

Dos grupos de ruptura musical en Costa Rica

Gerardo Meza

RESUMEN

En este trabajo se hace una ubicación temporal y espacial de dos grupos de compositores costarricenses relacionándolos con lo que estaba pasando con la modernización del país y como esta afecta la producción de las artes. A los compositores de los grupos mencionados se los relaciona con compositores de Latinoamérica y con las transformaciones musicales que se dieron en las metrópolis más importantes del mundo. Se concluye que, por la influencia de lo que ocurre en el entorno, sus trabajos no son simple y única imitación del arte de otros lugares y que, además, implica una ruptura en el medio musical.

Palabras clave: Grupo –ruptura-composición musical.

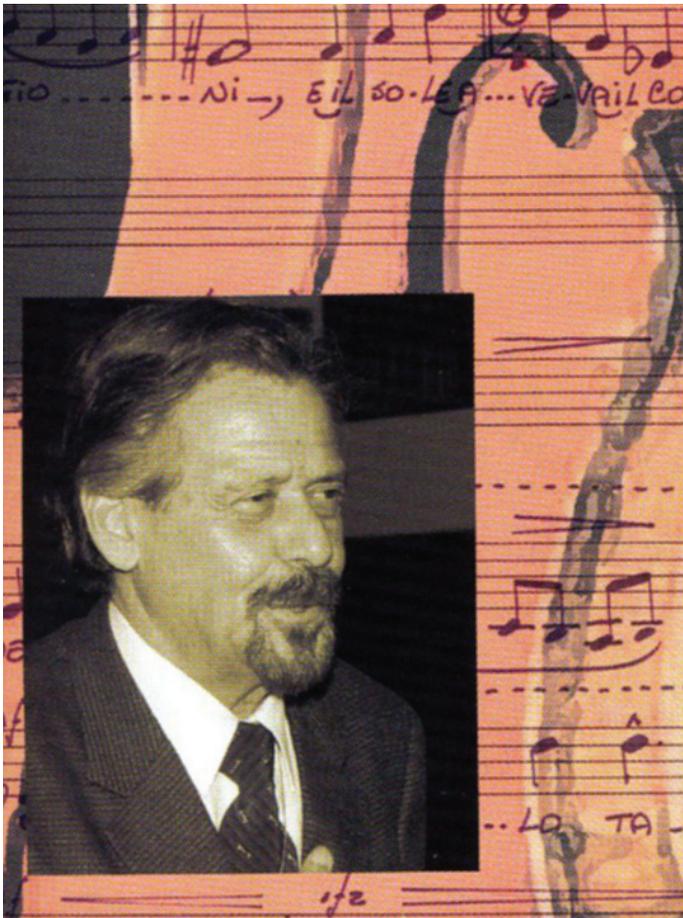
ABSTRACT

This work makes a spot and temporal location of two kinds of Costa Rican composers that are related with which was think about modernization of the country and now it affects the production of arts. The composers of these groups are related with Latin-Americans composer and with the musical transfigurations that were giving by the most important cities of the world. It concludes by the influences of what's happening in the environment, his works are not a simple imitation of the arts of the places and it makes a breakup of the musical medium.

Key words: group - musical composition - breakup.

Introducción

Se ha hablado de dos generaciones de poesía de vanguardia en nuestro país (Monge,1992:25-28), y de un primer grupo de abstraccionista de la pintura (Zavaleta, 1993). También se ha hablado del GRUPO DE LOS OCHO de la pintura costarricense que dio lugar a todo un amplio movimiento artístico después de la década de los años sesenta (Ulloa Barrenechea,1982:19-20). En este trabajo pretendemos enmarcar dos grupo de josefinos que, apropiándose de lenguajes que llegaron con



Benjamín Gutiérrez

la modernización y desarrollo, marcaron nuevas pautas en la composición musical en Costa Rica en las décadas de los años sesenta, setenta y ochenta del siglo XX. Se tiene en cuenta que los nuevos lenguajes utilizados en música y en las artes plásticas están marcados por la influencia de los cambios importantes que se dan en el entorno¹.

