfalo y Proicris* ... Finalmente, Lope de Vega en *El médico de su honra* y en *Amor secreto hasta celos*. (p. 265)

---

<sup>22</sup> El audio de la instalación y el texto citado se encuentran publicados en el blog del MAC.

Ruiz (2005) examina los posibles orígenes de Bernal el francés y lo identifica como una persona que vivió en el siglo XV y explica que las versiones pueden asociarse “con el machismo como resultado de valores, principios y creencias que determinaron la manera de resolver los conflictos” (p. 268), donde el “castigo” (p. 269) es catalogado como un femicidio.

En los cuadernos de música de Prieto, se identificaron transcripciones y “arreglos” suyos de este romance. A continuación, en la Figura 7 se proponen como ejemplo las portadas y el folio de dos de estos cuadernos.

**Figura 7.** “El Francés” y “Fernando el francés”, en cuadernos de música inéditos de Emilia Prieto Tugores

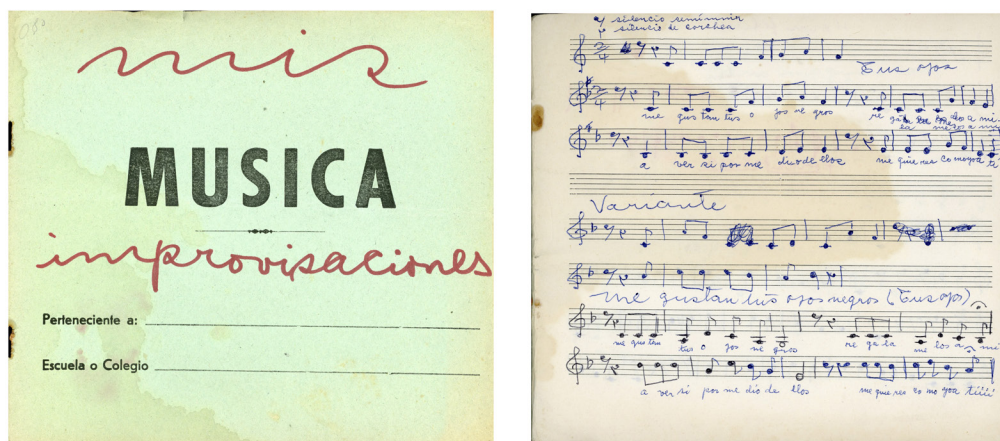


Fuente: Campos Fonseca (s.f.a)<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Se utilizan las imágenes digitalizadas por el proyecto C2009.

Con respecto a la [Figura 7](#), el término “arreglo musical” indicado por Prieto es relevante, especialmente puesto en relación con otro de sus cuadernos titulado “mis improvisaciones”, como se puede observar en la [Figura 8](#). Estos documentos son ejemplo de los procesos de investigación-creación de Prieto. Ella no solo recolecta, arregla e improvisa, sino además forma parte de los procesos generativos y cocreativos de las prácticas orales que estudia, así como de las dinámicas en constante transformación.

**Figura 8.** “Mis improvisaciones” de Emilia Prieto



Fuente: [Campos Fonseca \(s.f.b\)](#)<sup>24</sup>.

En *Romanzas ticomeseteñas* [Prieto](#) recuerda que en 1910 aprendió en Santo Domingo del Roble una canción que cantaba una lavandera campesina nativa de San Pedro de Santa Bárbara de Heredia (1978, p. 65). El nombre de la lavandera era Dorila y a ella dedica su artículo “Tonadas” (1969), donde se inserta un dibujo infantil que la representa. Prieto explica que posteriormente identificará la fuente de esta canción en el *Romancero español* bajo el título “La mujer perversa”<sup>25</sup>. Ella no publica en *Romanzas ticomeseteñas* el arreglo musical conservado en sus cuadernos, pero sí la versión que encuentra en el romancero junto a la versión que escuchó de Dorila. La [Tabla 2](#) transcribe la letra tanto de “La mujer perversa” como de “Fernando el francés”.

<sup>24</sup> Aquí también se utilizan las imágenes digitalizadas por el proyecto C2009

<sup>25</sup> Prieto informa en pie de página: “Romancero Español – Selección de romances antiguos y modernos, según las colecciones más autorizadas por Luis Santullano. Aguilar. Editor. Madrid – Márquez de Urquijo, 39. 1930 – pág. 1211” ([Prieto, 1978, p. 66](#)).

**Tabla 2.** Letras de “La mujer perversa” y “Fernando el francés”

<p align="center"><b>“La mujer perversa” (Cataluña, siglo XV)</b></p>	<p align="center"><b>“Fernando el francés”<sup>26</sup> (Costa Rica, 1910)</b></p>
<p>Están llamando a la puerta ola, ola (<i>sic</i>), ¿quién será? Sabido que es don Francisco ya mismo le voy a abrir, más si llama mi marido me he de calzar y vestir.</p> <p><b>- Don Francisco soy, señora, que a Ud. le suele servir</b></p> <p>Cuando ella abrió la puerta se le apagó su candil.</p> <p><i>- Válgame el Dios de los cielos y mi glorioso San Gil.</i></p> <p><b>- No te preocupes Marieta no te preocupes por mi (<i>sic</i>).</b></p> <p>Se tomaron de las manos y se fueron a dormir. Allá por la media noche él lanzó un hondo suspiro.</p> <p><i>-¿En qué piensa, don Francisco que está suspirando así?</i></p>	<p>En un profundo barrando no sé cómo ni cuando (<i>sic</i>) allí se dieron las manos Benigno con don Fernando</p> <p>Benigno mató al francés de momento se marchó llegó a las puertas de Elena llegó, llegó y tocó.</p> <p><i>Elena abríme la puerta sin ninguna desconfianza que soy Fernando el Francés que vengo de la Francia.</i></p> <p>A Elena al abrir la puerta se le apagó la candela se cogieron de las manos y se fueron a acostar.</p> <p>Y estando ya acostados le preguntó Elena así: si sos Fernando el Francés por qué no me hablás a mí.</p>

<sup>26</sup> Las notas, negritas y cursivas son originales del texto publicado por Prieto.

