



UNIVERSIDAD DE  
COSTA RICA

IIArte Instituto de  
Investigaciones en Arte

EAM Escuela de  
Artes Musicales

ESCENA  
Revista de las artes

ISSN: 2215-4906 Volumen 85(S6), 2026

# SUPIE

# MIENTO

## Músicas de Costa Rica

— *Jorge Luis Acevedo Vargas* —

# SUPLEMENTO

Músicas de Costa Rica

— *Jorge Luis Acevedo Vargas* —

# ESCENA

Revista de las artes



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

Lic. Jennifer Rodríguez Rojas

Lic. Amanda Nájera Martínez

---

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

Dra. Tania Camacho Azofeifa  
M.A. Judith Cambroner Bonilla  
M.M. Leonardo Gell Fernández-Cueto  
M.Sc. Roberto Guerrero Miranda  
Dra. Andrea Mata Benavides  
Dra. Rocío Zamora Sauma

## Consejo asesor internacional

Ph. D. Bradley S. Epps  
*Universidad de Cambridge, Reino Unido*  
Dra. Claudia Ferman  
*University of Richmond, EUA*  
Dr. José Luis García Barrientos  
*Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), España*  
Dra. Elizabeth Harvey  
*University of Westminster, Reino Unido*  
Dr. Rafael Lara-Martínez  
*New Mexico Tech, EUA*  
Dr. Rubén López-Cano  
*Escola Superior de Música de Catalunya, España*  
Dra. Elaine Miller  
*Christopher Newport University, EUA*  
Dra. Ahtziri E. Molina Roldán

*Universidad Veracruzana, México*

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

## Diagramación y retoque

Lic. Jennifer Rodríguez Rojas

Lic. Amanda Nájera Martínez

Las opiniones expresadas en este suplemento son responsabilidad exclusiva de las personas autoras y no reflejan necesariamente la posición de la revista. Revista indizada en SciELO, Latíndex, Hispanic American Periodicals Index (HAPI), Bielefeld Academic Search Engine (BASE), Matriz de Información para el Análisis de Revistas (MIAR), Directory of Open Access Journals (DOAJ), Dialnet, Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico (REDIB), Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades (CLASE), Bibliografía Latinoamericana (Biblat), Actualidad Iberoamericana, Redalyc, Ulrich's web.

## Índice

<b>Audio de referencia de <i>Ópera</i> de Jorge Luis Acevedo Vargas .....</b>	<b>2</b>
<b>Compilación de documentales y obras de Jorge Luis Acevedo Vargas .....</b>	<b>2</b>
<b>Edición crítica de la cantata escénica <i>Ópera</i> de Jorge Luis Acevedo Vargas (1943-2025)</b>	
Luis Alfonso Alfaro Bogantes.....	3
Introducción.....	5
Breve contextualización de Acevedo .....	7
Sobre la cantata escénica <i>Ópera</i> .....	8
Análisis general de unidades significantes y conexión intertextual .....	13
<i>Instrumental y recitativo</i> .....	15
<i>América</i> .....	17
<i>Hombre</i> .....	18
<i>Oídnos trabajar</i> .....	21
<i>Credo</i> .....	23
<i>Misa buena</i> .....	24
<i>Yo que tengo los ojos grandes y anchos</i> .....	27
<i>Apunte interior</i> .....	28
<i>Canto bueno</i> .....	29
<i>Plegaria</i> .....	30
Proceso de edición.....	32
Inventario de enmiendas e intervenciones .....	33
Futuros escenarios: a manera de conclusión .....	45
Referencias.....	47
<b>Anexo. Comentario sobre unos poemas de Jorge Debravo en la música de Jorge Luis Acevedo Vargas</b>	
Carlos Francisco Monge.....	50
Preámbulo .....	51
Los pasos de la poesía de Jorge Debravo.....	51
El contexto histórico y literario .....	53
Un breve recorrido textual.....	54
La poesía y su recepción: alcances y asechanzas .....	56
Conclusiones.....	57
Referencias.....	59
<b>Partituras .....</b>	<b>60</b>

## **Audio de referencia de *Ópera* de Jorge Luis Acevedo Vargas**

Escanee el código QR para dirigirse al álbum digital de la *Ópera*.



**Visitar:** <https://eamucr.bandcamp.com/album/pera-cantata-jorge-debravo>

## **Compilación de documentales y obras de Jorge Luis Acevedo Vargas**

Escanee el código QR para dirigirse a la lista de reproducción disponible en el canal de YouTube de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica.



**Visitar:** <https://www.youtube.com/playlist?list=PLxOYtU-Uags7NDhHtF8oF9pRRT4WAX98X>

# Edición crítica de la cantata escénica *Ópera* de Jorge Luis Acevedo Vargas (1943-2025)

*Critical Edition of the Staged Cantata Ópera by Jorge Luis Acevedo Vargas (1943-2025)*

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

**Recibido:** 11 de febrero de 2025

**Aprobado:** 3 de diciembre de 2025

## Resumen

**Introducción:** El texto aborda la edición crítica de *Ópera* (Acevedo Vargas, 1989), una cantata escénica de Jorge Luis Acevedo Vargas basada en poemas de Jorge Debravo, y su relevancia en el estudio de la música académica costarricense y el lenguaje compositivo de Acevedo. **Objetivo:** Específicamente, se pretende documentar el proceso de edición crítica de la partitura, analizar las decisiones editoriales y estudiar cómo esta obra musicaliza valores culturales a través de elementos indigenistas y americanistas. **Métodos:** Se consultaron fuentes documentales como partituras manuscritas, grabaciones del estreno y entrevistas con el compositor. Además, se aplicó un marco semiótico-musical para identificar unidades significantes en la obra. **Resultados:** La obra se estructura como una *suite*, con movimientos que musicalizan poemas específicos mediante técnicas rítmicas y tímbricas que reflejan la identidad latinoamericana. La edición permite una interpretación informada y resalta los valores culturales intrínsecos. **Conclusiones:** La edición crítica de *Ópera* no solo ayuda a preservar la obra e incentivar su ejecución futura, sino que también refuerza el diálogo entre música y poesía, posicionándola como un testimonio cultural interdisciplinario y ampliando el panorama de estudio sobre su autor.

**Palabras clave:** música coral; conjunto de cámara; poesía costarricense; estética indigenista; música costarricense

---

<sup>1</sup> Transcriptor y editor profesional de partituras en el Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, Costa Rica. Licenciado en Música con énfasis en la Ejecución y en la Enseñanza del Corno Francés, Costa Rica. ORCID: 0000-0001-9830-0172. Correo electrónico: luis.alfarobogantes@ucr.ac.cr

### Abstract

**Introduction:** This text addresses the critical edition of *Ópera* (1989), a staged cantata by Jorge Luis Acevedo Vargas based on poems by Jorge Debravo, and its relevance to the study of Costa Rican academic music and the compositional language of the author.

**Objective:** Specifically, the paper seeks to document the process of critical editing of the score, analyze editorial decisions, and study how this work sets cultural values to music through Indigenous and Americanist elements.

**Methods:** Documentary sources such as handwritten scores, recordings of the premiere, and interviews with the composer were consulted. In addition, a semiotic-musical framework was applied to identify significant units in the work.

**Results:** The work is structured as a *suite*, with movements that set specific poems to music using rhythmic and timbral techniques that reflect Latin American identity.

The edition allows for an informed interpretation and highlights intrinsic cultural values. **Conclusions:** The critical edition of *Ópera* not only helps to preserve the work and encourage its future performance, but also reinforces the dialogue between music and poetry, positioning it as an interdisciplinary cultural testimony and broadening the scope of study on its author.

**Keywords:** choral music; chamber music; Costa Rican poetry; indigenist aesthetic; Costa Rican music

## Introducción

En el presente texto se desarrolla el aparato crítico de la edición crítica príncipe autorizada<sup>2</sup> de *Ópera* (Acevedo Vargas, 1989)<sup>3</sup>, obra en la que Jorge Luis Acevedo Vargas (1943-2025) musicaliza una selección de poemas de Jorge Debravo (1938-1967). Para realizar esta edición<sup>4</sup>, se analiza la obra considerando su contexto inmediato, tomando como principal referencia para las decisiones editoriales lo encontrado en las diferentes fuentes disponibles y el criterio del propio compositor. Este último constituye la principal motivación, ya que el trabajo inició en paralelo al proceso de preparación que se realizó junto a Acevedo para la publicación del libro que sería su última producción académica: *Cosmovisión y expresiones estéticas de los pueblos originarios en Costa Rica (1978-2010): antología* (Acevedo Vargas & Mills-Pinyas, 2025).

Adicional a esto, se contó con la participación del ensamble mexicano Zephyrus, conformado por Víctor Frausto, Héctor Fernández, Hugo Manzanilla, Ariel Rodríguez y Apolinar Álvarez. Además, para poder analizar su conexión con la obra poética de Debravo, se contó con la colaboración del poeta y ensayista Dr. Carlos Francisco Monge, quien apoyó con la redacción del comentario “Unos poemas de Jorge Debravo en su música”, disponible en el [Anexo 1](#). Este comentario establece una contextualización de la temática y hace referencia a algunos elementos literarios recurrentes en la poesía de Debravo, permitiendo así establecer, desde un primer plano, la relevancia del texto seleccionado para la creación de la obra de Acevedo.

Esto fue aún más relevante al considerar el origen de *Ópera*, que corresponde a la musicalización de poemas preexistentes. Al respecto, conviene subrayar la ausencia de estudios sobre la obra, ya que no se encontraron escritos sobre esta luego de consultar diversas bases de datos. Inclusive, en textos como “Jorge Debravo en re sostenido menor” (Segura, 2012), no se menciona el trabajo de Acevedo del todo. En este sentido, la idea de Ogas (2005), al plantear que “numerosas obras literarias ... transitan por elementos

---

<sup>2</sup> De acuerdo con lo establecido en el *Manual de estilo de edición musical* del Archivo Histórico Musical (AHM), elaborado por Sanz et al. (s. f.).

<sup>3</sup> Las fechas indicadas y utilizadas como referencia de obras en este documento corresponden a las de su estreno, de acuerdo con lo registrado en el AHM.

<sup>4</sup> La partitura se encuentra al final del presente texto. Las partituras instrumentales pueden ser solicitadas al correo [archivohistorico.eam@ucr.ac.cr](mailto:archivohistorico.eam@ucr.ac.cr)

[simbólicos] semejantes a los musicales ... con descripciones verbales de esas características de la naturaleza latinoamericana cercanas a las que apreciamos en la música” (p. 818), fundamenta la necesidad de contar con apoyo especializado en la materia.

Por otra parte, *Ópera* representa la última producción escénica de Acevedo luego de haber realizado las óperas *Mamaduka* de 1984, *El Sukia* de 1986 y *Juan Serrabá* de 1987, así como la *suite* escénica *La Chochao* de 1985 (J. L. Acevedo Vargas, comunicación personal, 7 de febrero de 2024, corroborado en su *curriculum vitae*), lo que presenta la oportunidad de estudiar el desarrollo del lenguaje musical del autor a través de sus principales obras, ya que, como comentó Acevedo, “en *Ópera* se reúne el estudio de las prácticas sonoras de los pueblos indígenas, la música guanacasteca y la música latinoamericana estudiadas y desarrolladas en obras previas” (J. L. Acevedo Vargas, comunicación personal, 7 de febrero de 2024).

Sin embargo, queda fuera del alcance del presente estudio el análisis de la conexión de *Ópera* con el lenguaje musical costarricense de la época, considerando la producción musical del momento y las conexiones del autor, especialmente relacionadas con el Foro de Compositores de Centroamérica y el Caribe. El límite del presente trabajo se orienta a partir de las siguientes preguntas: ¿de qué forma se conjugan la estética indigenista y el lenguaje americanista a través de *unidades significantes* desarrolladas por Acevedo en *Ópera* para establecer una relectura de los textos de Debravo? y ¿cómo este entretejido músico-literario puede motivar decisiones editoriales para la preparación de una partitura que motive su estudio y puesta en escena futura?