En ese sentido, los efectos en la música, y los íconos en las artes plásticas no eran únicamente imitaciones de las metrópolis sino que se identificaban con la polución creciente de las ciudades y en el campo, las luces, los sonidos metálicos y demás. Para decirlo en otras palabras, la música que componen compositores como Bernal Flores, Benjamín Gutiérrez, del primer grupo, y Francisco Castillo, Mario Alfaguéll, entre otros, del segundo grupo, forma parte integral de esta tecnificación que amplía el grupo de los marginados en el país, lo cual aumenta la contaminación de las ciudades y que fortalece la clase media².

Música del siglo XX

Entre los años 1914 y 1918 se libra una guerra que costó más de veinte millones de muertos y una destrucción enorme, la cual supera los más salvajes sueños. Al terminar esta batalla, se desploma la dominación casi absoluta de Europa sobre el planeta y con esto se perdía una concepción de universo, el cual miraba el arte como decorativo, que hacia la vida placentera. Poco antes los maestros del impresionismo habían renegado de lo que se entendía por buen gusto (Quesada Monge, 1994:39-40-41).

En música, las orientaciones que tomaban parte en esa nueva concepción se marcaban con tres palabras: liberación, ruptura y búsqueda. Así aparece la liberación de la tonalidad, ruptura de la simetría y periodicidad y búsqueda de nuevas sonoridades.

Desde finales del siglo XVII y hasta principios del XX, la música era dominada por la supremacía de un centro principal alrededor del cual se movían todos los elementos que producían tensión y reposo. Incluso la simetría y la periodicidad eran marcados por este sistema piramidal que todo lo regía. En realidad, es un sistema direccional y diseccionado hacia el centro tonal³.

Con el impresionismo de la música de Claude Debussy (1862-1918) y la utilización de escalas exóticas y modos de la antigüedad griega, además del uso de modos artificiales, se demuestra que se pueden hacer construcciones musicales con otra direccionalidad. Arnold Schönberg (1874-1951) en sus **Piezas para piano op 11**, elimina funciones y jerarquías.

El compositor ruso Igor Stravinsky presenta su **Consagración de la primavera** en el París refinado de 1913, lo que escandalizó esta ciudad. La crudeza del rito, los ásperos contornos de la música y los ritmos mantenidos hasta el extremo como en la **Danza sagrada del final**, marcan una ruptura de la simetría y la periodicidad.

El *Manifiesto Futurista* de 1911 había sido precedido en Latinoamérica por la teoría del Sonido 13, de Julián Carrillo, en México, que abre lo ojos a microintervalos⁴. Los futuristas le dan mayor acogida a los instrumentos de percusión, incluso, prefieren los sonidos de las locomotoras, muchedumbres gritonas y el sonido de autos y vehículos, que escuchar la sinfonía PASTORAL de Beethoven, y así lo escriben en su manifiesto para incomodar al viejo mundo. Para este grupo, es más bello un automóvil que la escultura de la VICTORIA DE SAMOTRACIA.

Estas nuevas pautas en el planteamiento estético de Occidente, al lado de manifiestos como el surrealista, en 1929, son causadas por efecto del poder de la industrialización de Occidente que ha marcado profundas huellas. La Revolución Industrial crea la burguesía, la cual se expande por el mundo en un imperio que todo lo absorbe y lo agota, hasta que colapsa y, por tanto, tendrá que readecuarse.

Después de finalizada la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), el mundo tiene una nueva distribución política, que es marcada en los primeros años por el auge económico de los Estados Unidos y por la lucha de dos sistemas económicos y sociales por alcanzar el predominio. Serán Estados Unidos y la Unión Soviética quienes marcarán el pulso y la suerte del mundo durante más de treinta años, ellos lo harán vivir al borde de un colapso total hasta que nuevamente el capitalismo absorbe y quiebra el sistema soviético y recupera su supremacía.

Durante este nuevo período, las orientaciones musicales que se dieron en las primeras dos décadas del siglo son trabajadas por nuevos compositores. Es así como Alois Hába, Oliver Messiaen, Penderecki, Stockhausen y Bogustaw Schäffer siguen adelante en la liberación total de la tonalidad Ovules, Luigi Nono, Aldo Clementi, Ligeti y Berio siguen el trabajo de Stravinsky hasta el multiserialismo de Stockhausen (1954) y la aleatoriedad de Cage⁵.