<p align="center"><b>“La mujer perversa” (Cataluña, siglo XV)</b></p>	<p align="center"><b>“Fernando el francés” (Costa Rica, 1910)</b></p>
<p align="center"><b>- Pues yo quisiera saber cuántos nuestros hijos son.</b></p> <p>- <i>Todos vuestros, don Francisco, desde el mayor al menor menos el adolescente que es del marido traidor.</i></p> <p align="center"><b>- No digas al del marido que ahora lo tiene aquí. Y ahora estoy pensando mandarte a hacer un vestido todo él de tela blanca y en el cuello un carmesí.</b></p> <p>- <i>Antes de que tú me mates me asomaré a la ventana: ¡doncellas, viudas, casadas, tomen ejemplo de mi (sic)!</i></p>	<p align="center"><i>¿Tenés amores en Francia, querés a otra más que a mí, le temés a mi marido que está muy largo de aquí?</i></p> <p align="center"><b>No tengo amores en Francia, ni quiero a otra más que a ti ni le temo a tu marido que está al lado de ti.</b></p> <p align="center"><i>¡Perdóname esposo mío perdoná mi desventura no lo hagás por mi Benigno, hacelo por tu (sic) criaturas!</i></p> <p>Y ¡ay! ¡ay! ¡ay! la pobre Elena ay qué triste que murió de tres tiros de revólver que su marido le dio.</p> <p align="center"><b>¡Y cojan estos chiquillos! llévenselos a la agüela si preguntan por la mama ¡díganles que se murió!</b></p> <p align="center">Heredia, 24 de noviembre de 1976<sup>27</sup>.</p>

Fuente: [Prieto Tugores \(1978, pp. 67-70\)](#).

<sup>27</sup> Se mantiene la fecha indicada por Prieto al pie del texto.

La instalación sonora “Aplauden y ríen, femicidas” (MAC, 2021), y “IV Xilografías de Emilia Prieto para artefactos sonoros no determinados”, estrenada en el tanque del Museo de Arte y Diseño contemporáneo (MADC) de Costa Rica en el 2022 —ambas compuestas por esta autora—, tienen como objetivo pensar la disidencia de la investigación sónica de Prieto a nivel performativo y poner de manifiesto un diálogo entre el arreglo del histórico romance y las xilografías publicadas en *Repertorio Americano* entre 1936 y 1938, por ejemplo: “Enredo” (1937), “Mujer-cuerpo” (1938), “Hiperssexualismo” (1938) y “Arte de guante y zapatilla” (1936).

Este proceso de investigación artística compositiva permitió identificar cómo Prieto construyó su agenciamiento sónico<sup>28</sup>, a través de la exposición de la violencia de género, el femicidio y la misoginia sin miramientos. Las personas que la escuchan —en la zona de El Higuerón, en la década del ochenta— “aplauden y ríen” ante el crimen impune que es relatado; la *razón disparatada* se manifiesta nuevamente.

Al respecto, en su artículo “Emilia Prieto Tugores en *Repertorio Americano*: ironía y poética del pensar”, la escritora y filósofa guatemalteco-costarricense Alejandra Solórzano (2021) explica:

La representabilidad crítica de su obra excedió históricamente los principios críticos de los estudios decoloniales para su momento. Esta práctica creadora coherente con las convicciones de emancipación continental, regional, nacional y de los cuerpos-territorios a través de la mirada de una intelectual tan adelantada a su tiempo merecen ser objeto de estudios más profundos y con mayor divulgación ...

Pensar en la obra de Emilia Prieto Tugores, ávida lectora de los signos profundos de su contexto, demanda el ejercicio de repasar la historia, de cuestionar el presente. Su producción intelectual es un reflejo de la enorme capacidad de vivir — como es propio de la ironía socrática— en un continuo rechazo de las verdades impuestas, de “valores” incuestionados y mandatos aceptados por la sociedad. (p. 85)

Solórzano (2021) analiza el “sincretismo visual-escrito” que para ella constituye “un prisma de aporte a la edificación de quienes deseen saber más de su obra” (p. 84). Estas afirmaciones coinciden con el presente estudio en cuanto a la relación imperante entre

---

<sup>28</sup> En este análisis se entenderá por “agenciamiento sónico” lo indicado por Brandon LaBelle en su libro *Agencia sónica. El sonido y las formas incipientes de resistencia* (2020).

imagen, texto y sonido, la cual se evidencia en “Crack” (Figura 2) y “Dientes postizos” (Figura 3), manifiesta también en “Dibujo para bordar” (Figura 9). Este sincretismo es particularmente relevante si se relaciona con la portada de su cancionero inédito, *Cantos del valle* (Figura 10).

**Figura 9.** “Dibujo para bordar” de Emilia Prieto Tugores (1937)



Fuente: Prieto Tugores (1937b, p. 51).

Prieto (1937b, p. 51) escribe al pie de la imagen:

Mientras haya millones de niños hambrientos, madres explotadas, mujeres prostituidas y guerras en que mueren millones de soldados por salvar los intereses de las clases capitalistas, no podemos creer en estas hermosas y santas palabras. Son valores estancados. Nada nos dicen, nada están haciendo por la dignidad del hombre ni por el avance de la cultura. Hacer palpables (*sic*) su fracaso desenmascarar la hipótesis que las hace estériles donde quiera que la hallemos, es lo urgente.



**Figura 10.** *Cantos del valle* de Emilia Prieto Tugores



Fuente: [Campos Fonseca \(s. f.c\)](#)<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Fotografía realizada por Susan Campos Fonseca para el proyecto C2009.

Esta conexión se encuentra también en la conceptualización curatorial de la comisaria de arte cubana Tamara Díaz Bringas para la X Bienal Centroamericana realizada en el 2016<sup>30</sup>:

Emilia Prieto publicaba en un número de 1937 de *Repertorio Americano* su “Dibujo para bordar”, obra en que acopla patrones de flores con palabras como legislación, política, religión, moral. El bordado, práctica tradicionalmente asociada a la mujer, deviene así recurso de participación política. Más allá de la reivindicación feminista, lo que estaría en juego sería la capacidad del arte para intervenir en lo público, en las cuestiones que nos atañen como sociedad.