Para llevar a cabo esta pesquisa, se analizan los elementos musicales de la obra, determinando *unidades significantes* de acuerdo con lo planteado por Ogas (2005). Estas se relacionan con elementos literarios encontrados y resaltados por Monge (Anexo 1), lo cual permite tomar decisiones musicales relacionadas con la fijación del texto en la partitura, tanto literario como musical.

Desde el Archivo Histórico Musical (AHM), además, se ha decidido estudiar esta obra y la labor compositiva de Acevedo como un paso más en la reivindicación de las prácticas sonoras de los pueblos originarios y su memoria<sup>5</sup>. Comprender el origen de las ideas

---

<sup>5</sup> Esto en línea con la declaratoria del año 2024 como “Año de las universidades públicas con los pueblos originarios” (Consejo Nacional de Rectores [CONARE], 2024).

musicales desarrolladas por el compositor y el impacto que tuvo en su momento es un trabajo necesario y pendiente hacia esta figura que ha aportado desde diversos ámbitos del quehacer musical.

### Breve contextualización de Acevedo

Jorge Luis Acevedo Vargas (1943-2025) fue un cantante, compositor, etnomusicólogo y director coral ([Archivo Histórico Musical, s. f.](#)), reconocido por sus aportes en la gestión cultural y fundación de instituciones y programas como la Escuela Municipal de Artes Integradas (EMAI) de Santa Ana ([Castro, 2025, párr. 4](#)) y las Etapas Básicas de la Universidad de Costa Rica (UCR) –ahora Programa Preuniversitario de Artes Musicales– ([Archivo Histórico Musical, s. f.](#)), entre otros. Adicionalmente, su trabajo de investigación en el campo de la etnomusicología y en el estudio de las prácticas sonoras<sup>6</sup> de los pueblos originarios de Costa Rica ha sido determinante para la preservación de la memoria del país ([Cordero Rodríguez, 2001](#)). [Paz Barahona \(2010\)](#) establece que:

A partir de la serie de estudios de Jorge Acevedo, se da un hecho importante y es que la investigación sobre temas musicales se gesta desde las universidades y no ya desde instituciones como el Ministerio de Educación, Editorial Costa Rica e Imprenta Nacional, con la excepción del trabajo de Bernal Flores, investigador de la Universidad de Costa Rica publicado por la Editorial Costa Rica en 1978. (p. 52)

Dentro del desarrollo musical del autor destacan diversas obras como las mencionadas previamente, sin embargo, resaltan también artículos como “Lo afro, lo hispánico y lo indígena en el sincretismo de las principales festividades costarricenses de origen colonial” ([Acevedo Vargas, 1993](#)), donde, tan solo considerando el título, se puede comprender parte del bagaje que tiene el autor en el desarrollo de la estética musical comentada previamente. Del mismo modo, [Camacho Villegas \(2012\)](#), al hacer referencia al estudio de Acevedo sobre los pueblos originarios, menciona lo siguiente:

Entre todos sus estudios, se publicaron varios textos que documentaban las historias, apreciaciones culturales y cantos del pueblo bribri: Breve reseña de

---

<sup>6</sup> Se considera el término ‘prácticas sonoras’ como sustitución a lo que previamente podría ser conocido como música indígena, de acuerdo con lo planteado por [Gell Fernández-Cueto \(2019\)](#) y [Campos \(2014\)](#).

la música en Talamanca (1983), La Música en las Reservas indígenas de Costa Rica (1986); así como una serie de grabaciones en disco de acetato bajo el sello de la Editorial de la Universidad de Costa Rica. Uno de estos discos fue titulado por el maestro Acevedo *Ye stsöke* (Yo suelo cantar) y estuvo dedicado en su totalidad a los cantos indígenas bribbris. (p. 89)

Acevedo inicia su actividad compositiva –de acuerdo con su registro personal anotado en su *curriculum vitae*<sup>7</sup>– en el año 1979 con la composición *Suite indios promesanos para cuerdas* (Acevedo Vargas, 1979). Posterior a esto, compuso alrededor de seis canciones o ciclos de canciones para luego iniciar su actividad compositiva en el género de música escénica de gran formato con su primera ópera *Mamaduka*<sup>8</sup> (1983-1984). Es entre 1983 y 1989 que dedica su composición musical únicamente a obras de gran formato y/o escénicas.

Escribir sobre Acevedo y su legado es una tarea que queda fuera de los límites del presente trabajo, especialmente considerando su constante actividad durante sus últimos años de vida y la amplitud de su aporte y trabajo. Sin embargo, ya se encuentran algunos trabajos como la tesis de Villarreal Araya (2014)<sup>9</sup>, donde se aborda información relevante desde sus primeros años de vida hasta la fecha de realización del estudio. Por tal motivo, el presente trabajo pretende enfocarse, como se delimitó previamente, en su producción musical como compositor.

### **Sobre la cantata escénica *Ópera***

*Ópera* es una cantata escénica para solistas, coro, quinteto de maderas (o alientos), piano y percusión. El título obedece a la traducción al italiano de la palabra “obra”: Acevedo comentó que “en esa época hizo una gira a Italia con Gerardo Duarte. La idea fue dada por una italiana, administradora del Instituto Italo-Latinoamericano” (J. L. Acevedo Vargas, comunicación personal, 7 de febrero de 2024). A diferencia de sus óperas, no aborda una estructura narrativa como tal; más bien está pensada a manera de *suite*, razón por la que el autor tuvo la intención de que el movimiento “Apunte interior” se escenificara con un *ballet*.

---

<sup>7</sup> Disponible en el AHM.

<sup>8</sup> Se puede ver el registro de la obra en [Artes Musicales UCR \(2023\)](https://www.youtube.com/watch?v=IBCw6e-HgDM): <https://www.youtube.com/watch?v=IBCw6e-HgDM>.

<sup>9</sup> Consultada en el fondo Jorge Luis Acevedo Vargas del Archivo Histórico Musical.

Por esta razón, se considera que es una cantata escénica, ya que combina la musicalización de poemas –característico de una cantata– y la puesta en escena de una danza. Con base en estos rasgos, el título de la obra podría corregirse; sin embargo, de acuerdo con lo conversado con Acevedo (comunicación personal, 29 de diciembre de 2024), se decidió mantener el título actual, aunque se considere que pueda crear confusión sobre el género de la obra.

En adición a lo anterior, la obra fue “encomendada por el Dr. Oscar Fonseca Z. ex-vice rector de Acción Social, de la Universidad de Costa Rica, con el fin de concluir las celebraciones de todo un semestre en honor a este gran poeta costarricense Jorge Debravo” (Acevedo Vargas, 1990, p. 210). Sin embargo, debido al proceso de investigación artística y la profunda reflexión realizadas para su composición, la obra se estrenó hasta 1989, dos años después del vigésimo aniversario de la muerte del poeta.

Acevedo Vargas (1990) comenta, además, que “el pre-estreno se realiza en el mes de diciembre de 1988 en el Auditorio de la Facultad de Bellas Artes” (p. 210). Agrega que la obra se presentó más tarde en el Teatro Popular Melico Salazar, evento auspiciado por la Embajada de China (Taiwan)” (J. L. Acevedo Vargas, comunicación personal, 7 de febrero de 2024) y, finalmente, “el estreno oficial [fue] justo en la Clausura del II Foro de Compositores del Caribe” (Acevedo Vargas, 1990, p. 210) en el mes de junio de 1989. En este, como se ilustra en las Figuras 1 y 2.

interpretó el Grupo de cámara integrado por la Prof. Clarencia Wang (pianista), y los estudiantes: Evelyn Cordero (flauta), Ana Umanzor (clarinete), Guillermo Rosabal (fagot), Luz María Machado (corno), José Ángel Abrego (oboe) Freddy Meléndez y Manuel Castro (percusión), además el Coro Lírico de la Escuela de Artes Musicales, bajo la Dirección de Jorge L. Acevedo y como solistas Ana Lorena Gómez (soprano lírica), María Marta Lópeza (soprano de coloratura), y César Delgado (tenor). (Acevedo Vargas, 1990, pp. 210-211)

De acuerdo con Acevedo, la selección de poemas de Debravo fue realizada por la filóloga Ivonne Robles (J. L. Acevedo Vargas, comunicación personal, 7 de febrero de 2024; corroborado en Mata, 1989, párr. 5). Sin embargo, él se encargó de seleccionar los versos específicos que deseaba musicalizar, usando “fragmentos de la poesía mencionada, inclusive en algunos casos como en el toque inicial de flauta y posteriormente en el dúo para flauta y piano (apunte interior) se sustituye en poesía para expresarla instrumentalmente mediante un discurso musical” (Acevedo Vargas, 1990, p. 210).

Como se detalla en la portada de la versión autógrafa disponible (Figura 3), los poemas seleccionados son: *Potros imbéciles*; *Canción en tiempo de esperanza*; *Balada de la cosecha*; *Hombre*; *Oídnos trabajar*; *La misa buena*; *Yo, que tengo los ojos grandes y anchos*; y *Plegaria*. Sin embargo, luego de una revisión detallada, se constató que también se utilizaron los poemas *Apunte interior*<sup>10</sup>; *El canto bueno*; y *Credo*, para un total de once poemas.

La obra se desarrolla con una estructura de *suite*, donde la mayoría de los poemas cuentan con un movimiento homónimo. En el inicio, no se detallan los movimientos, sino que empiezan a titularse a partir de “Hombre”. Luego de estudiar la obra, se propone estructurar el inicio en dos movimientos: 1. *Introducción y recitativo* y 2. *América*. Esta propuesta se discutió con Acevedo para establecerse de esta forma en la presente edición (J. L. Acevedo Vargas, comunicación personal, 29 de diciembre de 2024). En el caso del movimiento 1, se recita un extracto del poema *Potros Imbéciles* y en el movimiento 2 se utilizan extractos de los poemas *Canción en tiempo de esperanza* y *Balada para la cosecha*. A partir del movimiento 3 se utilizan extractos de los poemas homónimos o con un título muy similar (Tabla 1).

Sobre el proceso de creación, Acevedo aseveró en 1989 que ha

tratado de universalizar el lenguaje poético de Debravo con ritmos latinoamericanos, incluyendo los costarricenses. ... Es un trabajo de investigación de dos años. Ha requerido un análisis de la poesía, que significa una ardua labor de incorporar y adaptar música a los versos de Jorge Debravo. (como se cita en Mata, 1989, párr. 6)

En relación con lo anterior, en una comunicación personal con el compositor el día 7 de febrero de 2024, comenta que buscaba resaltar las temáticas universales de Debravo, así como su posición “americanista”; por este motivo, lo primero que canta el coro es “América”.