Varesse (1885-1965) es considerado el heredero directo de los futuristas y así lo demuestran al presentar su IONISATION (1931). En esa búsqueda de nuevas sonoridades encontramos al John Cage de las SONTAS Y PRELUDIOS para piano preparado o a Henry Cowell y sus *clusters*⁶. Por ese camino se llega a la música concreta y electrónica y al **Tratado de los objetos musicales** (1966) de Pierre Schaeffer.

¿Y Latinoamérica?

Entre los lenguajes artísticos, nuestro continente toma una mayor importancia, por ejemplo, el nicaragüense Rubén Darío se convierte en el primer exponente de la poesía modernista e influye a poetas españoles y franceses. El mexicano Julián Carrillo realizó importantes avances en la microtonalidad.

Juan Carlos Paz se considera de los primeros vanguardistas de la música latinoamericana; sus trabajos dodecafónicos fundan una escuela en su país. Otros compositores que trabajaron la atonalidad son Ivette Grimaud, Aureliano de la Vega, Gerardo Gandini, Harold Gramatges.

Varios de ellos se formaron en el Centro de Altos Estudios Musicales *Torcuato di Tella*, que, en Argentina, dirigió Alberto Ginastera. El centro tenía una escuela de composición en la cual se analizaban y conocían las diversas tendencias del siglo XX. Los centroamericanos Joaquín Orellana, Roque Cordero, Luis Delgadillo y Jorge Sarmiento consiguieron becas para especializarse en el Centro de Ginastera en donde trabajaron las tendencias seriales y electroacústicas.

Como el latinoamericano se apropia y reconstruye con lo propio y lo ajeno, los compositores antes nombrados experimentaron no solo con las tendencias señaladas, sino que, en su búsqueda, adaptaron elementos dodecafónicos y de otras variadas orientaciones, mezclándolos con otros propios. Por ejemplo, el panameño Roque Cordero arma una síntesis entre el hermetismo dodecafónico y los ritmos vernáculos de su país⁷. Compositores como Mauricio Kagel y Mario Davidovsky han dado importantes ejemplos en la música concreta y electrónica⁸.

Por su lado, el compositor guatemalteco Joaquín Orellana hace una composición desde Centroamérica, al proponer una estética de música concreta a partir de investigaciones del paisaje sonoro de Ciudad Guatemala. Su propuesta según se indica en *Informe Final del I Encuentro Centroamericano de Música Folklórica y Contemporánea*. 19-23 agosto 1985, parte de:

“la imagen auditiva de las cosas siempre es fugaz... muestras acciones y reacciones son estimuladas por fenómenos ópticos... por medio de ejercitaciones podemos asistir al redescubrimiento de un mundo inadvertido... Mecanismos de retrosensibilización auditiva al entorno acústico”...

nos dará

“Afinación de la conciencia social, generación de amor y sentimientos profundos por la realidad humana... Aprenderá a amar los flujos sonoro-sociales de su entorno acústico. Se convertirá en un más alto receptor musical. Agregará un elemento valiosos a la muy difícil tarea de hoy: Edificar y edificarse como un VERDADERO SER HUMANO (1977).

En la obra posterior de este compositor, readapta la marimba y, a partir de ella, construye nuevos instrumentos.

Ubicación grupal en Costa Rica

La reflexión que se quiere presentar de los compositores agrupados en torno a la apropiación de lenguajes musicales que llegaron con la modernización y desarrollo del país, luego del 48, obedece a la necesidad de entender el movimiento de la composición musical en Costa Rica, no aislado, sino dentro de un marco de referencias.

Sin embargo, ninguno de los dos grupos tuvieron una sistemática relación grupal, a pesar de la cercanía que pudieron tener. El trabajo individual y solitario de los compositores no es un fenómeno aislado en nuestro país, ya en estudios sobre literatura y pintura de varias maneras se anota⁹.

En un trabajo anterior enfoqué el tema desde la perspectiva generacional, con miras a darle ubicación a un primer grupo. Pero empiezan las curiosidades; por un lado, si bien por edad era correcto, la propuesta musical de Ricardo Ulloa Barrenechea inicia veinte años después que la de Bernal Flores y Benjamín Gutiérrez. Sin embargo, creo que para darle cierto asidero al acercamiento de la composición de estos compositores, es importante, por lo menos, ver las características que les han sido comunes.