De ahí que la propuesta curatorial para la X Bienal Centroamericana tomara como punto de partida<sup>31</sup> esa singular articulación texto-imagen de Emilia Prieto. Por su potencia crítica y su capacidad de interpelación al presente, cinco grabados de la artista, educadora, militante, se insertan en el recorrido de la X Bienal Centroamericana. “Dibujo para bordar” es también la expresión en primera persona de alguien que usa un medio para llegar a otro, la pequeña acción —ese mínimo gesto del arte, el dibujo— que hace posible otra cosa: un bordado, todo un tejido. (Díaz Bringas, 2016, párr. 1-2)

Las palabras de Díaz Bringas (2016) comulgan con el tejido *ch'ixi* (esa rara mezcla que somos) propuesto por la socióloga, activista, teórica contemporánea e historiadora boliviana Silvia Rivera Cusicanqui en su libro *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis* (2018). Para este análisis, es importante identificar cómo Rivera Cusicanqui sintoniza con las palabras de Prieto al pie de “Dibujo para bordar” cuando escribe,

¿Hasta dónde vamos a conceder a la ideología del progreso todas las mentiras empaquetadas con las que nos ha envuelto durante tantos años? La crisis nos ayuda a encontrar y develar esas mentiras; a describir la profunda irracionalidad de la bolsa de valores; a percatarnos de la alienación humana que se ha instalado en el centro de la economía mundial; y a encontrar en esas formas comunitarias de economía sagrada una lógica alterna en la cual podemos inspirarnos para actualizar

---

<sup>30</sup> En su texto, Tamara Díaz Bringas remite a las artistas Sila Chanto y Carolina Córdoba, quienes realizaron una investigación imprescindible sobre la obra de Emilia Prieto que fue presentada con la exposición *Las peras del olmo*, en el Museo de Arte Costarricense durante el 2004.

<sup>31</sup> Díaz inserta un hipervínculo a un texto dedicado a la xilografía “Dibujo para bordar”.

maneras más orgánicas, saludables y humanas de hacer cosas en y con el mercado, pero también resistiendo sus lógicas totalizadoras. Si esto fuera posible, tendría que anclarse en una contra esfera pública formada por diversidad de comunidades de vida, en cuyas redes y articulaciones podríamos (re)construir tejido de significación y ecologías interculturales, a partir de los sistemas de intercambio material y simbólico realmente existentes y desde el interior del propio mercado. Es obvio que el eje de semejante propuesta no podría ser otro que una ética del bien común, no sólo en aras de la sobrevivencia humana y la reproducción de lo social, sino también en pos de la sanación del Planeta y de la reconexión de nuestra pequeñas angustias con los latidos y los sufrimientos de la *pacha*. (Rivera Cusicanqui, 2018, pp. 51-52)

Para Rivera Cusicanqui (2018), la clave está en “[h]abitar el mundo-de-en medio tejiendo”, porque “[e]sta alegoría nos lleva a la idea de un mundo *ch’ixi* como posible horizonte de transformación emancipatoria” (p. 56). La autora explica cómo

el significado de la palabra *ch’ixi*: simplemente designa en aymara a un tipo de tonalidad gris. Se trata de un color que por efecto de la distancia se ve gris, pero al acercarnos nos percatamos de que está hecho de puntos de color puro y agónico: manchas blancas y negras entreveradas. (p. 79)

Rivera Cusicanqui (2018) utiliza esta

[m]etáfora ... como la textura de un proceso autoconsciente de descolonización que, sin (re)negar o evadirse de la fisura colonial, sea capaz de articular pasados y presentes indios, femeninos y comunitarios en un tejido *ch’ixi*, un mestizaje explosivo y reverberante, energizado por la fricción, que nos impulse a sacudir y subvertir los mandatos coloniales de la parodia, la sumisión y el silencio. (pp. 86-87)

En este contexto, es importante señalar la sintonía entre Rivera Cusicanqui y Prieto a partir de la metáfora “territorio-cuerpo-tejido”. En la portada de *Cantos del valle*, puede identificarse esta alegoría encarnada en un tejido vegetal, en este caso de itabos (*Yucca elephantipes*; fam. Asparagaceae) y reinas de la noche (familia de las solanáceas), plantas que se adaptan a climas, tipos de suelo y topografías diversas, utilizadas comúnmente en las cercas vivas de cafetales y potreros de Costa Rica. A este respecto, Liana Babbar Amighetti, bióloga de profesión, informa:

Esto último, en mi opinión, posiblemente debido a la combinación de su amplio sistema radical (para “amarrar” los paredones y terrenos oblicuos) con las hojas rígidas con una espina terminal (para disuadir a los intrusos).

Desde la perspectiva de la historia natural, la combinación de ambas plantas es una buena metáfora del crisol cultural norte-sur que fue el Valle Central. Desde la estética, es un interesante contraste entre una planta áspera y rústica (con usos prácticos), que sirve de base (o pedestal) a una muy domesticada, delicada y de agradable aroma. ¡Pareciera una metáfora de las tonadas campesinas de nuestro Valle!<sup>32</sup>

Debe subrayarse que la utilización de estas plantas en los territorios “ticomeseños” de la cordillera volcánica central persiste, como demuestra la fotografía realizada por esta autora (Figura 11), resultado de la presente investigación.

**Figura 11.** Itabos y reinas de la noche en cercas de terrenos dedicados a la agricultura y la ganadería en Turrialba, Cartago, Costa Rica



Fuente: [Campos Fonseca \(2020a\)](#).

---

<sup>32</sup> Comunicado de Liana Babbar Amighetti enviado a la autora vía correo electrónico (2021, 10 de marzo).

La investigación continúa; por esta razón, se concluye con una pregunta: ¿qué trataba de enseñarnos Emilia Prieto con esta alegoría vegetal plasmada en la portada de *Cantos del valle*? La mayoría de los cantos que recopiló, cuyos manuscritos autógrafos se conservan en sus cuadernos de música, fueron transcritos, editados y publicados por Carmen Méndez y Flora Elizondo en *Remembranzas costarricenses...*, tal y como se informó anteriormente.

Sin embargo, el presente análisis espera haber demostrado la importancia de continuar investigando la genealogía de cada uno de estos cantos recolectados por Prieto, tomando en consideración sus libretas de notas, cuadernos de música, registros audiovisuales, obra artística y literaria. Este estudio expone los resultados de ponerlos en diálogo con los fondos documentales de museos, archivos y colecciones nacionales e internacionales, de modo que demuestra cómo la alegoría vegetal de Prieto en *Cantos del valle* remite a un intrincado ecosistema cultural.