A lo largo de los movimientos, Acevedo desarrolla múltiples estilos y técnicas compositivas en las que predomina un uso de ritmos latinoamericanos, incluyendo la emulación de cantos indígenas por medio de la flauta. Acevedo comentó que realizó esto

---

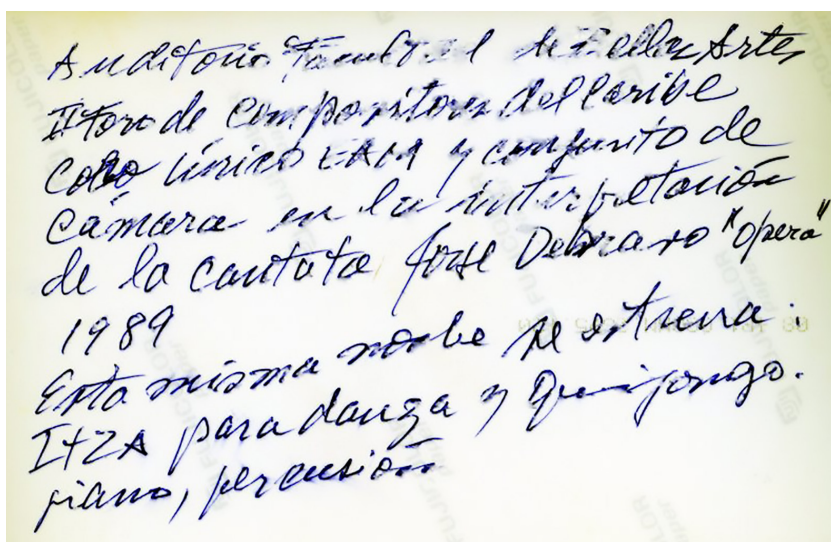
<sup>10</sup> De acuerdo con una comunicación personal con Acevedo (7 de febrero de 2024), el poema *Apunte interior* se utilizó como referencia para la composición del movimiento para flauta y piano. La intención de este movimiento es que se interprete en compañía de un *ballet* en la puesta en escena, pero esto no se logró llevar a cabo para el estreno ni sus posteriores presentaciones.

**Figura 1.** Anverso de la fotografía del estreno de *Ópera*<sup>11</sup>



Fuente: Archivo Histórico Musical (AHM).

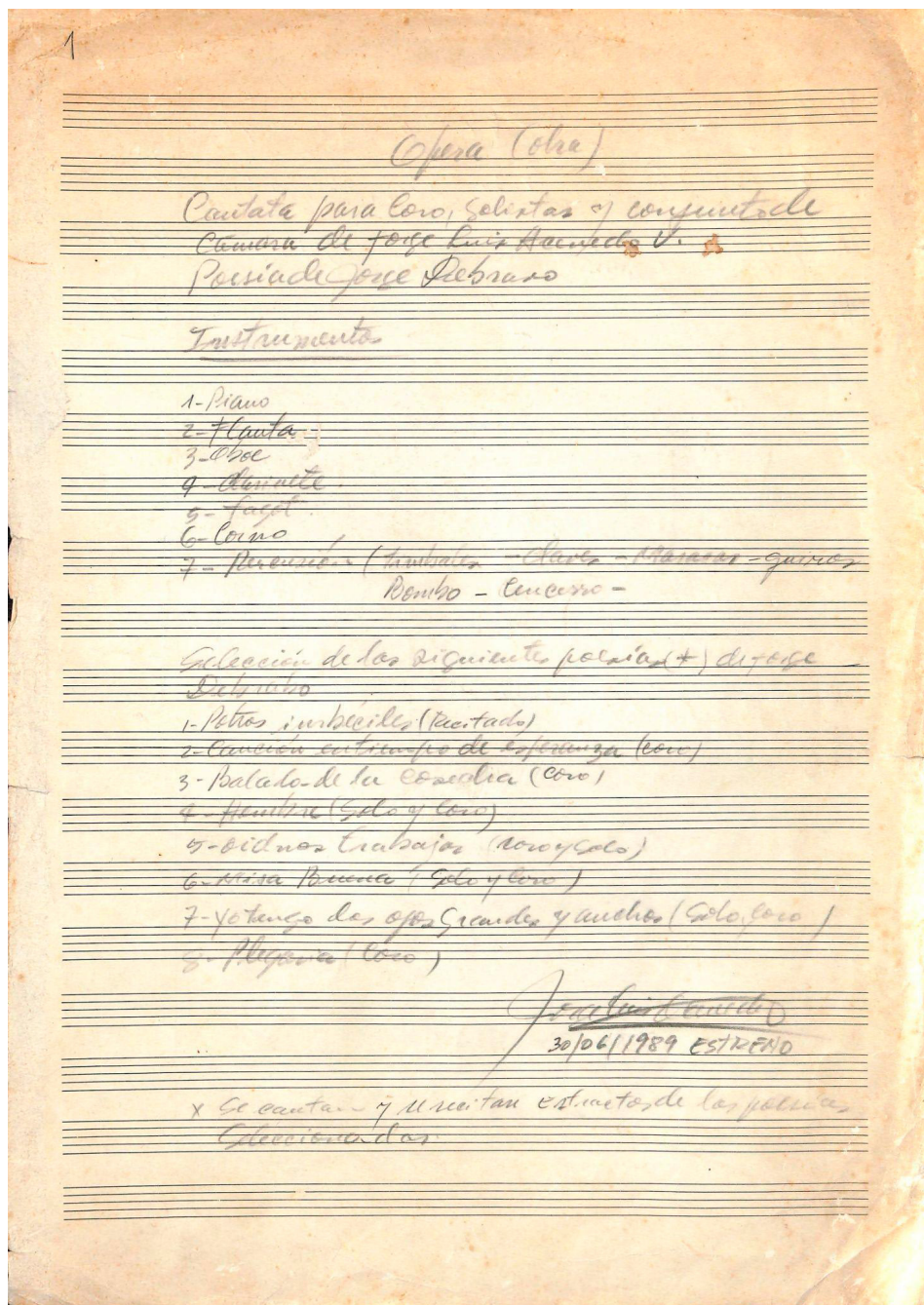
**Figura 2.** Reverso de la fotografía del estreno de *Ópera*<sup>12</sup>



Fuente: Archivo Histórico Musical (AHM).

<sup>11</sup> Se logra apreciar a Acevedo, instrumentistas, parte del coro y las solistas participantes.

<sup>12</sup> Se detalla el siguiente texto: “Auditorio Facultad de Bellas Artes. Il Foro de Compositores del Caribe. Coro lírico EAM y conjunto de Cámara en la interpretación de la Cantata Jorge Debravo ‘Ópera’. 1989. Esta misma noche se estrena Itza para danza y quijongo. Piano, percusión”.

**Figura 3.** Portada de la partitura A (ver [Proceso de edición](#))

Fuente: Archivo Histórico Musical (AHM).

primeramente para mostrar parte del origen de Debravo (oriundo de Turrialba, Costa Rica; muy cerca de pueblos originarios) y para establecer un vínculo con la temática indigenista. Además, la selección de instrumentos se debió a la cercanía en timbres y colores con lo que buscan transmitir los poemas. En este sentido, Acevedo es especialmente cuidadoso de utilizar la flauta en los cantos indígenas, debido a que es el instrumento que se acerca más a las culturas que tanto ha estudiado y desarrollado en otras de sus obras. Estos elementos se desarrollarán con mayor detalle en la siguiente sección del presente estudio.

**Tabla 1.** Movimientos de *Ópera* y poemas utilizados para el texto

Movimiento	Poema(s) utilizado(s)
1. Instrumental y recitativo	Potros imbéciles
2. América	Canción en tiempo de esperanza Balada para la cosecha
3. Hombre	Hombre <sup>13</sup>
4. Oídnos trabajar	Oídnos trabajar
5. Credo	Credo
6. Misa buena	La misa buena
7. Yo que tengo los ojos grandes y anchos	Yo, que tengo los ojos grandes y anchos
8. Apunte interior	Apunte interior
9. Canto bueno	El canto bueno
10. Plegaria	Plegaria

Fuente: Elaboración propia.

### ***Análisis general de unidades significantes y conexión intertextual***

Comprender la obra de Acevedo presenta una dificultad particular: es amplia su producción y la discusión sobre sus aportes académicos, mas no el estudio sobre su obra

<sup>13</sup> Se encuentran dos poemas con el mismo título: uno publicado en el poemario “Nosotros los hombres” y otro, en “Canciones cotidianas”, ambos compilados en *Obra poética* (Debravo, 2012). El poema utilizado forma parte del primer poemario mencionado (Debravo, 2012, p. 192).

artística de forma directa. Para abordar esta problemática se ha decidido tomar como referencia un marco teórico-musical que permita comprender la obra en y desde su contexto. Para esto se toma como referencia lo planteado por Julio Ogas en su texto “Identidad, hibridación y policentrismo. Una propuesta de análisis semiótico desde la música latinoamericana del siglo XX” (Ogas, 2005). En este texto, Ogas (2005) plantea que “tenemos en cuenta que el capital simbólico intrínseco a la creación musical tiene, necesariamente, conexiones con el que manipulan otras expresiones artísticas que se mueven dentro de su mismo ámbito socio-cultural” (p. 818).

Este planteamiento entra en consonancia con la idea de que “la música depende del reciclaje y la reinterpretación de material preexistente para la innovación y, como la traducción, es igualmente importante como proceso que como producto” (Desblache, 2019, p. 101, como se cita en Fugellie Videla & Alfaro Bogantes, 2022, p. 8). En línea con esto,

El compositor usa elementos rítmicos y melódicos costarricenses de origen indígena, afrocaribeña (de la provincia de Limón) y los propios de la música Guanacasteca ... Se divide en 12 partes y su título corresponde al nombre de cada poesía. La estructura de la obra se basa en el uso de una serie de recursos: politonalismo, modalismo, escalas de tonos enteros y efectos sonoros libres. (Acevedo Vargas, 1990, p. 210)

Tomando en cuenta estas ideas, se desarrolla una descripción de cada movimiento de la obra a partir del análisis de *unidades significantes*, entendidas como “la expresión sonora de la apropiación de valores culturales de diferentes procedencias” (Ogas, 2005, p. 809). Como se mencionó previamente –citando a Acevedo–, la obra presenta diversas unidades que hacen referencia a una estética indigenista, representando el origen de Debravo desde la óptica de Acevedo y desde su bagaje luego de haber compuesto tres óperas en este estilo y con base en sus estudios (Camacho Villegas, 2012).

Ogas (2005) establece que en la música latinoamericana del siglo XX “conviven ... varias propuestas de renovación del lenguaje musical” (p. 810), en las que se desarrollan *unidades significantes* que utilizan valores culturales desde los pueblos originarios, las culturas afro, hispánica y lusa, criolla, europea (no ibérica), estadounidense y desde la propia música latinoamericana y contemporánea del siglo XX. Sin embargo, el objetivo de este texto no es realizar un análisis exhaustivo de la obra –pues esto implicaría desviarse de la premisa central, que es realizar una edición crítica–, sino más bien poder comprender la obra en

términos generales para tomar decisiones fundamentadas en el significado intrínseco del texto musical, la relación con su entorno y el vínculo que hay entre el texto musicalizado y las *unidades significantes*.

Por consiguiente, en el presente trabajo no se realiza una clasificación o rastreo de las *unidades significantes* desarrolladas por Acevedo en alguna de estas categorías o fuentes de significado, sino que se establecen algunas conexiones generales entre los movimientos, lo que permitirá una mayor facilidad de comprensión e interpretación de la obra.

Finalmente, cabe mencionar que en esta sección se presenta la letra o los poemas utilizados de acuerdo con lo encontrado en la partitura. Para este efecto, cuando hay dos líneas de texto sonando simultáneamente, se ha decidido ubicar el texto en el mismo verso, separándolo por medio de una barra diagonal (/).

### *Instrumental y recitativo*

Este primer movimiento consta de tres partes que funcionan como introducción general a la obra. En un primer momento, se presenta un solo de percusión de tres compases

**Figura 4.** Primeras notas del compás 4<sup>14</sup>

**Muy libre y místico**

The image shows a musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.). The Flute part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The Piano part is written in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The piano part starts with a fortissimo (fff) dynamic and includes a pedal point (Ped.) marked with a 'Ped.' symbol and a double bar line. The flute part begins with a quarter rest followed by a series of eighth and sixteenth notes.

Fuente: Elaboración propia.