Por lo anterior y motivado por la necesidad de ampliar la información sobre la composición reciente de nuestro país, hago las siguientes anotaciones también abiertas a próximas correcciones.

Sigo pensando que tanto el primer grupo de compositores comentado, como el primer grupo de abstraccionistas de la pintura costarricense (Zavaleta, 1993: 245, 259, 260, 265) tiene experiencias similares. En alguna medida, los miembros fueron encontrados por las nuevas experiencias estéticas fuera de su país; sin embargo, sus propuestas no siguen simplemente una moda, es más que eso. Significa para ambos grupos una apertura de horizontes.

Pero si esto fue así para ellos, no lo fue para los compositores del segundo grupo. A mediados de los setenta, las experiencias estéticas ya se habían ampliado, sobre todo durante la segunda mitad: habían llegado artistas de muchos lados, compañías extranjeras de teatro, músicos de muy alto nivel, artistas plásticos, cada cual dispuesto a dar su aporte (Cuevas, 1996:174-175).

La ampliación del panorama trae consigo elementos de las producciones latinoamericanas y de otros lugares con los cuales se nutre el grupo. Esto, ligado a las experiencias en medio del nuevo paisaje urbano, llena de nuevas necesidades de los jóvenes compositores¹⁰.

Grupo I

Tomando como punto de partida de nuestro análisis, el año 1948, diremos que el primer grupo de ruptura musical inicia su producción hacia finales de la década de los años cincuenta. Este primer grupo hace la presentación de sus obras cerca de diez años después de aquel hito de la historia costarricense.

Estos compositores, además, coinciden en su aparición con lo que Carlos Francisco Monge (1992) llama la segunda generación de vanguardia en la poesía costarricense, quienes consolidan su escritura en las publicaciones realizadas de 1955 a 1965 y que nacieron entre 1927-1937. Algunos miembros de esta generación son Mario Picado, Jorge Charpentier, Virginia Grüter, Carmen Naranjo, Carlos Duverrán.

Los miembros del grupo realizan estudios superiores en Estados Unidos, Francia, la Unión Soviética, México y España. Podemos nombrar como los más innovadores en el medio a Benjamín Gutiérrez y a Bernal Flores, ambos nacidos en 1937.

Benjamín Gutiérrez es exbecario del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales; su obra es un caso de eclecticismo de elementos de varias tendencias y anota su perspectiva personal. Así, se encuentran entre sus influencias elementos del *jazz*, la música de compositores como Milhaud y Ginastera. Él resalta la influencia que sobre la suya ha tenido la obra de Bartok y Stravinsky. Tonalidades poco definidas y divagantes, polirritmias compuestas, son características de su música.

El caso de Benjamín Gutiérrez merece un tratamiento especial de parte de las autoridades y el reconocimiento por medio de los premios nacionales. Es el compositor de su generación del que más obras se han podido escuchar; sus óperas han sido llevadas a escena por la Compañía Nacional de Ópera, mientras que los otros compositores son apenas mencionados o, incluso, ignorados.

Bernal Flores (1937) se deja seducir por el atonalismo y el serialismo libre, tendencias que conoció bien durante su estadía en New York. Considero que es el más cercano paralelo en música de los abstraccionistas en Costa Rica, al romper con los elementos sonoros más tradicionales y manejarse en su subcódigo musical diferente. Desarrolla propuestas teórico-musicales, además de estudios en historia musical del país.

A este grupo se agrega, también, la figura de Ricardo Ulloa Barrenechea (1928), quien estudió en España e inicia su producción de compositor en la década de los años setenta. Su producción es polifacética y desarrolla varios aspectos, entre ellos, la crítica artística. Se destaca como miembro del grupo TOTEM de la pintura; durante los años sesenta participa en varias exposiciones. Su mayor producción musical se da en la música de cámara y en la canción para canto y piano en donde utiliza poemas de sus libros de poesía.

Ulloa Barrenechea es miembro también de la segunda generación de poesía de vanguardia (Monge, 1992).