Retomando el enunciado inicial, la investigación sónica de Prieto es disidente porque, en su búsqueda de un “sonido propio”, confronta el “paisaje de cromo” materializado en los cancioneros escolares y tradicionales. En el AHM-UCR se conservan publicaciones relacionadas con estos cancioneros que datan desde el siglo XIX, cuyo propósito era educar/adoctrinar a la población según dictara el gobierno de turno<sup>33</sup>. La complejidad del legado de Emilia Prieto obliga a continuar con el estudio de cada uno de los cantos que recopiló, en diálogo transversal con estos cancioneros escolares y tradicionales y, a su vez, con las músicas que circularon en Iberoamérica desde el periodo colonial hasta nuestros días, de manera que se construya una memoria histórica, se mute en cada ejecución y se conforme un tejido *ch'ixi*.

---

<sup>33</sup> A este respecto, se recomienda la tesis doctoral de [Fulvio Villalobos \(2016\)](#), titulada *El estilo musical en las canciones escolares de Guatemala, Costa Rica y Panamá (1933-1982)* y su incidencia en la construcción de valores hegemónicos.

## Referencias

- Babbar Amighetti, L. (Ed.). (2021). *Emilia Prieto. Aportes a la cultura popular costarricense*. Editorial Costa Rica.
- Campos Fonseca, S. (2008). De la 'Ínsula Barataria' a la 'República de los Cocos' (Voz e ingenio de una modernidad fronteriza). En Fundación Joaquín Díaz (Ed.), *Simposio sobre Patrimonio Inmaterial "La voz y el ingenio. El humor, el chiste, la ironía, el gesto intencionado"* (pp. 122-139). Diputación Provincial de Valladolid; Fundación Joaquín Díaz. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcd8j2>
- Campos Fonseca, S. (2020a). *Itabos y reinas de la noche en cercas de terrenos dedicados a la agricultura y la ganadería en Turrialba, Cartago, Costa Rica* [fotografía]. Registros de la artista.
- Campos Fonseca, S. (2020b). Sonoridades supervivientes. *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, 18(2), 91-112. <https://doi.org/10.29043/liminar.v18i2.760>
- Campos Fonseca, S. (2021a). Los sonidos de Costa Rica 200 años después. *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, 6(3), 1-23. <https://doi.org/10.5070/D86355326>
- Campos Fonseca, S. (2021b). *Aplauden y ríen, femicidas* [obra artística]. Museo de Arte Costarricense (MAC). <https://musarco.wordpress.com/2021/08/19/emilia-prieto-sin-claudicaciones/>
- Campos Fonseca, S. (2022). *IV Xilografías de Emilia Prieto Tugores para artefactos sonoros no determinados* [instalación sonora]. Museo de Arte y Diseño contemporáneo (MADC). <https://www.youtube.com/watch?v=xE2uFkFwtiE>
- Campos Fonseca, S. (s. f.a). "El Francés" y "Fernando el francés", en cuadernos de música inéditos de Emilia Prieto [fotografía]. Registros de Liana Babbar Amighetti.
- Campos Fonseca, S. (s. f.b). "Mis improvisaciones" de Emilia Prieto [manuscrito inédito] [fotografía]. Registros de Liana Babbar Amighetti.
- Campos Fonseca, S. (s. f.c). *Cantos del valle, de Emilia Prieto Tugores* [manuscrito inédito] [fotografía]. Registros de Liana Babbar Amighetti.

- Campos Fonseca, S. (s. f.d). *Libreta de notas de Emilia Prieto* [manuscrito inédito]. Registros de Liana Babbar Amighetti.
- Cantares. (1983). Por 'ónde pongo el dulce? [canción]. En *Canción para vos: Cantares*. <https://www.sinabi.go.cr/biblioteca%20digital/fonoteca/musica%20del%20valle%20central/Musica%20del%20Valle%20Central%20M%20a%20Z.aspx>
- Carmona, J. (2016). Análisis sociocrítico de la construcción identitaria: el caso del libro *Lo que se canta en Costa Rica*. *Revista Pensamiento Actual*, 16(27), 27-69. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/pensamiento-actual/article/view/27432/27586>
- Chavarría, M. J. (2021a, 1 de junio). *Emilia Prieto. Sin claudicaciones* [exposición artística]. Museo de Arte Costarricense. <http://www.mac.go.cr/es/exposicion/sin-claudicaciones-emilia-prieto>
- Chavarría, M. J. (2021b, 19 de noviembre). *La investigación sonora disidente de Emilia Prieto* [conferencia]. Museo de Arte Costarricense, San José, Costa Rica.
- Díaz Bringas, T. (2016). *Emilia Prieto. Dibujo para bordar*. X Bienal Centroamericana.
- Didi-Huberman, G. (2014). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. ABADA Editores.
- Hidalgo Torres, A. H. (2018). Las nociones de lo 'costarricense' en la música folclórica de los años 80. El caso del grupo Cantares. *Kañina, Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, 42(1), 89-117. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/view/33032>
- LaBelle, B. (2020). *Agencia sónica. El sonido y las formas incipientes de resistencia*. Editorial Universidad de Jaén.
- Madrid, A. L. (2015). *In Search of Julián Carrillo and Sonido 13*. Oxford University Press.
- Matarrita Venegas, M. (2012). Un tesoro que flota en el aire. *Kañina, Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, 36(Extraordinario), 37-40. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/view/2285>

- Museo de Arte Costarricense (MAC). (2021). *Emilia Prieto. Sin claudicaciones* [instalación sonora “Aplauden y ríen, femicidas”]. <https://musarco.wordpress.com/2021/08/19/emilia-prieto-sin-claudicaciones/>
- Oreamuno, Y. (1939, 18 de marzo). El ambiente tico y los mitos tropicales. *Repertorio Americano*, 36(11), 169. <https://archivorebelde.org/pages/5e8361722a9f1a3602fc82a6>
- Prieto Tugores, E. (1937a, 3 de julio). Crack [xilografía]. *Repertorio Americano*, 34(1), 11. <https://repositorio.una.ac.cr/handle/11056/10779>
- Prieto Tugores, E. (1937b). Dibujo para bordar [xilografía]. *Repertorio Americano*, 33(4), 51.
- Prieto Tugores, E. (1969). Tonadas campesinas en los llanos centrales de Costa Rica. *Arte y Letras*, 2(11), 1-26.
- Prieto Tugores, E. (1978). *Romanzas ticomeseteñas* (1ª ed.). Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.
- Prieto Tugores, E. (1986). *Romanzas ticomeseteñas* (2ª ed.). Editorial Presbere.
- Prieto Tugores, E. (1991). *Mi pueblo*. Editorial Universidad de Costa Rica.
- Prieto Tugores, E., Elizondo Jenkins, F., & Méndez Navas, C. M. (2012). *Remembranzas costarricenses. Cantos tradicionales y algo más* (2ª ed.). Comisión Costarricense de Cooperación con la UNESCO. (Obra original publicada en 1994).
- Quirós, J. F. (1987, 24 de mayo). El presidente de la República León Cortés Castro estrecha la mano de don Julio Fonseca en el estreno de su obra Gran Fantasía Sinfónica en 1937. *Revista Dominical La República*, 18. <http://repositorio.sibdi.ucr.ac.cr:8080/jspui/bitstream/123456789/8001/1/FGJ0003.pdf>
- Ramírez, M. (Directora). (1985). *La libélula del Guararí* [película]. Film und Fernsehakademie Berlin.
- Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Tinta Limón.
- Ruiz, M. (2005). Bernal Francés: romance de adulterio fallido. *Acta poética*, 26(1-2), 261-279. [www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S0185-30822005000100013&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0185-30822005000100013&lng=es&nrm=iso)