<sup>14</sup>Ver nota aclaratoria sobre la numeración de los compases de esta sección en el [Inventario de enmiendas e intervenciones](#).

a un *tempo* aproximado de 105 bpm, que realiza un *crescendo* desde un *f* hasta un *fff* para concluir con un golpe en el compás 3, en el que resuenan el bombo y los platillos suspendidos para combinarse con la sonoridad del piano en compás 4, por medio de un acorde con una textura abierta (Figura 4). En el audio de referencia se aprecia la entrada del piano en el primer pulso del compás 3, pero se decidió mantener la partitura de acuerdo con lo encontrado en la partitura A; queda a discreción de la persona directora la decisión de suprimir los silencios del compás 3 o respetarlos en una interpretación futura.

En la segunda sección, la atmósfera generada por esta sonoridad se desarrolla por medio de un solo de flauta acompañada del piano. Este recurso, como se mencionó previamente, es utilizado por Acevedo para aludir al origen de Debravo, haciendo referencia a los toques de flauta de los pueblos originarios ampliamente documentados y estudiados por el autor<sup>15</sup>. Esta segunda sección se encuentra publicada posteriormente bajo el título *Guayabo* en la colección *Obras de cámara de Jorge Luis Acevedo* del año 1990<sup>16</sup> junto con el movimiento *Apunte interior*.

En la tercera sección del primer movimiento, la flauta sostiene un si bemol mientras el cantante recita un texto extraído del poema *Potros imbéciles* (Debravo, 2012) –de donde se utilizan otros tres poemas–, en el cual se plantea, desde un inicio, la relación entre el *yo* y el *nosotros* presente en la obra de Debravo. Como comenta Monge, “la poesía ha de ser para todos, para el *nosotros* antes que para el *yo*” (Anexo). En esta sección, primero se recita el siguiente texto:

*Hay demasiado trapo de rencor sobre el alma  
mucha sombra en las calles y en los ojos*

Seguidamente, la flauta retoma un motivo encontrado justo antes del primer texto para pasar a la recitación del siguiente extracto:

*El hombre marcha a rastras  
sin saber si su paso lo lleva hacia un tesoro*

---

<sup>15</sup> Un ejemplo de ello son las obras adjuntas en su artículo “Lo afro, lo hispánico y lo indígena en el sincretismo de las principales festividades costarricenses de origen colonial” (Acevedo Vargas, 1993, p. 32).

<sup>16</sup> Disponible en el AHM.

*o hacia una comarca vigilada por muertes.*

*Hay demasiado trago de rencor sobre el rostro.*

Finalmente, luego de la reiteración de la flauta, el *timpani* realiza un redoble sobre un mi bemol –que ha sido la sonoridad prevaleciente en el movimiento– para pasar *attacca* al segundo movimiento, que inicia con un *tutti* del coro y el quinteto de vientos.

### *América*

El movimiento inicia con un *allegro con brio*, aunque tiene una estructura con ideas musicales asimétricas en las que se establecen secciones de siete compases que se repiten (ver Figura 5), alternando con estos el *tempo*: las secciones A, C y D mantienen el *allegro*; las secciones B pasan a un *tempo* lento. Durante las secciones A, B y C, se entona el siguiente texto basado en el poema *Canción en tiempo de esperanza*:

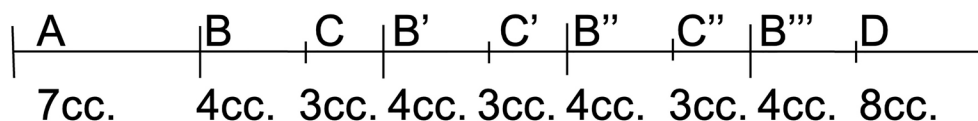
*¡Ah! ¡Ah! América, América,*

*América, / Te estoy poniendo, América,*

*Te estoy soñando ahora ¡Ah!*

*América, / Te estoy besando ahora ¡Ah!*

**Figura 5.** Estructura del segundo movimiento



Fuente: Elaboración propia.

En la sección D, se entona el texto basado en el poema *Balada de la cosecha*:

*Dulce y buena como un fruto*

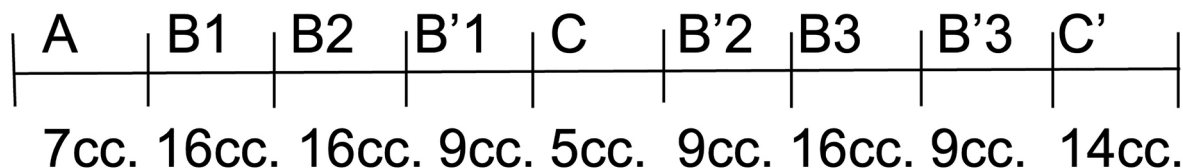
*te me pusiste, amada.*

En todas las secciones de este movimiento, el texto interpretado tanto por el coro como por la soprano solista tiene un patrón rítmico con base en un  $3 + 3 + 2$ , lo que constituye una *unidad significativa* de acuerdo con Ogas (2005, pp. 811-812). Además, en las secciones C presenta un solo instrumental, alternando entre oboe y clarinete correspondientemente. Al respecto, es interesante valorar la posibilidad de pensar en esta estructura dual de secciones vinculada con “el uso del tópico literario mujer-naturaleza, o bien mujer-cuerpo creador, [presente en] uno de los poemas más significativos de Debravo: ‘Canción en tiempo de esperanza’” (Monge, Anexo), inclusive con el tópico de la gestación y maternidad presente en *Balada de la cosecha* y comentado por Monge (Anexo).

### *Hombre*

Este movimiento, a pesar de que mantiene la métrica previa de  $2/4$ , utiliza de manera constante la figura de tresillo, prácticamente como una base rítmica, lo que genera una sensación más bien de  $6/8$ <sup>17</sup>, de modo que constituye una *unidad significativa* importante y crucial del movimiento. La sección inicia, luego de una breve pausa del movimiento previo, con una introducción de siete compases (Figura 6) en la que el quinteto de madera y el piano presentan los motivos melódicos que se desarrollan en el movimiento. En las secciones B1, B'1, B'2, y B'3, la soprano solista entona el texto que se mostrará más adelante subrayado, mientras que en las secciones B2 y B3 el coro entona el texto, aunque en todas las secciones se guía por el mismo material melódico.

**Figura 6.** Estructura del tercer movimiento



Fuente: Elaboración propia.

<sup>17</sup> Se mantiene la escritura del  $2/4$  con el objetivo de respetar el estilo de escritura del compositor, aunque pudo trasladarse a un  $6/8$ .

En cuanto a la selección del texto, Monge señala, en relación con el énfasis en la poesía de Debravo para el pueblo, que esta debe ser “para el amor y el altruismo más que para la individualidad y jamás para el narcisismo” ([Anexo](#)). Siguiendo a Monge, se podría considerar que la decisión de Acevedo de que la soprano solista sea quien cante este texto está vinculada a un reclamo social desde la perspectiva de la “mujer explotada y desvalida” ([Anexo](#)). A continuación, se presenta el texto utilizado en la obra musical, extracto del poema homónimo *Hombre*:

*Soy, soy hombre, he nacido,*

*tengo piel y esperanza.*

*Soy hombre, es decir,*

*animal con palabras.*

*Soy hombre, he nacido,*

*tengo piel y esperanza.*

*Soy hombre, es decir,*

*animal con palabras.*

*Yo no pido eternidades*

*llenas de estrellas blancas.*

*Soy un hombre, es decir,*

*animal con palabras.*

*No soy Dios: soy un hombre*

*(como decir un alga).*

*Pero exijo calor,*

*almuerzo en mis entrañas.*

Soy, soy hombre, he, nacido,

tengo piel y esperanza.

Exijo, por lo tanto,

me dejen usarlas.

No, no soy Dios: soy un hombre

(como decir un alga)

pero exijo calor.

almuerzo en mis entrañas.

No, no pido eternidades  
llenas de estrellas blancas.

Soy un hombre, es decir,  
animal con palabras.

No soy Dios: soy un hombre

(como decir un alga).

Pero exijo calor,  
almuerzo en mis entrañas.

Soy, soy hombre, he nacido,

tengo piel y esperanza.

exijo, por lo tanto,

me dejen usarlas.

### *Oídnos trabajar*

Este movimiento, de acuerdo con Acevedo, se compuso como si fuera un “bolero rápido” (J. L. Acevedo Vargas, comunicación personal, 7 de febrero de 2024), ritmo que se encuentra marcado en el *ostinato* que realiza el piano a partir del compás 156; aunque también se presenta una base rítmica en la percusión donde se indica “ritmo de calipso” (Figura 7). Lo anterior puede considerarse como una interpretación de Acevedo sobre las bases rítmicas del género costarricense, tomando en cuenta que no concuerda con los patrones registrados por Torres Matarrita (2022, p. 54) en su estudio. A su vez, estos elementos rítmicos pueden considerarse *unidades significantes* esenciales dentro de la concepción del compositor de crear una *suite* que represente la identidad latinoamericana de Debravo.

**Figura 7.** Compases 155-158 del cuarto movimiento

The musical score for measures 155-158 is presented in a four-staff format. The top three staves are for percussion: Perc. 1, Perc. 2, and Timp. Perc. 1 is marked with the tempo and style 'Ritmo de calipso (con improvisación)'. The notation for Perc. 1 shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Perc. 2 and Timp. are mostly silent. The bottom staff is for the Piano (Pno.), which features a complex harmonic structure with chords and melodic lines in both hands. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

Fuente: Elaboración propia.

El movimiento consta de una estructura simple en dos partes, donde se recomienda repetir la sección A (Figura 8) tres veces, pero esta puede ser una decisión libre para la persona directora. En los primeros compases de la sección A, se presenta un solo de bajo (texto subrayado), acompañado por exclamaciones en el coro:

*Vamos vamos vamos a crear, de nuevo, de nuevo, el mundo. / ¡Ta! Ta.*

*Y con pasos y con ojos vamos vamos vamos a crear el mundo. / ¡Ta! Ta.*

En la segunda parte de la sección A, se repite una distribución similar, aunque esta vez con el solo en el tenor (texto subrayado) y con un texto distribuido en el coro, en el que retoma algunas ideas o remarca algunas palabras específicas:

Oídnos trabajar.

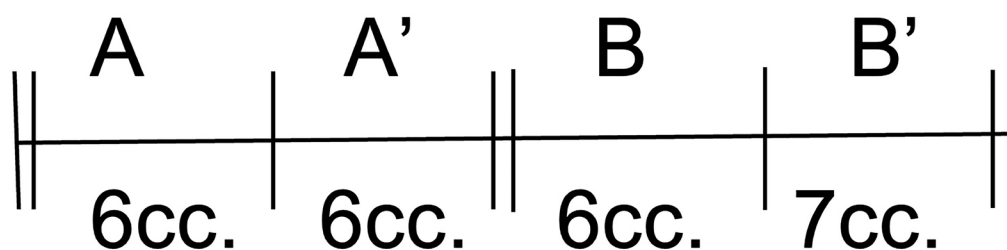
Oídnos trabajar.

*Con pasos y con ojos. / Pasos.*

Ladrillo por ladrillo. / *Con los huesos, con los huesos. / Huesos.*

vamos a crear el mundo.

**Figura 8.** Estructura del cuarto movimiento



Fuente: Elaboración propia.

Adicional a las bases rítmicas desarrolladas por el piano y la percusión, un elemento crucial en este movimiento es que, durante la sección A y la primera parte de la sección B, los instrumentistas que no están tocando deben marcar el tempo con palmadas. Esto puede considerarse una *unidad significativa* que hace alusión al mismo texto, donde el “pueblo” es partícipe de la creación del mundo y, reflejando la concepción de Debravo, se democratiza el proyecto propuesto en el poema.