Rocío Sanz (1934-1993) realizó estudios en Estados Unidos y la Unión Soviética. Se familiarizó con la música dodecafónica en México. Aunque su mayor producción es atonal, tiene obras tonales pero con armonías del siglo XX. Según las anotaciones biográficas que sobre ella hace Zamira Barquero en la edición de *CANCIONES PARA CANTO Y PIANO* (1995), en el año cincuenta inició su formación musical en el Conservatorio de Música de la Universidad de Costa Rica, luego viajó a Los Ángeles, California, y, posteriormente, se radicó en México en donde estudió en el Conservatorio Nacional; luego ingresó al Conservatorio Tchaikovsky de Moscú. Dio importantes aportes en la radiofonía educativa latinoamericana.

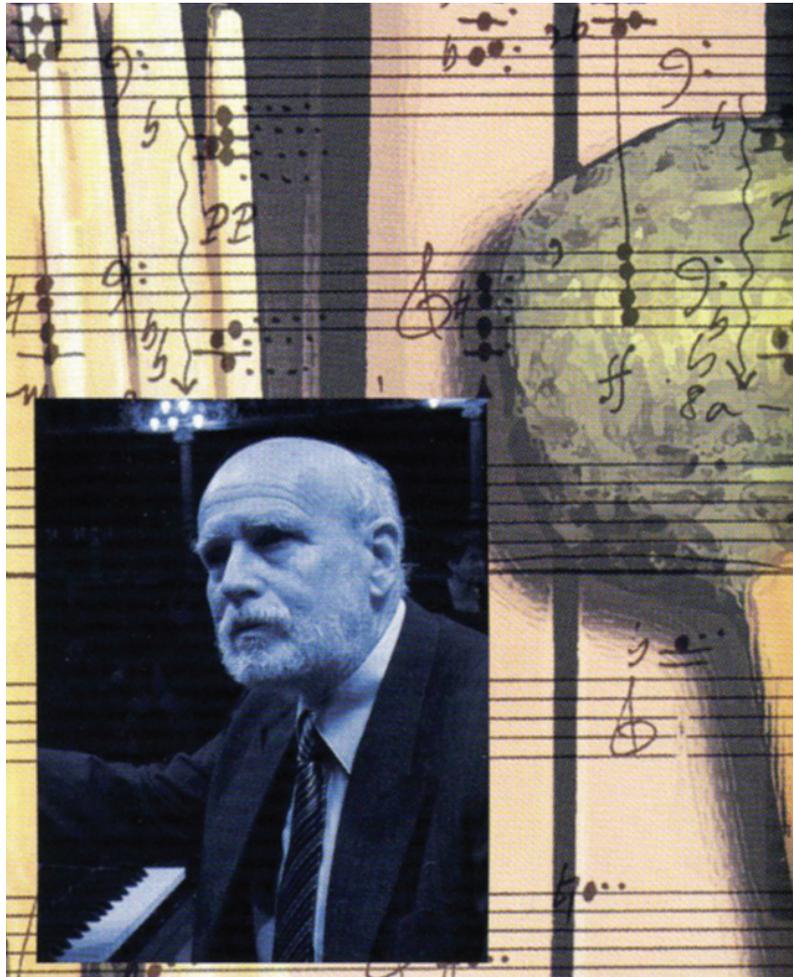
Grupo II

Durante las décadas de los años sesenta y setenta, en la narrativa costarricense surge un discurso de desencanto con el proyecto político surgido en la década anterior, que se empezaba a agotar. Los personajes entran en conflictos existenciales y como elemento constructivo varios autores usan el espacio tiempo no cronológico (Duncan, 1995:109-113). Luego de las vanguardias, en nuestra poesía viene un grupo interesado en entender la realidad como una realidad política y convirtieron la poesía en un testimonio social; el poeta más destacado de este grupo es Jorge Debravo. Posteriormente, el estado benefactor estaría agotado y los poetas inician una nueva forma de entender la historia. Acentúan la metafísica del ser, la historia se les vuelve desconocida e incierta, el futuro es una constante transformación. Surge una búsqueda para entender la realidad de otra forma (Monge, 1992:28-34).