- Sedó P., & Cerdas, M. (2018). Aspectos socio culturales y alimentarios vinculados con el trapiche y la tapa de dulce en Costa Rica. *Revista Herencia*, 31(2), 25-40. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/herencia/article/view/35757>
- Solórzano, A. (2021). Emilia Prieto Tugores en Repertorio Americano: ironía y poética del pensar. *Middle Atlantic Review of Latin American Studies*, 5(1), 61-87. <https://www.marlasjournal.com/articles/abstract/10.23870/marlas.298/>
- Tausig, B. (2018). Sound and Movement: Vernaculars of Sonic Dissent. *Social Text*, 36(136), 25-45. <https://doi.org/10.1215/01642472-6917754>
- Vargas Cullell, M. (2004). *De las fanfarrias a las salas de concierto. Música en Costa Rica (1840-1940)*. Editorial Universidad de Costa Rica.
- Villalobos Sandoval, F. (2016). *El estilo musical en las canciones escolares de Guatemala, Costa Rica y Panamá (1933-1982) y su incidencia en la construcción de valores hegemónicos* [tesis doctoral, Universidad Nacional de Costa Rica]. Repositorio Académico Institucional de la Universidad Nacional de Costa Rica. <https://repositorio.una.ac.cr/handle/11056/14798>
- Zúñiga Zeledón, J. D. (Ed.). (1943). *La patria canta. Canciones populares de Costa Rica*. DANZUNI.

## Notas a la edición de “Por ‘ónde pongo el dulce?”

### *Notes to the Edition of “Por ‘ónde pongo el dulce?”*

Luis Alfaro Bogantes<sup>1</sup>  
Universidad de Costa Rica  
San José, Costa Rica

La presente edición se realiza tomando como base la versión encontrada en el libro *Romanzas ticomeseteñas* (Prieto Tugores, 1986, pp. 133-135). Esta se contrasta con la versión cantada por Emilia Prieto –encontrada en el documental *La libélula del Guararí* de Mercedes Ramírez (1985, min. 25:45). A partir de esto, se ajustan las repeticiones de los compases 1 a 9. Adicionalmente, se corrige la altura de las notas señaladas entre paréntesis en la partitura (compases 11, 15 y 16). Por último, se decide mantener las repeticiones del final, considerando lo indicado por Prieto en *Romanzas ticomeseteñas*, sumando la posibilidad de que, para efectos de la producción audiovisual en el documental de Ramírez, se decidiera cantar una versión reducida. Del mismo modo, con base en el registro lingüístico de la obra, se decide mantener la redacción del título propuesto por Prieto, así como el texto de la canción.

A continuación, se presenta el texto recopilado por Emilia Prieto:

Por ‘ónde pongo el dulce

por ‘ónde pongo el dulce

Por aquí ponelo

por aquí ponelo

cerquita del humo

cerquita del humo

junto al molendero

---

<sup>1</sup> Transcriptor y editor musical de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica. Licenciado en Música por la Universidad de Costa Rica, Costa Rica. ORCID: 0000-0001-9830-0172. Correo electrónico: luis.alfarobogantes@ucr.ac.cr

junto al molendero.  
Y entonces que ña Bruna  
y entonces que ña Bruna  
se ponga a raspar<sup>2</sup>  
se ponga a raspar  
pa tomar bebida<sup>3</sup>  
rezar el rosario  
yilos 'acostar  
yilos 'acostar.  
Dormilos lloviendo  
Dios primero escampe  
qu'ihay que mañanar  
y tieso y parejo  
como tonto y pobre  
¡hay que trabajar!  
Como tonto y pobre  
qui'al cielo no va  
lo joden aquí

---

<sup>2</sup> Sacarle capitas a la tapa de dulce sobre una tabla con un cuchillo.

<sup>3</sup> Agua caliente con dulce de tapa.

lo joden allá  
yiuno nunca sabe  
'ónde va a escorar,  
lo joden aquí  
lo joden allá  
yiuno nunca sabe  
'ónde irá'escorar

(Prieto Tugores, 1986, pp. 133-135).

### **Referencias**

Prieto Tugores, E. (1986). *Romanzas ticomeseteñas* (2ª ed.). Editorial Presbere.

Ramírez, M. (Directora). (1985). *La libélula del Guararí* [película]. Film und Fernsehakademie Berlin.

Partitura

# Por 'ónde pongo el dulce?

Recopilada por Emilia Prieto Tugores  
Editada por Luis Alfaro Bogantes

Por 'ón-de pon-go, el dul-ce por 'ón-de pon-go, el dul-ce Por a-quí po-ne-lo cer-qui-ta del hu-mo

5 jun-to, al mo-len - de - ro jun -to, al mo -len - de - ro. Y, en - ton - ces que ña Bru -na y, en - ton - ces que ña Bru -na

9 se pon -ga, a ras -par pa to -mar be -bi - da re -zar el ro -sa -rio yi - los 'a -cos -tar yi - los 'a -cos -tar.

14 Dor - mi - los llo -vien - do Dios pri - me - ro, es - cam - pe qu' i - hay que ma - ña - niar y tie - so, y pa - re - jo

18 co - mo ton - to, y po - bre hay que tra - ba - jar! Co - mo ton - to, y po - bre qui' al cie - lo no va lo jo - den a - aquí lo

23 1. jo - den a - llá yiu - no nun - ca sa - be 'ón - de va, a es - co - rar, lo 2. no nun - ca sa - be 'ón - de i - rá' es - co - rar.