Finalmente, en la sección B se presenta de nuevo un solo de bajo acompañado por exclamaciones en el coro durante los primeros seis compases, para luego mostrar un solo de clarinete que retoma el material presentado a manera de coda del movimiento. El texto utilizado en la primera parte es el siguiente:

Vamos vamos vamos a crear. / ¡Ah! Ah.  
de nuevo, de nuevo, el mundo. / ¡Ah! Ah.  
Y con pasos y con ojos vamos / ¡Ah! Ah.  
vamos vamos a crear el mundo. / ¡Ah! Ah.

### *Credo*

En este movimiento se presenta una estructura pequeña (apenas 15 compases) que parece obedecer más a un juego en la distribución del texto y la melodía, donde se realizan múltiples elisiones entre dos bloques: sopranos y altos, por un lado; y bajos y tenores, por el otro (texto subrayado a continuación). Este juego, que puede ser contrapuntístico si se quiere, presenta el texto en el siguiente orden:

No acostumbro decir  
 amo amo te amo / te amo te  
amo / te amo amo te  
 amo  
te amo amo te  
amo / no acostumbro decir  
si no cuando el amor inunda  
todo / desde los ojos hasta los zapa-  
 tos / desde los ojos  
que suma la experiencia dentro / no acostumbro decir  
 mi cuerpo es una  
 sola verdad / No acostumbro decir

Finalmente, todo el coro entona la última línea de texto del movimiento, generando una quinta disminuida entre sopranos-altos y tenores-bajos:

amo amo te amo

Por otra parte, a diferencia del tercer movimiento “Hombre”, donde el uso de los tresillos genera una sensación métrica distinta a la escrita, en “Credo” el uso constante de tresillos es acompañado o alternado de figuras rítmicas binarias (ver [Figura 9](#)). Este uso simultáneo de figuras ternarias y binarias es característico de la música latinoamericana, lo que indica claramente una *unidad significativa* que destacar. Adicionalmente, Acevedo alterna constantemente la métrica entre 3 y 4 cuartos, lo cual podría obedecer a la construcción del movimiento centrada en la distribución del texto en las líneas melódicas.

**Figura 9.** Compás 187, ejemplo de uso de figuras rítmicas binarias y ternarias simultáneamente

The musical score for Figure 9 shows measures 187. It includes parts for Flute (Fag.), Coro (Cor.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Timpani (Timp.), and Piano (Pno.). The Flute part features a melodic line with a triplet of eighth notes. The Percussion 1 part has a rhythmic pattern of eighth notes with triplet markings. The Piano part provides harmonic accompaniment with chords and single notes.

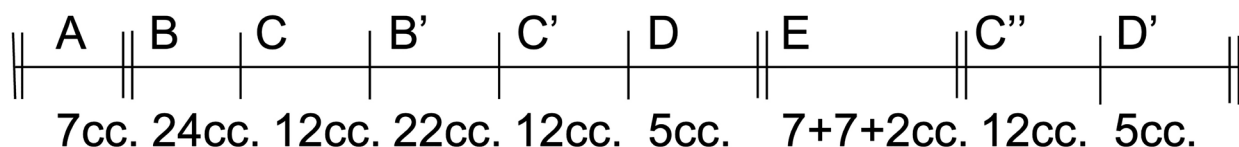
Fuente: Elaboración propia.

### *Misa buena*

El sexto movimiento es, después de “Hombre”, el más extenso en duración. Sin embargo, a diferencia del tercer movimiento, en este se presenta una estructura más compleja que genera múltiples secciones de contraste significativo (se representa en la [Figura 10](#)). La sección A funciona como introducción, donde se presenta el material que se desarrolla

durante el resto del movimiento. Este material consiste en un tresillo y dos corcheas (Figura 11), marcando una *unidad significativa* importante en el movimiento que, de acuerdo con Acevedo, junto con otros elementos rítmicos, como la mano izquierda del piano, “van de la mano con la idea latinoamericanista de la obra” (J. L. Acevedo Vargas, comunicación personal, 7 de febrero de 2024).

**Figura 10.** Estructura del sexto movimiento



Fuente: Elaboración propia.

**Figura 11.** Motivo inicial del movimiento



Fuente: Elaboración propia.

En la sección B se presenta el siguiente texto desarrollado por la soprano solista:

*Vamos a celebrar*

la misa del amor  
la misa del amor esta mañana.  
Con masa de maíz,  
harina de esperanza.  
En un filo de roca,  
sobre el vientre de un cerro,  
consagraremos la hostia de la vida  
y el vino del derecho.  
Celebremos.

Este se desarrolla en una estructura asimétrica en donde se presentan frases que abarcan dos compases, siete compases, nueve compases y seis compases sucesivamente. En la sección C se alterna el coro con la soprano en siete compases y cinco compases correspondientemente, presentando el siguiente texto:

*Ninguno de nosotros rezará arrodillado:*  
*rezaremos de pie, para la vida, / Vamos a celebrar*  
*con masa de maíz, / la misa del amor*  
*harina y esperanza.*

La sección B' tiene la misma estructura que la sección B sin los dos compases iniciales, abarcando el siguiente texto:

De noche llegaremos  
a nuestro altar, unidos,  
rezando la oración de la alegría.  
Ninguno de nosotros rezará arrodillado.  
Y todos comeremos la hostia del amor.  
Consagraremos la hostia de la vida

y el vino del derecho. Celebremos.

En las secciones C' y D se presenta este texto:

*Vamos a celebrar*

*la misa del amor*

*la misa del amor*

*esta mañana. / Vamos a celebrar*

*Con masa de maíz / la misa del amor*

*harina y esperanza.*

*Vamos a celebrar*

*la misa del amor.*

En la sección D se presenta por medio de un *tutti* en el coro; por su parte, en las secciones C" y D' se realiza una repetición exacta del material para marcar el final de la obra. En cuanto a la sección E, es una lenta que marca un ambiente totalmente distinto en la estética del movimiento. En particular, se desarrolla por medio de un solo de fagot (7cc.), un solo de la soprano (7cc.) y dos compases de fagot y piano que marcan la repetición para ir a la sección C". En el solo de la soprano se utiliza el siguiente texto:

*(Cuando se reza*

*de pie y cantado*

*los de rodillas*

*son los paganos.*

*son los paganos)*

***Yo que tengo los ojos grandes y anchos***

En esta sección se desarrolla un movimiento lento que empieza con una entrada enérgica del piano durante 13 compases, para luego desarrollar el texto por medio del bajo

solista<sup>18</sup> y, cerca del final, acompañarlo con el coro. A nivel rítmico no se presentan *unidades significantes* que destacar; sin embargo, el movimiento explora desde el bajo solista la intención del poema en específico: “podría tomarse como un ejemplo de una constante de su poesía: declarar su voluntad de integrarse al mundo de los otros, al espacio de la colectividad, al mundo compartido” (Monge, [Anexo](#)). El texto utilizado en este movimiento es el siguiente:

*Yo, que tengo los ojos grandes y anchos*

*como profundas velas de un navío,*

*yo que siento mi sangre apresurada*

*por dulces corazones no nacidos,*

*yo que amo, comprendo y tengo puro*

*el corazón,*

*Yo que amo, comprendo y tengo puro*

*el corazón.*

### *Apunte interior*

Este movimiento presenta un solo de flauta y piano, que puede interpretarse como un recordatorio del inicio de *Ópera*, pero la propuesta musical es muy distinta, debido a que este presenta una métrica clara y el material desarrollado es de otra naturaleza. Sin embargo, siempre cuenta con secciones de libre interpretación métrica. Asimismo, otra diferencia fundamental es que en este movimiento Acevedo plantea la puesta en escena de un *ballet*, indicación que, según el compositor, “no fue posible en ninguna de las presentaciones de la obra” (J. L. Acevedo Vargas, comunicación personal, 7 de febrero de 2024). Como se mencionó previamente, otro vínculo que guarda con el primer movimiento es su publicación posterior conjunta.

---

<sup>18</sup> Esto de acuerdo con lo encontrado en la partitura A, la cual no concuerda con lo encontrado en el audio de referencia; sin embargo, en la comunicación personal con Acevedo se constató que fue por un problema del día del estreno, no porque hubiese una intención de generar un cambio en la obra.

*Canto bueno*

Si bien este es un movimiento corto, presenta una *unidad significativa* importante que vincula el movimiento con el imaginario de la música costarricense y latinoamericana: el ritmo de tresillo + corcheas + síncopa (presente en el corno en [Figura 12](#)), que se contrasta con una base rítmica que puede ser ternaria o binaria o que presente una superposición de dos corcheas y un tresillo.

**Figura 12.** Compás 385, corno y percusión 1

Fuente: Elaboración propia.

Al revisar el texto del poema, se detectó una diferencia significativa con respecto a lo encontrado en la partitura A, por lo que se realizó el ajuste tras haberlo discutido con Acevedo (ver [Canto bueno](#), nota de compás 386). Una vez realizados los ajustes, el texto fijado es el siguiente:

*Ven a buscarme, hermano, ahora que amo  
que amo  
con todas las potencias  
de mi sangre de mi sangre.*

*Ahora que mis manos son furia  
son furia son furia  
y su pulpa se riega  
por las calles por las calles.*

*Ven a buscarme, hermano,  
ahora que amo que amo*

*y su pulpa se riega  
Por las calles.  
Por las calles.*

### ***Plegaria***

El último movimiento presenta un *tutti* en el coro y el quinteto, acompañado por el *timpani*, el platillo suspendido y el piano, que inicia el movimiento con una textura cargada con acordes en disposición abierta, abarcando dos octavas con un volumen *forte* que se mantiene a lo largo del movimiento (ver [Figura 13](#)). Del mismo modo, en este se distribuye el texto en orden, pero en múltiples ocasiones se generan elisiones entre secciones del coro, como sucede en los compases 414 y 415, por ejemplo (ver [Figura 14](#)).

En este caso, al comparar el movimiento con el poema homónimo, no se encuentran diferencias significativas respecto al texto entonado, pues, en contraste con los demás movimientos, se presenta íntegro y en orden, con excepción de la expresión “¡Ah!”. El fragmento, entonado en todo momento por el coro, es el siguiente:

*Sobre los bosques,  
sobre los ataúdes,  
sobre las carnes nuevas,  
los sueños que se pudren,*

*¡Ah! ¡Ah!*  
*sobre las frutas húmedas,*  
*sobre las tumbas frescas,*  
*sobre los mismos muertos*  
*que no gimen ni rezan,*  
*te busco a media noche*  
*y te digo que vengas.*

**Figura 13.** Compases 401 a 403, piano

Fuente: Elaboración propia.

**Figura 14.** Compases 411 a 415, coro

S  
 — so - bre los a - ta - ú - des, so - bre las car - nes nue - vas,

A  
 — so - bre los a - ta - ú - des, so - bre las car - nes nue - vas,

T  
 So - bre los bos - ques, ¡Ah! — ¡Ah! — so - bre las car - nes nue - vas, — los

B  
 So - bre los bos - ques, ¡Ah! — ¡Ah! — so - bre las car - nes nue - vas, — los

Fuente: Elaboración propia.

### Proceso de edición

Para realizar el presente trabajo, se contó con cuatro fuentes de información documentales para la edición de la partitura, las cuales se detallan a continuación siguiendo lo que pudo ser su orden de producción cronológico:

- Partitura A: cuaderno con partitura autógrafa manuscrita por Jorge Luis Acevedo. Se tomó como base para realizar una transcripción inicial del texto debido a su legibilidad.
- Partitura B: cuaderno con copia de la partitura en la que se encuentran anotaciones de dirección del compositor para el estreno de la obra. Se contrastan algunas anotaciones para situaciones problemáticas o ilegibles en la partitura A.
- Partitura C: transcripción y edición del movimiento “Apunte interior”. Se toma como base para la transcripción de este movimiento por su legibilidad y por ser la única fuente de este.
- Audio: grabación del estreno de la obra. Se utiliza como referencia principal para la toma de decisiones vinculadas con el estilo y la interpretación de la obra.