Es dentro de este espacio abierto para la literatura, con sus coincidencias y diferencias, que podemos acercarnos al segundo grupo de compositores. Este estaría integrado por Mario Alfagüell (1948), Luis Diego Herra (1952), Alejandro Cardona y Francisco Castillo (1958). Este grupo es más agresivo en el uso de sonoridades, al menos en sus inicios. Hacen investigaciones tímbricas y de formas, se interesan por formas no lineales y abiertas. En el grupo rondan ideas filosóficas-musicales de John Cage, la apertura al fenómeno sonoro de Varèse y las técnicas de la nueva escuela polonesa con elementos usados por Stockhausen y Penderecki.

Asimismo, los bloques sonoros valoran la noción de masa sonora y buscan nuevas posibilidades sonoras en los instrumentos musicales tal es el caso de Francisco Castillo, con una especie de arcada que llamó *mordiendo el violín*, o Mario Alfagüel quien usa cucharas para tocar las arpas del piano o la construcción de arcos para tocar la guitarra. Además, hacen uso de la experiencia de valorizar el espacio como en el quinteto de vientos y cinta magnetofónica y **Hálitos**, de Luis Diego Herra, derivado de la estereofonía, en el que utiliza el movimiento de los instrumentos por la sala como parte integral de la obra.

Este grupo hace también uso del movimiento y el gesto para dar origen a espectáculos en los cuales el sonido es parte de los componentes,



Mario Alfagüell

como pueden ser los espectáculos con danza organizados por Rogelio López, con música de Francisco Castillo¹¹. En 1977, F. Castillo escribe **Controversias**, una pieza para oboe; **Gente de sol** para soprano, orquesta, coro y grupo popular. Su obra posterior comprende música para orquesta sinfónica, música de cámara, para cinta magnetofónica, para un instrumento electrónico EWI y, al menos, una cantata.

Aunque el radicalismo sonoro era la nota más característica del grupo, algunos de ellos fueron modificando la tónica. Así, Luis Diego Herra inicia una segunda época de su composición en la década de los años noventa, al retomar elementos armónicos más tradicionales de los siglos XVIII y XIX los cuales mezcla con elementos afrocaribeños explotados en la discografía enlatada. Los cambios estéticos de este compositor obedecen, por una parte, a su necesidad de experimentación, y, por otra, a la búsqueda de aceptación del público josefino.

Por su lado, Alfragüel, el más duro del grupo, mantiene su poética en una búsqueda pendular entre lo viejo y lo nuevo, la música renacentista y lenguajes del siglo XX, lo autóctono de la música del Valle Central costarricense y la integración de elementos extraños y nuevos. En sus obras busca una participación más activa del músico intérprete y del público. Por eso, en sus obras hay espacio para la improvisación y la aleatoriedad.

Alejandro Cardona es otro compositor que integro a este grupo, aunque algunos amigos sostienen que con él se inaugura otro grupo, pero creo que maneja elementos que lo unen a éste del que hago referencia. La construcción de su música la autodefine a partir de un modalismo cromático. Esto es, la construcción de modos artificiales a partir de la construcción de masas sonoras, de donde obtienen todo el material que sostiene la pieza. Elabora sus composiciones a partir de elementos de la tradición popular, retoma características de la música afrocaribeña, como algunos ritmos, y de la música mesoamericana, escalas o melodías, las cuales se las apropia para construir sus modelos musicales.

Luis Ferrero, en el trabajo sobre el **Realismo mítico**, en las esculturas de Aquiles Jiménez, enfatizaba en lo difícil que fue la década de los años setenta para los jóvenes de ese momento. Difícil por el pluralismo desconcertante de la época, un período culminante de diferentes vanguardias, abundante en arribistas. Solo los fieles a su vocación y a su estética no se dejaron deslumbrar por cualquier moda pasajera. Fue una época donde no solo contó la innovación, sino que trascendieron los que lograron una profunda reflexión y el método (Ferrero, en Jiménez, 2001).

En nuestro caso, existe un grupo de compositores que ha madurado una propuesta estética la cual se ha nutrido de varias fuentes, lo experimental y lo autóctono, lo viejo y lo nuevo. Cada uno ha dado su propuesta reflexiva del entorno y, a la vez, desarrollado un método de trabajo y constancia.