## Notas a la edición de la canción “Fernando el francés”

### *Notes to the Edition of the Song “Fernando el francés”*

Luis Alfaro Bogantes<sup>1</sup>  
Universidad de Costa Rica  
San José, Costa Rica

En el presente trabajo, se ofrece una primera transcripción y edición de la canción “Fernando el francés”, recopilada por Emilia Prieto Tugores. El propósito es continuar la labor de difusión y preservación que Prieto desarrolló durante su carrera junto con Carmen Méndez Navas y Flora Elizondo Jenkins, dado que esta “romanza” o “tonada” no se encuentra disponible en las publicaciones de Prieto ni en las que realizó en colaboración con estas autoras.

Para cumplir tal objetivo, se estudió material inédito con el fin de presentar una partitura que contemple el proceso de transcripción realizado por Prieto y su práctica para difundir las canciones que recopiló. Los materiales considerados son:

#### 1. Publicaciones

- a. *Remembranzas costarricenses* (Prieto Tugores, Elizondo Jenkins, & Méndez Navas, 2012)
- b. *Romanzas ticomeseteñas* (Prieto Tugores, 1986)
- c. *Tonadas campesinas en los llanos centrales de Costa Rica* (Prieto Tugores, 1969)

#### 2. Cuadernos inéditos

Se revisaron 14 cuadernos que contenían manuscritos autógrafos de las canciones, los cuales muestran el proceso llevado a cabo por Prieto, con el fin de pautar en partitura la información recopilada.

#### 3. Grabaciones

---

<sup>1</sup> Transcriptor y editor musical de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica. Licenciado en Música por la Universidad de Costa Rica, Costa Rica. ORCID: 0000-0001-9830-0172. Correo electrónico: luis.alfarobogantes@ucr.ac.cr

En total, se tomaron en consideración diversos registros sonoros conservados por Liana Babbar. Estos incluyen casetes, un acetato y la música encontrada en las películas *La libélula del Guararí* (Ramírez, 1985) y el documental *Emilia Prieto: Al rescate de nuestra identidad* (Peña, Ramírez, & de la Cruz, 1985).

Se accedió a las fuentes digitalizadas por el proyecto C2009 Estudio y edición del acervo musical de Emilia Prieto Tugores (1902-1986) y Ricardo Ulloa Barrenechea (1928-2019), a cargo de la Dra. Susan Campos Fonseca, inscrito en la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica, que contó con la generosa colaboración de la Dra. Liana Babbar Amighetti, albacea legal del legado de Emilia Prieto Tugores.

A partir de la revisión de estas fuentes, se pudo constatar la cantidad de obras que Emilia Prieto logró recopilar y registrar. Sin embargo, muchas de estas fuentes solo cuentan con el registro de la letra, es decir, no se han identificado grabaciones de campo realizadas por Prieto durante su investigación y, en algunos casos, tampoco se ha identificado una transcripción en formato de partitura. Por este motivo, se decidió considerar para esta edición únicamente las canciones preservadas en registro sonoro<sup>2</sup>. Entre ellas, 75 se encuentran registradas en audio y, de estas, hay 52 cuyo único registro disponible es el audio. Por otro lado, 36 canciones del total se pueden encontrar en las tres publicaciones consideradas y 10 canciones se encuentran registradas solamente en los cuadernos de borradores.

A partir de esta revisión de materiales, se pudo determinar que la canción “Fernando el francés” o “El francés” es la única que cuenta con registro de partitura y de audio y que no ha sido publicada en ninguna de las fuentes académicas consultadas, por lo que cobra especial importancia para este trabajo. Para la edición de esta canción, se consideraron como fuentes los manuscritos autógrafos preservados por la Dra. Liana Babbar Amighetti y el registro de audio inédito preservado en soporte casete del homenaje a Prieto, grabado en la Casona del Higuerón, también propiedad de la Dr. Babbar<sup>3</sup>.

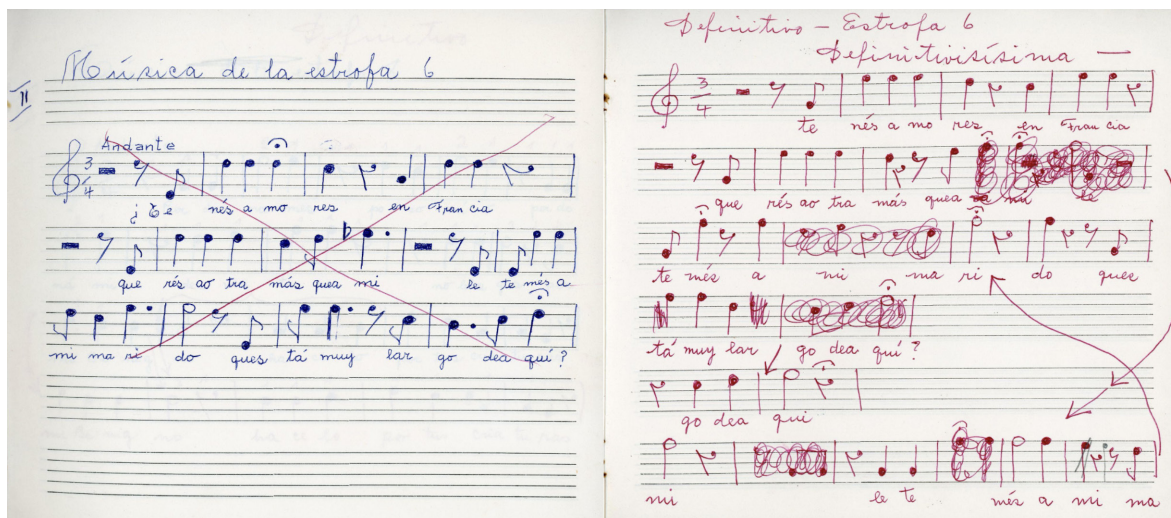
---

<sup>2</sup> A la fecha, se identificaron 100 registros de distintas fuentes. En este [enlace](#) la persona lectora puede conocer el listado completo de las canciones.

<sup>3</sup> En su artículo “La investigación sónica disidente de Emilia Prieto” (incluido en este número), la Dra. Campos Fonseca muestra imágenes de los “cuadernos” de Prieto que incluyen estos manuscritos.