Adicionalmente, se llevaron a cabo múltiples comunicaciones personales con el autor, desde febrero hasta diciembre del 2024. En estas se conversó sobre el contexto de la obra, su significado y simbolismos, impacto político, estructura y ejecución, entre otros aspectos. Toda esta información permite hacer una lectura general de *Ópera* para producir una partitura que permita el desarrollo futuro de interpretaciones informadas, donde se pueda reimaginar la obra con el conocimiento de la mayor cantidad de información sobre su concepto original.

Adicionalmente, como se mencionó antes, se contó con el apoyo del quinteto de vientos Zephyrus, quienes realizaron una revisión de algunos aspectos idiomáticos y de estilo, quienes entregaron una propuesta individual para considerar el detalle de indicaciones, principalmente las relacionadas con articulaciones y dinámicas. Estas recomendaciones permiten tener una perspectiva adicional para la consideración crítica de los elementos y las futuras decisiones editoriales que se detallan en el [Inventario de enmiendas e intervenciones](#).

Por otra parte, se tomaron algunas decisiones generales que es preciso anotar:

- Considerando la estructura de la obra, de acuerdo con lo conversado con Acevedo, se decide colocar doble barra de final en el último compás de cada movimiento. Esto permite una lectura más clara de cada sección de la obra.

- Se decide no indicar las correcciones realizadas en la letra para evitar malentendidos con las personas intérpretes. Los cambios realizados se detallan solamente en el presente trabajo, específicamente en el [Inventario de enmiendas e intervenciones](#). Además, al revisar el texto utilizado y la redacción de los poemas, con base en lo encontrado en los textos *Antología mayor* (Debravo, 1974) y *Obra poética* (Debravo, 2012), se decide intervenir en términos generales el uso de signos de puntuación y elementos de escritura del texto.

### ***Inventario de enmiendas e intervenciones***

A continuación, se detallan las intervenciones realizadas al texto como parte del proceso de su fijación. Se subdivide la sección por movimientos y en cada nota se especifica el compás (C.) o compases (Cc.) en que se realizó el cambio, el o los instrumentos y una explicación y justificación del cambio realizado. Las enmiendas realizadas en articulaciones no se especifican, ya que estas obedecen al proceso de revisión realizado tanto con el quinteto Zephyrus como con Acevedo; la versión final de la partitura fue revisada por el propio compositor. Adicionalmente, en términos generales se decidió agregar tiempos con referencia a la duración del pulso en cada cambio de tiempo, esto de acuerdo con las recomendaciones dadas por el quinteto Zephyrus y con lo encontrado en el audio de referencia.

- Instrumental y recitativo
  - Cc. 1-3 | Percusión

Se establece “f” como dinámica de inicio y se agrega indicación “cresc.” en el C. 2 para llegar a un “fff” en el compás de acuerdo con lo encontrado en la partitura A.
  - Cc. 3-4 | General

En la grabación disponible se escucha la entrada del piano justo en el inicio del compás 3; sin embargo, se decide mantener lo encontrado en el documento escrito, como se aclaró previamente, lo cual puede quedar a interpretación de la persona directora.
  - Cc. 4-11 | General

Al inicio de la obra, en la sección de métrica libre, se decide contar cada sistema como un compás para facilitar la comunicación de las personas intérpretes en los momentos de ensayo.

- Cc. 5 y 7 | Piano (mano derecha)  
Se sustituye do sostenido por re bemol (nota enarmónica), con la intención de evitar confusión en la escritura y la lectura de la partitura.
- C. 11 | Letra  
Se agregan signos de puntuación para apoyar la lectura del texto. Adicionalmente, se encontró una palabra ilegible que, al contrastar con la grabación disponible y con los poemas, se determinó que correspondía a “trapos”. También se decide cambiar el sistema en el que está escrito y agregar una nota sobre la ejecución del texto; esto último de acuerdo con lo conversado con Acevedo.
- América
  - C. 14 | Letra  
Se corrige escritura de exclamación “¡Ah!”.
  - C. 22 | Clarinete  
Se agrega indicación de dinámica “*mf*”.
  - C. 24 | Clarinete  
Se agrega la ligadura de fraseo y se cambia la orientación del regulador, de acuerdo con la conducción de la frase, con base en las ideas previas y en lo conversado con Acevedo.
  - Cc. 25, 32, 46 | General  
Se asigna la dinámica encontrada de forma general en la partitura A a todos los instrumentos que tocan en cada una de las secciones señaladas.
  - Cc. 25-27 | Tenor  
Se reescribe el ritmo, respetando la métrica y con base en lo encontrado en otros instrumentos y más adelante en el compás 32.
  - C. 28 | Oboe  
Se reemplazan las dos ligaduras de fraseo encontradas por una sola ligadura que abarque toda la frase; esto por recomendación de Acevedo. Además,

se agrega indicación de dinámica “*mf*”. En el compás 31 se agrega regulador de volumen.

- C. 34 | Letra  
Se corrige escritura de exclamación “¡Ah!”.
- Cc. 39 | General  
Se asigna la dinámica “*ff*” de acuerdo con lo encontrado en las demás secciones similares a esta.
- C. 43 | Clarinete  
Se elimina la indicación “*legato*”, ya que es repetitiva de la ligadura de frase; además, se agrega la indicación de dinámica “*mf*” y el regulador del compás 45.
- Cc. 46 y 47 | General  
Se cambia la dinámica general por un “*f*” y se agrega la indicación “*cresc. poco a poco al fine*”.
- C. 53 | General  
Se agrega la indicación de dinámica “*fff*”, que marca el cierre de la indicación de *crescendo* agregada previamente.
- Hombre
  - Cc. 54-58 | Quinteto de maderas y piano  
Se agrega la indicación de dinámica de inicio “*mp*” en todos los instrumentos. Además, a pesar de las diferencias encontradas en la partitura A respecto al audio del estreno, al discutir las con Acevedo, este indica que debe mantenerse lo que está escrito.
  - C. 60 | General  
Se agrega regulador de volumen.
  - Cc. 61-63 | General  
Se agrega la indicación de dinámica “*mp*”.

- C. 76 | Clarinete  
Se agrega la indicación de dinámica “*mf*” y ligadura de fraseo en las semicorcheas encontradas.
- Cc. 77 y 116 | General  
Se agrega la indicación de dinámica “*mp*” en el coro y “*mf*” en los demás instrumentos en estas secciones, para mantener un balance adecuado en la instrumentación.
- Cc. 92 y 131 | General  
Se agregan reguladores de dinámica a partir de lo encontrado en el audio de referencia y de lo recomendado por el quinteto Zephyrus.
- Cc. 93 y 132 | General  
Se agrega la indicación de dinámica “*mp*” de acuerdo con la primera sección de soprano solo; esta indicación se va agregando conforme la entrada de cada instrumento.
- Cc. 100 y 139 | Soprano solo  
Se corrige la escritura del texto, pues se encontró “usarla”, pero, según el poema, debe pluralizarse como “usarlas”.
- Cc. 113 y 129 | Letra  
Se corrige la palabra “sus” por “mis” de acuerdo con la escritura del poema: la primera ocasión en solista; la segunda, en el coro.
- C. 132 | General  
Se agrega la indicación “*a tempo*” con base en lo encontrado en el audio de referencia.
- Cc. 145-146 | Flauta y piano  
Se agrega la indicación de dinámica “*p*”.
- C. 154 | Percusión  
Se agrega la indicación “*p cresc.*” a partir de lo encontrado en el audio de referencia.

- C. 154 | General

Se agrega indicación “*attacca*” según lo encontrado en el audio de referencia.
- Oídnos trabajar
  - Cc. 155 y 166 | General

Se eliminan indicaciones de signo y D.C., y se decide agregar barras de repetición, junto con la indicación de repetir tres veces de acuerdo con lo indicado por Acevedo en la comunicación personal del día 7 de febrero del 2024. Se realizó este ajuste a pesar de que en la partitura A se recomienda solamente dos veces. Al contrastar con el registro sonoro del estreno, se corrobora la triple repetición de la primera sección del movimiento.
  - C. 155 | General

Se coloca el sistema de palmas en la parte superior de la partitura de dirección para que sea más visible. Además, se agrega la indicación “(todos los que no tocan, hasta el final del movimiento)” y se adicionan símbolos de repetición por compás a partir del 157.
  - Cc. 155 y 156 | Piano

Se agregan las indicaciones de dinámica “*mf*” y “*f*” al inicio y al final del regulador del compás 155; en el compás 156 se agrega la indicación “*sempre sim.*” para indicar la repetición de esta dinámica de volumen.
  - Cc. 155-157 | General

Se agrega la indicación de dinámica “*f*” en todos los instrumentos y el coro. Además, a partir de este punto se agrega la indicación en cada instrumento o solista que empiece a tocar, ya que esta es la dinámica general del movimiento.
  - C. 156 | Percusión 1

Se agrega la base rítmica escuchada en la grabación junto a la indicación “Ritmo de calipso”, encontrada en la fuente autógrafa manuscrita consultada. Además, se agregan símbolos de repetición por compás a partir del compás 158.

- Cc. 157-160 | Coro

Se decide agregar los signos de exclamación en la sílaba “Ta.” al inicio de cada compás y, en la última corchea de cada compás, se agrega la sílaba sin signos, en consonancia con lo escuchado en la grabación del estreno.
- Cc. 157-160 y 169-172 | Bajo solo

A pesar de que en la grabación del estreno algunas secciones del bajo solo faltan, se decide mantener tal cual se encuentra en la partitura. Esto se debe a que era probable, de acuerdo con Acevedo, que el día del estreno sucediera algún inconveniente con el solista que iba a cantar. Por este motivo, en varias secciones se encuentran incongruencias entre el audio y la partitura.
- C. 166 | Percusión 1

Se agrega indicación “improvisar transición”, de acuerdo con lo escuchado en el registro sonoro de la obra.
- Cc. 169-172 | Letra

Se corrige escritura de expresión “¡Ah!” y se agrega la sílaba correspondiente en la última corchea del compás (corrección similar al caso de “Ta” en cc. 157-160).
- C. 173 | General

De acuerdo con lo indicado por Acevedo en la comunicación personal del día 7 de febrero del 2024, se elimina la indicación “Lento súbito”.
- Cc. 173-179 | Tutti

A partir de lo encontrado en el audio del estreno, se decide mantener las palmas en el *tutti* hasta el final del movimiento.
- C. 179 | Clarinete

De acuerdo con lo indicado por Acevedo en la comunicación personal del día 7 de febrero del 2024 y lo encontrado en el audio del estreno, se extiende la nota del clarinete del compás 178 a 179.

- C. 179 | General

Se decide eliminar la indicación “siempre muriendo”, debido a que es reiterativa de la indicación encontrada previamente en el compás 177. Además, ya se encuentra indicado por medio de una línea que señala la indicación hasta este compás.
- Credo
  - Cc. 186, 190 y 191 | Sopranos y altos

Se eliminan ligaduras encontradas al final del compás 186, ya que no hay notas en el siguiente compás. Estas se agregan entre los compases 190 y 191.
  - C. 187 | Texto

Se corrige la división silábica y la escritura de la palabra “inunda”.
  - C. 191 | Tenores y bajos

Se duplica la palabra “dentro” encontrada en el compás anterior, de acuerdo con lo hallado en la fuente de audio tomada como referencia.
  - C. 192 | General

Se decide asignar la fermata a la última nota del compás de cada instrumento.
  - C. 192 | Piano

Se decide dividir lo encontrado en los dos sistemas para tener mayor claridad en la lectura.
  - C. 192 | Texto

Se corrige la escritura de la palabra “verdad” según lo encontrado en el texto del poema.
- Misa buena
  - C. 196 | General

Se agrega la indicación de tempo “*Lento*”.
  - C. 196 | Oboe, clarinete y fagot

Se agrega la indicación de dinámica “*f*”.