Conclusiones

En este trabajo se ha procurado hacer una ubicación temporal y espacial de dos grupos de compositores costarricenses y, también, se ha tratado de relacionarlos con lo que estaba pasando en la producción de otras artes dentro del país y la relación de estos con compositores de Centroamérica y Latinoamérica. A la vez, expusieron las transformaciones musicales que hicieron algunos compositores de países como Estados Unidos, Francia y Alemania, en donde han hecho estudios superiores los miembros de los dos grupos.

Por consiguiente, se insistirá que el tratamiento de los elementos sonoros por estos dos grupos de compositores, así como la adaptación de la pintura abstracta en nuestro medio, o los cambios en la literatura, no deben verse como simple y única imitación del arte de otros lugares. Más bien, obedecen al contexto de modernización que se genera por la oligarquía y los nuevos empresarios, modernización que es apoyada por los gobiernos a partir de los años cincuenta, lo cual genera cambios importantes

en el entorno, en el que es saludada la transformación de la producción agrícola a la producción industrial, el crecimiento de la población, y de las ciudades, aumento de la población así como la inmersión más directa en la globalización.

Los fundamentos estéticos de los dos grupos aquí expuestos tienen un desarrollo que muestran la autenticidad y la solidez de cada uno como compositor y artista. Es a los músicos a quienes toca dar a conocer el acervo que dejan estos dos grupos de compositores.

Notas

1. Por ejemplo, el compositor y musicólogo canadiense Murray Schafer (1977 y 1992), Hace una propuesta en la que demuestra cómo, desde la época del canto gregoriano hasta la época de la industria electroacústica, el nivel de intensidad acústica se ha intensificado. Además, expone cómo los diversos cambios en el paisaje sonoro ha influido en los compositores. Asimismo, pone de manifiesto cómo los sonidos medios y agudos son importantes en la composición de los siglos XVIII y XIX y cómo esta tendencia se modifica durante la época post industrial en el XX, por los sonidos graves.
2. Néstor García Canclini, en su obra **Culturas Híbridas** (1989) propone una teoría de la apropiación desigual de los bienes y, para ello, se basa en la multiplurialidad latinoamericana. Argumenta que los cambios materiales, formales e iconográficos ingresan con la transformación radical de la sociedad, la educación y la cultura en estos países y que ésta se verá afectada por la diferenciación que se hace en la apropiación.
3. Considero necesario hacer las siguientes anotaciones de la nomenclatura musical:

Tonalidad: es una convención que reúne y ordena sonidos a través de un sistema de referencias, que gira en torno a un eje central (sonido central), alrededor del cual se han generado roles. Así, el central o tónica es el principal, el quinto o dominante es opuesto y los demás II, III, IV, VI, VII son ayudantes. La simultaneidad sonora (armonía) usa leyes de consonancia – disonancia, en función del eje central.

Atonalismo: busca romper ese sistema de referencia que es en sí piramidal.

Dodecafonia: su objetivo era un nuevo ordenamiento de referencialidades. Se fundamentó en la utilización sistemática de los doce sonidos de la escala cromática temperada de occidente, en relaciones más horizontales.

Serie dodecafónica: fija, para cada pieza diferente, el orden de los sonidos que se utilizarán y también la relación de intervalos. Se ordena en cuatro formas equivalentes; puede partir de cualquiera de los doce sonidos, la simultaneidad sonora no dispone de la oposición consonancia – disonancia anteriormente mencionada. Multiserialismo será la utilización de varias series.
4. La distancia entre dos tonos en la música occidental se llama intervalo. La relación de intervalo más pequeño en la escala cromática de occidente es el semitono, la mitad de un tono. La propuesta de Carrillo iba encaminada al desarrollo de intervalos más pequeños. Esta propuesta fue retomada adelante cuando existió interés por músicas orientales.