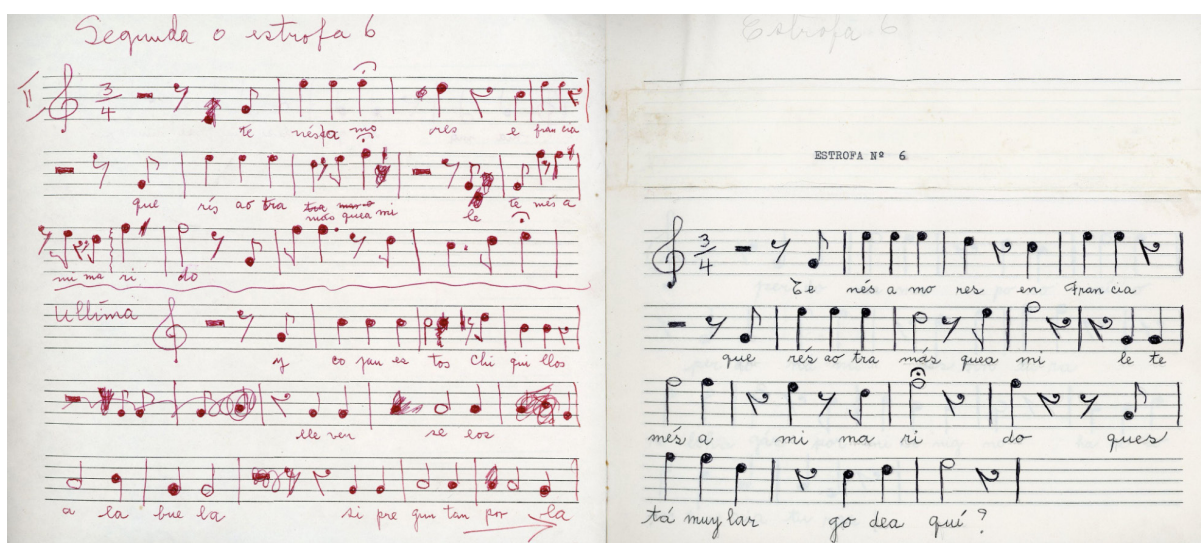
Estas fuentes permiten estudiar el desarrollo de la partitura y cómo se transformaba gradualmente la transcripción realizada por Prieto. En la información registrada por los “cuadernos” preservados por la Dra. Babbar Amighetti, se pueden identificar estos procesos. Lo anterior se ilustra en las Figuras 1, 2 y 3.

**Figura 1.** Borradores de “Fernando el francés”, realizados por Emilia Prieto



Fuente: Campos Fonseca (s. f.a).

**Figura 2.** Borradores de “Fernando el francés”, realizados por Emilia Prieto



Fuente: Campos Fonseca (s. f.b).



Como se puede comprobar en la [Figura 1](#), Emilia Prieto titula esta versión como “definitivísima”. Sin embargo, se evidencia que hubo diversos cambios, tanto en el Cuaderno #1 ([Figura 2](#)) como en el Cuaderno #2 ([Figura 1](#)). Adicionalmente, en la [Figura 3](#) es posible apreciar lo que podría considerarse la versión final de la obra, ya que se encuentra escrita sin cambios y con una tipografía dada por una máquina de escribir u otro dispositivo que sugiere que Prieto estaba satisfecha con esta versión.

**Figura 3.** Borradores de “Fernando el francés”, realizados por Emilia Prieto

ROMANZAS TICOMESETEÑAS

por Emilia Prieto

MUSICA DE LA CANCION "FERNANDO EL FRANCÉS" QUE SE INSERTA

La siguiente es la música de la s estrofas: 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 7 y 9.

En un pro fun do ba ran co  
no se co mo ni cuan do a  
él se die ron las ma nos Be nigno con  
don Fer nan do.

Fuente: [Campos Fonseca \(s. f.c\)](#).

No obstante, al realizar un estudio comparado entre estas versiones transcritas en formato partitura y el registro de audio preservado, se pueden observar múltiples diferencias. Algunas obedecen a cambios notorios en los ritmos y las alturas de algunos tonos en la melodía cantada que, por la práctica y características del “canto popular” ejercitado por

Prieto, son comprensibles. Pero, por otro lado, en algunas estrofas la melodía cantada por ella no concuerda con la indicación “la siguiente es la música de las estrofas 1-2-3-4-5-7 y 9” (Figura 3). Esto se demuestra en la edición propuesta y el Apéndice 1, donde se presentan las 10 estrofas de la canción, transcritas del texto cantado por Prieto, según consta en el archivo de audio preservado. En la primera columna del Apéndice 1, puede apreciarse, por medio del código de color, la música que acompañaría el texto de acuerdo con lo indicado en las partituras del Cuaderno #1 (Figura 2; Figura 3); en la segunda columna, se puede apreciar, por ejemplo, en la estrofa 3, cómo en lugar de cantar lo mismo que en las estrofas 1 y 2, Prieto realiza una combinación de lo propuesto para las estrofas 6 y 8.

Para la presente edición se decidió mantener la estructura preservada en el registro de audio identificado. Esto debido a que, en esta tradición musical, la transmisión de saberes y conocimientos es principalmente oral. En consecuencia, se considera como fuente principal la interpretación de Prieto, disponible en este registro. Se suman las diferencias identificadas en los distintos manuscritos autógrafos de Prieto que evidencian la dificultad de establecer una fuente escrita definitiva para la fijación de una partitura.

Respecto a los cambios notorios en los ritmos y las alturas de algunos tonos en la melodía cantada, presentes en la interpretación preservada, se ha decidido mantener —en la medida de lo posible— lo encontrado en los manuscritos, ya que algunos de estos pueden obedecer a la performatividad de Emilia Prieto, lo que requiere de un análisis que se escapa al propósito de esta transcripción.

No obstante, las secciones que fueron ajustadas de acuerdo con lo hallado en el registro de audio se encuentran señaladas por medio de corchetes en la partitura (i. e. “[...]”). Adicionalmente, se ha decidido añadir el texto de las estrofas a lo largo de la partitura para facilitar su interpretación y difusión. En conclusión, se propone una primera partitura informada, resultado del estudio de los procesos documentables en la recopilación y práctica propuestas por Emilia.