- C. 203 | General  
Se agregan indicaciones de dinámica “*mf*” en las entradas de cada instrumento, de acuerdo con lo percibido en el audio de referencia.
- Cc. 204-206 | Flauta  
Se agregan ligaduras de fraseo y la indicación “*sempre sim.*”, de acuerdo con lo encontrado en el oboe en el compás 209.
- C. 214 | Texto  
Se corrige la escritura del texto según lo encontrado en el poema de Debravo y en las demás secciones del movimiento.
- C. 225 | Percusión 2  
Se agrega la indicación “Bombo” en redoble encontrado hasta el compás 227.
- Cc. 226 | Flauta, oboe, clarinete, fagot y piano  
Se agrega el regulador de dinámica que conduce al *mf* en el otro compás.
- C. 227 | General  
Se agrega indicación de dinámica “*mf*” en los instrumentos y “*mp*” en el coro.
- C. 234 | Soprano solo  
Se agrega la indicación de dinámica “*mf*”.
- C. 245 | Texto  
Se corrige la división silábica de la palabra “alegría”.
- C. 249 | Texto  
Se corrige la palabra “arrodillados” por “arrodillado”, de acuerdo con lo encontrado en el poema y con las reglas gramaticales.
- C. 261 | General  
Se agrega la indicación de dinámica “*mf*” en los instrumentos y “*mp*” en el coro.

- C. 278 | Fagot  
Se agrega la indicación “Solo” y la indicación de dinámica “*mf*”.
- C. 285-287 | Oboe, clarinete, corno y soprano solo  
Se agrega la indicación de dinámica “*p*”.
- Cc. 292 y 293 | Fagot y piano  
Se agregan las indicaciones “*mp*” y “*cresc.*” con base en lo encontrado en el audio de referencia y considerando la transición a la sección que se repetirá.
- C. 293 | General  
Se decide cambiar la indicación de “D.C. *al fine*” por “D.S. *al fine*”, ya que la intención es la repetición desde el *segno*.
- Yo que tengo los ojos grandes y anchos  
Se encuentran dos posibles títulos para el movimiento “Yo tengo...” o “Yo que tengo...”. Se define el segundo como título, ya que es más cercano al del poema homónimo.
  - C. 294 | General  
Se agrega la indicación de tempo “*Allegro con brio*”.
  - Cc. 307-308 | Piano y bajo solo  
Se agregan las indicaciones de dinámica “*p*” y “*mp*” respectivamente.
  - Cc. 311-313 | Quinteto de maderas  
Se agregan múltiples indicaciones de dinámica de acuerdo con las recomendaciones dadas por el quinteto Zephyrus.
  - Cc. 314-315 | General  
Se agregan las indicaciones “*rit.*” y “*a tempo*” a partir de lo encontrado en el audio de referencia.
  - Cc. 318-321 | Bajo solo  
Se agrega el texto faltante en las fuentes autógrafas 1 y 2.

- C. 325 | Texto  
Se agregan signos de exclamación en la expresión “¡Ah!”.
- Cc. 325 y 327 | Texto  
Se corrige la palabra encontrada “duro” por la utilizada en el poema: “puro”.
- C. 329 | General  
  
Se decide cambiar la indicación “D.S. *al fine*” por barras de repetición al inicio y al final del movimiento junto con la indicación “D.C.”, ya que se considera que estas simplifican la intención de repetir todo el movimiento dos veces.
- Apunte interior
  - C. 330 | General  
Se agrega la indicación de tempo “moderato”, de acuerdo con lo encontrado en la partitura B. Además, se agrega la indicación de *ballet*, según la comunicación personal con Acevedo. En esta, Acevedo comentó que idealmente debe ejecutarse con una puesta en escena de una coreografía de *ballet* completa, inclusive con solistas, pero la obra nunca logró ejecutarse de esta forma.
  - Cc. 330-380 | Flauta  
Se agregan ligaduras de fraseo y articulaciones de acuerdo con lo recomendado por el quinteto Zephyrus y con lo encontrado en el audio de referencia.
  - C. 362 | Flauta  
Se corrige la extensión de la indicación de octava conforme a lo señalado por el quinteto Zephyrus.
  - C. 367 | Flauta  
Se agrega nota en el segundo tiempo del compás de acuerdo con lo encontrado en el audio de referencia.
  - Cc. 369-371 | Flauta  
Se agrega la indicación de octava.

- C. 370 | Flauta  
Se cambia escritura de fragmento de acuerdo con lo encontrado en el audio de referencia y tomando como base lo recomendado por el quinteto Zephyrus.
- C. 371 | Flauta  
Se agrega la indicación de *glissando*.
- Cc. 375 y 377 | Flauta  
Se agrega la indicación de octava. Adicionalmente, en el audio de referencia se encuentra que en el compás 377 se omite el cuarto tiempo, pero se decide mantener lo indicado en la partitura C.
- Canto bueno
  - C. 381 | Oboe y clarinete  
Se agregan las indicaciones “*mf*” y reguladores de volumen con base en lo encontrado en el audio de referencia.
  - C. 381 | Percusión 1  
Se elimina lo escrito en este compás de acuerdo con lo encontrado en el audio de referencia.
  - Cc. 385, 389 y 393 | Corno, flauta y soprano solo  
Se agrega la indicación de dinámica “*ff*” según lo encontrado como indicación general al inicio del movimiento.
  - C. 386 | Letra  
Se intercambia el texto encontrado “de mis manos” por el texto encontrado en el poema originalmente “de mi sangre”. Gracias a la concordancia en la división de sílabas y en la acentuación de las palabras, esto no implicó ningún otro ajuste.
  - C. 396 | Sopranos y altos  
Se agrega texto de la letra en consonancia con lo encontrado en la grabación.
  - C. 399 | Oboe

Se agrega la indicación de dinámica “*f*”, de acuerdo con lo encontrado en el audio de referencia y el contexto de transición hacia el décimo movimiento.

- C. 400 | General

Se agrega la indicación “*attacca*” conforme a lo encontrado en el audio de referencia.

- Plegaria

- Cc. 400-401 | Oboe

Se decide agregar una blanca en el compás 401 y una ligadura de prolongación desde el movimiento anterior, de acuerdo con lo encontrado en la fuente de audio del día del estreno.

- C. 401 | General

Se decide agregar la indicación de dinámica “*f*” como dinámica general de inicio del movimiento; específicamente, se agrega en cada instrumento en el momento que empiezan a tocar.

- Cc. 401, 403 y 405 | Percusión 1 y timpani

En la percusión 1, se agrega nota e indicación sobre ejecución de platillos suspendidos; en el *timpani* se prolonga la nota a todo el compás. Esto se ajusta de acuerdo con lo encontrado en el audio de referencia.

- C. 410 | General

Se decide agregar la indicación de dinámica “*ff*” como dinámica a partir de esta sección, de acuerdo con lo señalado por Acevedo en algunos instrumentos; esta se agrega a partir de este momento en la entrada de cada instrumento.

- Cc. 412, 413, 417 y 418 | Letra

Se corrige escritura de exclamación “¡Ah!”.

- C. 414 | Letra

Se agrega “la” en el texto de tenores y bajos.

- Cc. 418 y 419 | Letra  
Se tilda la palabra “húmeda”.
- C. 426 | Letra  
De acuerdo con lo encontrado en el poema de Debravo, se agrega la sílaba “zan” para completar la palabra desde el compás anterior: “rezan”.
- C. 429 | Letra  
Se agrega la sílaba “gas” para completar la palabra “vengas”, de acuerdo con lo encontrado en el poema y según lo acordado con Acevedo. Por este motivo, además, se decide eliminar la ligadura de prolongación señalada originalmente en la soprano solista y en el coro.

### **Futuros escenarios: a manera de conclusión**

Considerando las preguntas de investigación planteadas, la presente edición crítica de *Ópera* constituye un aporte significativo tanto para la interpretación y estudio futuro de esta obra como para el campo más amplio de la edición musical en Costa Rica. Al enfrentar problemáticas como la ausencia de indicaciones de dinámica y articulación, así como la necesidad de una revisión del texto cantado, se propuso un modelo editorial que busca equilibrar fidelidad a las fuentes con criterios de viabilidad interpretativa. En este sentido, la experiencia de *Ópera* abre un camino metodológico para futuras ediciones críticas de repertorios nacionales poco estudiados.

Asimismo, el análisis semiótico-musical permitió identificar la manera en que Acevedo articula una estética indigenista y americanista al mezclar *unidades significantes* específicas que se pueden conectar con ambas corrientes estéticas y con la poesía, lo que permitió tomar decisiones editoriales fundamentales para la fijación del texto. Esto muestra que la obra, si bien comparte rasgos con otras de las suyas, también dialoga con tendencias latinoamericanas del siglo XX. Comparar *Ópera* con otras cantatas y óperas que incorporan lo indígena en el continente constituye un campo de investigación pendiente, necesario para situar con mayor amplitud el aporte de Acevedo en la historia de la música académica regional.

Por otra parte, aún queda mucho por explorar respecto al impacto de su obra. Si bien se encuentran trabajos como el comentado previamente de [Villarreal Araya \(2014\)](#), el presente estudio ha puesto de manifiesto la necesidad de abordar la producción musi-

cal de Acevedo de forma integral. Como primer paso, resulta imprescindible realizar una catalogación completa de su obra para avanzar hacia una revisión crítica que considere diversas corrientes de pensamiento. En este sentido, la construcción de “lo indígena” y su vinculación histórica con la “invención” debe entenderse, no solo como un eje de creación musical, sino también como un espacio de reflexión y construcción cultural desde el que la investigación académica participa activamente ([Campos Fonseca, 2014, como se cita en Gell Fernández-Cueto, 2019](#)).

Además de esta revisión crítica, es fundamental profundizar en el análisis del lenguaje musical del compositor, considerando su contexto y explorando aspectos que excedieron los márgenes de este trabajo, como el desarrollo armónico y los motivos melódicos. Si bien aquí se han identificado elementos significativos, un enfoque más integral permitirá comprender con mayor detalle cómo Acevedo articuló estos recursos en función de sus propuestas estéticas y culturales.