5. La música aleatoria es música donde el azar tiene gran importancia. Se deriva de la ruptura con las formas y las estructuras fijas del siglo XVIII, en la búsqueda de formas abiertas y móviles.
6. *Cluster* es una masa o bloque sonoro.
7. En un trabajo sobre la obra para piano de este compositor, Priscilla Filós dice: “Además de la técnica de los doce tonos y las formas tradicionales, él ha añadido un elemento más, figuras melódicas y rítmicas del folclore de su país”. (1985:18).
8. Música concreta es música grabada con sonidos de diversas fuentes, no solo de instrumentos musicales convencionales. Estos serán sometidos a alguna clase de modificación electrónica. El término fue introducido en 1948 por Pierre Schaeffer, a partir de su experiencia en la radio francesa.
9. Carlos Francisco Monge en el estudio preliminar del poemario **Tú tan llena de mar**, de Jorge Charpentier (1992), hace acotación precisamente sobre la paradoja que rodeó su grupo generacional, lo cual nunca conformaron un grupo. En otro lado, el mismo autor, al hacer anotaciones acerca del grupo de poetas denominado *Los trascendentalistas*, lo considera el único grupo literario, hasta el momento, que se ha intentado cohesionar a partir de una propuesta estético ideológica (Monge, 1992:32).
10. El trabajo de Carolyn Hall (1983) demostraba cómo, a partir de la migración centripeta, había un crecimiento de la población urbana sobre todo en San José, lo que produciría un cambio en la morfología. Por otro lado, advertía la poca preocupación por la calidad del ambiente urbano y suburbano. Insistía en la contaminación atmosférica y en la creciente contaminación del paisaje sonoro.
11. El proyecto dirigido por Rogelio López, que más tarde será *Danza Universitaria* procuró crear una obra interdisciplinaria donde música, danza y plástica escénica fueran un todo, búsqueda de un lenguaje total, donde el músico, el bailarín, el escenógrafo, compartirían la creación en diálogo constante. Además, representa un sueño desmitificador de la obra de arte, en boga en muchos lugares en aquella época, pero que aquí aún no llega a plasmarse totalmente (conversación personal con el coreógrafo y maestro). Según Marta Ávila, Castillo es el primer compositor nacional que escribe música para ser bailada por un grupo profesional de danza. (Suplemento Cultural N.º 30, Programa Cultura e Identidad, CIDEA, Octubre–Diciembre 1995).

Bibliografía

BRETON, ANDRÉ

1985 **Manifiestos del surrealismo**. Cuarta edición. Editorial Labor: Barcelona.

CUEVAS MOLINA, RAFAEL

1966 **El punto sobre la i. Políticas culturales en Costa Rica**. MCJD Dirección de publicaciones. San José, Costa Rica.

DUNCAN QUINCE, GONZÁLEZ JULIÁN, JIMÉNEZ GUILLERMO, MORA MAYELA

1995 **Historia crítica de la narrativa costarricense**. Editorial Costa Rica: San José, Costa Rica.

CHARPENTIER, JORGE

1992 **Tú tan llena de mar y yo con un velero**. Editorial Costa Rica: San José, Costa Rica.

FILOS GOOCH, PRISCILLA

1985 **El piano en las obras de Roque Cordero**. Imprenta y Litografía LIL: San José, Costa Rica.

FLORES, BERNAL

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

HALL, CAROLYN

1984 **Costa Rica una interpretación geográfica con perspectiva histórica**. Editorial Costa Rica: San José, Costa Rica.

INFORME FINAL DEL I ENCUENTRO CENTROAMERICANO DE MÚSICA

1985 FOLKLÓRICA Y CONTEMPORÁNEA. 19-23 agosto.

JIMÉNEZ ARIAS, AQUILES

2001 **Aquiles**. Editorial Baula: San José, Costa Rica.

MOLINA IVAN, PALMER STEVEN

1997 **Costa Rica 1930-1996 Historia de una sociedad**. Editorial Porvenir: San José, Costa Rica.

MONGE, CARLOS FRANCISCO

1992 **Antología crítica de la poesía costarricense**. Serie antológica. Editorial Universidad de Costa Rica: San José, Costa Rica.

QUESADA MONGE, RODRIGO

1994 **El siglo de los totalitarismos**. Editorial UNED: San José, Costa Rica.

ULLOA BARRENECHEA, RICARDO

1982 **Pintores de Costa Rica.** Editorial Costa Rica: San José, Costa Rica.

ZAVALETA OCHOA, EUGENIA

1993 *Gestión del arte abstracto en Costa Rica.* **Káñina.** Revista Artes y Letras. UCR. XVII, pág. 245-267.