**Apéndice 1.** Letra de la canción “Fernando el francés”

1. En un profundo barranco  
 no sé cómo ni cuándo  
 allí se dieron las manos  
 Benigno con don Fernando.

2. Benigno mató al francés  
 del momento se marchó  
 llegó a las puertas de Elena  
 llegó, tocó y tocó

3. Elena abríme la puerta  
 sin ninguna desconfianza  
 que soy Fernando el francés  
 que vino de la Francia

4. Y a Elena al abrir la puerta  
 se le ha dado la camela  
 se cogieron de las manos  
 y se fueron a acostar

5. Y estando ya acostados  
 le preguntó Elena así  
 ¿si sos Fernando el francés  
 por qué no me hablás a mí?

1. En un profundo barranco  
 no sé cómo ni cuándo  
 allí se dieron las manos  
 Benigno con don Fernando.

2. Benigno mató al francés  
 del momento se marchó  
 llegó a las puertas de Elena  
 llegó, llegó y tocó

3. Elena, abríme la puerta  
 sin ninguna desconfianza  
 que soy Fernando el francés  
 que vino de la Francia

4. Y a Elena al abrir la puerta  
 se le ha dado la camela  
 se cogieron de las manos  
 y se fueron a acostar

5. Y estando ya acostados  
 le preguntó Elena así  
 ¿si sos Fernando el francés  
 por qué no me hablás a mí?

6. ¿Tenés amores en Francia?

¿Querés a otra más que a mí?

¿Le temés a mi marido

que está muy largo de aquí?

7. No tengo amores en Francia

no quiero otra más que a tí (*sic*)

ni le temo a tu marido

que está al lado de tí (*sic*)

8. Perdoname esposo mío

perdoná mi desventura

no lo hagas por mí Benigno

hacelo por tus criaturas

9. Y ayayay la pobre Elena

ay qué triste que murió

de tres tiros de revólver

que su marido le dio

10. Y cójanme esos chiquillos

llévenselos a la abuela

si preguntan por la mama

díganles que se murió

6. ¿Tenés amores en Francia?

¿Querés a otra más que a mí?

¿Le temés a mi marido

que está muy largo de aquí?

7. No tengo amores en Francia

no quiero otra más que a tí

ni le temo a tu marido

que está al lado de tí

8. Perdoname esposo mío

perdoná mi desventura

no lo hagas por mí Benigno

hacelo por tus criaturas

9. Y ayayay la pobre Elena

ay qué triste que murió

de tres tiros de revólver

que su marido le dio

10. Y cójanme esos chiquillos

llévenselos a la abuela

si preguntan por la mama

díganles que se murió

**Nota:**

En cada columna se presenta la letra completa de la canción. El código de color representa la relación de la partitura editada con el texto preservado en el registro de audio identificado. En la primera columna, se refleja la información de los manuscritos autógrafos (Figura 1; Figura 2; Figura 3). En la segunda columna, se observa la diferencia entre lo consignado en los manuscritos y el registro de audio.

**Referencias**

- Campos Fonseca, S. (s. f.a). Borradores de “Fernando el francés”, de Emilia Prieto (Cuaderno #2, s. f.) [fotografía]. Registros de Liana Babbar Amighetti.
- Campos Fonseca, S. (s. f.b). Borradores de “Fernando el francés” de Emilia Prieto (Cuaderno #1, s. f.) [fotografía]. Registros de Liana Babbar Amighetti.
- Campos Fonseca, S. (s. f.c). Borradores de “Fernando el francés” de Emilia Prieto (Cuaderno #1, s. f.) [fotografía]. Registros de Liana Babbar Amighetti.
- Peña, C., Ramírez, J., & de la Cruz, S. (Directores). (1985). *Emilia Prieto: Al rescate de nuestra identidad* [documental]. Escuela Ciencias de la Comunicación Colectiva. <https://www.youtube.com/watch?v=OE64Fg0MlFY>
- Prieto Tugores, E. (1969). Tonadas campesinas de los llanos centrales de Costa Rica. *Artes y Letras*, 2(11), 1-26.
- Prieto Tugores, E. (1986). *Romanzas ticomeseteñas* (2ª ed.). Editorial Presbere.
- Prieto Tugores, E., Elizondo Jenkins, F. I., & Méndez Navas, C. M. (2012). *Remembranzas costarricenses. Cantos tradicionales y algo más...* (2ª ed.). Comisión Costarricense de Cooperación con la UNESCO. (Obra original publicada en 1994).
- Ramírez, M. (Directora). (1985). *La libélula del Guararí* [película]. Film und Fernsehakademie Berlin.

Partitura

## Fernando el francés

Trcripción basada en los borradores y en  
el registro de audio de la canción

Recopilada por Emilia Prieto

1.En un pro - fun - do ba - rran - co no sé có - mo ni cuand - do  
2.Be - nig - no ma - tó al fran - cés del mo - men - to se mar - chó

9  
— a - llí se die - ron las ma - nos Be - nig - no con don Fer - nan - do.  
— lle - gó a las puer - tas de e - le - na lle - gó, lle - gó y to - có

17 1. 2.  
3.E - le - na a - bri - me la puer - ta sin nin - gu - na des - con - fian -

25  
za que soy Fer - nan - do el fran - cés que vi - no de la Fran - cia

34  
4.Y a E - le - na al a - brir la puer - ta se le ha da - do la ca -

41  
me - la se co - gie - ron de las ma - nos y se fue - ron a a - cos - tar 5.Y es -

©Universidad de Costa Rica

2 Fernando el francés

51



tan - do ya a - cos - ta - dos le pre - gun - to E - le - na a - sí \_\_\_\_\_  
 ten - go a - mo - res en Fran - cia no quie - ro o - tra más que a tí \_\_\_\_\_

58



— ¿si sos Fer - nan - do el fran - cés \_\_\_\_\_ por qué no me ha - blás a mí? —  
 — ni le te - mo a tu ma - ri - do que es - tá al la - do de tí \_\_\_\_\_

66



1. 6. ¿Te - nés a - mo - res en Fran - cia? ¿Que - rés a o - tra más que a mí? ¿Le te -

75



més a mi ma - ri - do que es - tá muy lar - go de a - qui? 7. No

83



2. 8. Per - do - na - me es - po - so mí - o per - do - ná mi des - ven - tu - ra  
 9. Y a - ya - yay la po - bre E - le - na Ay qué tris - te que mu - rió \_\_\_\_\_

92



no lo ha - gas por mí Be - nig - no ha - ce - lo por tus cria - tu - ras  
 De tres ti - ros de re - vól - ver que su ma - ri - do le dio \_\_\_\_\_

99



10. Y co - jan - me e - sos chi - qui - llos llé - ven - se - los a la a - bue - la

107



si pre - gun - tan por la ma - ma dí - gan - les que se mu - rió

©Universidad de Costa Rica