## Referencias

- Acevedo Vargas, J. L. (1979). *Suite indios promesanos para cuerdas* [partitura]. Archivo Histórico Musical.
- Acevedo Vargas, J. L. (1989). *Ópera* [partitura]. Archivo Histórico Musical.
- Acevedo Vargas, J. L. (1990). II Foro De Compositores Del Caribe (Memorias). *Káñina*, 14(1-2), 199-211.
- Acevedo Vargas, J. L. (1993). Lo afro, lo hispánico y lo indígena en el sincretismo de las principales festividades costarricenses de origen colonial. *Revista de musicología*, 16(4), 2133–2146.
- Acevedo Vargas, J. L., & Mills-Pinyas, R. (2025). *Cosmovisión y expresiones estéticas de los pueblos originarios en Costa Rica (1978-2010): antología*. Editorial Universidad de Costa Rica.
- Archivo Histórico Musical. (s. f.). *Jorge Luis Acevedo Vargas*. <https://archivomusical.ucr.ac.cr/catalogo/autores/jorge-luis-acevedo-vargas>
- Artes Musicales UCR. (2023, 15 de junio). *Mamaduka - Cantata indígena* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=IBCw6e-HgDM>
- Camacho Villegas, M. (2012). El realismo mágico en el canto indígena bribri y su impacto en la música contemporánea costarricense. *Boletín Música: Revista de Música Latinoamericana y Caribeña*, (31), 87-93.
- Campos, S. (2014). ¿Arqueologías sonoras del presente? *Boletín Música*, (37), 27-43. <https://www.kerwa.ucr.ac.cr/items/d1b0fbdb-6449-47ea-8a10-d4810bb2480b>
- Castro, C. (2025, 21 de junio). *Jorge Luis Acevedo: más que un maestro, un sembrador de esperanza y melodías*. CR Hoy. <https://crhoy.com/cultura/jorge-luis-acevedo-mas-que-un-maestro-un-sembrador-de-esperanza-y-melodias/>
- Consejo Nacional de Rectores. (2024, 21 de mayo). *Declaratoria 2024: "Universidades Públicas con los Pueblos Originarios"*. <https://www.conare.ac.cr/declaratoria-2024-universidades-publicas-con-los-pueblos-originarios/>

- Cordero Rodríguez, E. (2001). *Acevedo Vargas, Jorge Luis*. Grove Music Online. <https://oxfordmusiconline.proxyucr.elogim.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046779>
- Debravo, J. (1974). *Antología mayor* (J. Gutiérrez, Ed.). Editorial Costa Rica.
- Debravo, J. (2012). *Obra poética* (M. Camacho Alfaro, Ed.). Editorial Costa Rica.
- Fugellie Videla, D., & Alfaro Bogantes, L. (2022). Canciones de la muerte (1983) de Rocío Sanz Quirós. *ESCENA. Revista de las artes*, 82(S4), 1-57. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/52569>
- Gell Fernández-Cueto, L. (2019). Prácticas sonoras de las poblaciones aborígenes de Costa Rica y su influencia en la música académica costarricense de los siglos XX y XXI: hacia una historiografía de imaginarios sonoros (1986-2016). *ESCENA. Revista de las artes*, 79(1), 177–207. <https://doi.org/10.15517/es.v79i1.37834>
- Mata, L. F. (1989). En el Melico Salazar: presentan cantata a Jorge Debravo. *La Nación*. <https://repositorio.sibdi.ucr.ac.cr/handle/123456789/7624>
- Ogas, J. (2005). Identidad, hibridación y policentrismo. Una propuesta de análisis semiótico desde la música latinoamericana del siglo XX. *Revista de Musicología*, 28(1), 808-825. <https://doi.org/10.2307/20798103>
- Paz Barahona, C. (2010). Algunas miradas sobre la música indígena costarricense. *Revista Herencia*, 23(2), 49-54. <https://archivo.revistas.ucr.ac.cr/index.php/herencia/article/view/3524>
- Sanz, J. F., Campos Fonseca, S., & Alfaro Bogantes, L. (s. f.). *Manual de estilo de edición musical*. Archivo Histórico Musical.
- Segura Soto, G. A. (2012). Jorge Debravo en re sostenido menor. *Revista Káñina*, 36, 127-230. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=44249255020>
- Torres Matarrita, A. (2022). *Reconquistando el pasado: una exploración de recursos técnico-expresivos de composición para recrear el calypso de Costa Rica* [tesis de doctorado, Universidade de Aveiro, Aveiro, Portugal]. Repositorio del SIBDI-UCR. <https://repositorio.sibdi.ucr.ac.cr/items/c9abdea7-434d-475f-a94a-ddbc59157d59>

Villarreal Araya, K. M. (2014). *Vida y aportes brindados por el Maestro Jorge Luis Acevedo Vargas desde su trayectoria como músico intérprete, pedagogo, etnomusicólogo y compositor a la música, la educación y la cultura costarricense entre los años 1968-2014* [tesis de licenciatura no publicada]. Universidad Libre de Costa Rica, San José, Costa Rica.

## **Anexo. Comentario sobre unos poemas de Jorge Debravo en la música de Jorge Luis Acevedo Vargas<sup>19</sup>**

*Commentary About Some Poems by Jorge Debravo  
in the Music of Jorge Luis Acevedo Vargas*

Carlos Francisco Monge<sup>20</sup>  
Universidad Nacional de Costa Rica  
Heredia, Costa Rica

**Recibido:** 11 de febrero de 2025

**Aprobado:** 4 de diciembre de 2025

### **Resumen**

**Introducción:** Este breve texto expone las principales manifestaciones estético-ideológicas que sustentan la obra poética de Jorge Debravo (1938-1967), haciendo hincapié en el significado y variantes temáticas de su modalidad más característica: la poesía social y algunas alusiones a su musicalización. **Desarrollo:** Se traza un rápido recorrido, mediante un corpus representativo dentro de su obligada condensación argumentativa, de los temas y perspectivas que se adoptan en su obra. **Conclusión:** Se cierra con algunos señalamientos relacionados con la recepción de esta obra, en particular de su inserción semiótica en el discurso del poder político institucionalizado.

**Palabras clave:** poesía costarricense; poesía social; poesía comprometida; poesía musicalizada; recepción literaria

### **Abstract**

**Introduction:** This brief study presents the main aesthetic-ideological manifestations

---

<sup>19</sup> Este anexo debe considerarse como un comentario académico que complementa y tiene sentido a partir del artículo de Luis Alfaro Bogantes. Por su naturaleza, fue sometido a correcciones generales antes de publicarse, pero no pasó por una revisión por pares exhaustiva.

<sup>20</sup> Profesor catedrático de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje, de la Universidad Nacional (UNA), Costa Rica. Doctor en Filología Española por la Universidad Complutense de Madrid, España. ORCID: 0000-0002-8140-7915. Correo electrónico: cfmonge@hotmail.com

underlying the poetry by Jorge Debravo (1938-1967), and emphasizes the meaning and thematical variants of his most characteristic mode: social poetry. **Development:** A succinct description is provided, using a corpus which represents his necessary argumentative condensation, of the themes and perspectives adopted in his work. **Conclusions:** The study concludes with aspects related to the reception of his work, particularly of his semiotic insertion in the discourse of institutionalized political power.

**Keywords:** Costa Rican poetry; social poetry; committed poetry; musicalized poetry; literary reception

### Preámbulo

Estas páginas se han escrito para acompañar, desde una aproximación crítico-literaria, la presentación analítica y revisada de la cantata escénica del maestro Jorge Luis Acevedo Vargas, sobre poemas del poeta costarricense Jorge Debravo (1938-1967). En sentido estricto, no tiene otro fin que instalar, siquiera provisionalmente, la empresa literaria que en tan solo ocho años emprendió aquel joven poeta a lo largo de la década de 1960. Hoy en día, la suya es una obra considerada un referente estético-ideológico en la historia literaria –y con ella en su institución cultural– de Costa Rica. Por su parte, en cuanto a la labor del compositor, apenas hay que mencionar que las relaciones entre la palabra y la música son ancestrales en la cultura humana, pero distinta es la situación emprendida por el maestro Acevedo: crear un discurso musical desde los significados y ritmos particulares de unos textos preexistentes: unos poemas escritos para su lectura, si bien posteriormente para la oralidad<sup>21</sup>.

### Los pasos de la poesía de Jorge Debravo

Pese a su relativa brevedad, la obra lírica de Jorge Debravo hizo que la poesía costarricense respirara mejor. Esto es más que una metáfora: fue un hálito de frescor que la liberó, aunque fuese temporalmente, de los densos y enmarañados discursos que bordeaban el narcisismo, la infatuación y la vacuidad. Durante la década de 1960, la poesía costarricense la escribía una especie de generación literaria –concepto sobre el cual no cabe, en esta ocasión, abrir un debate colateral– que se había apartado de la poesía realista (la patria, la

---

<sup>21</sup> Del propio poeta se conservan algunos poemas grabados en su propia voz, señal de que su autor sabía que la palabra nació de la oralidad y para la colectividad.

aldea, el mundo pueblerino y arcaico, casi anacrónico) y de la poesía sentimental de ecos muy tradicionales. Era un grupo de poetas más proclives a los nuevos rumbos de la poesía experimental, solipsista muchas veces, emparentada con la lírica experimental, de ecos vanguardistas<sup>22</sup>.

En 1959, el joven poeta que, por su biografía Debravo fue, se vio en un mundo disperso, contradictorio y menguado: su pueblo natal, el levítico ambiente provinciano, la pequeña patria sitiada por las condiciones de su historia, pobre y al mismo tiempo protectoria y maternal. El poeta convirtió ese mundo, mediante símbolos y metáforas, en el cosmos verbal que hoy se lee y se oye, ya el poeta convertido por muchos casi en mito. Tal es el contexto sociocultural y literario que dio ocasión a sus numerosos títulos durante menos de un decenio, entre 1959 y 1967; es decir, entre su fascículo *Milagro abierto* (Debravo, 1969), publicado originalmente en 1959, hasta dos de sus principales títulos de publicación póstuma: *Canciones cotidianas* (Debravo, 1967) y *Los despiertos* (Debravo, 1972)<sup>23</sup>.

Como el destino de los verdaderos poetas, Debravo es las palabras que legó. Es lo que siempre ha sucedido: un individuo dice o escribe, desde unas condiciones particulares –históricas–, unas palabras que si están bien dichas rebasarán su propia biografía; nacen en una historia que podrían sobrepasar. De este modo, la poesía es el simulacro de la persistencia; por eso hoy todavía se leen las páginas de Debravo, aquel joven y modesto ciudadano que hace casi seis decenios escribió unos poemas en algún aislado lugar del campo turrialbeño, en un rincón de la biblioteca urbana, en la mesa doméstica, en los oportunos

---

<sup>22</sup> En relación con la historia de la poesía costarricense, ya abundan los estudios y aproximaciones dentro de la historiografía y la crítica literarias sobre las letras nacionales. El autor de estas páginas en torno a la obra de Jorge Debravo ha dedicado varios estudios, algunos pormenorizados, como *La imagen separada: modelos ideológicos de la poesía costarricense* (Monge, 1984), *Códigos estéticos en la poesía de Costa Rica* (Monge, 1991) y numerosos artículos, ensayos y recopilaciones antológicas, entre ellas la *Antología crítica de la poesía de Costa Rica* (Monge, 1993).

<sup>23</sup> Los dos primeros estudios sistemáticos, de procedencia académica, en torno a la obra de Debravo son: la tesis *Poesía en Jorge Debravo* de Yadira Calvo de 1977, publicada posteriormente como libro, bajo el sello editorial del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, en 1980 (Calvo, 1980); el otro es la tesis de Vilma Alfaro Aguilar, titulada *Algunos rasgos poéticos empleados por Jorge Debravo para la expresión de la polaridad poseedores/desposeídos en Nosotros los hombres* (Alfaro Aguilar, 1978). La edición más completa y ordenada de lo escrito y publicado por Debravo es el tomo *Obra poética*, editado por Marianela Camacho Alfaro en 2012, que recoge la totalidad de su poesía, incluida la póstuma e inédita hasta ese año (Debravo, 2012).

intervalos de sus faenas asalariadas. Desde el punto de vista historiográfico, esta obra se inserta en un período de la poesía centroamericana –y en términos generales, la hispanoamericana– cuando se desarrolló el discurso de la denominada *poesía social*. Esta poesía pronto incluyó genéricamente a las modalidades denominadas por la crítica como poesía *política*, poesía *comprometida*, incluso poesía *testimonial*. Fue una modalidad que consiguió cobrar vigor, dado el entorno sociopolítico particularmente complejo y conflictivo de la región.

### El contexto histórico y literario

Como no puede ser de otro modo, Debravo no escribió lo suyo sin una tradición previa que conoció, si no ampliamente, lo suficiente como para insertarse en ella. La poesía de índole sociopolítica –de vasta tradición, si se quiere ver en pormenor– se escribió en la Europa a cuenta de la primera gran guerra; y si se piensa en la escrita en lengua española, había alcanzado cotas significativas en el contexto de la guerra civil española, desde 1936 y durante varios lustros después. Debravo fue buen lector de aquella poesía política de Gabriel Celaya, Blas de Otero, Miguel Hernández, José Hierro, como también de la de dos grandes hispanoamericanos de la época: el peruano César Vallejo, en la primera parte del siglo XX, y el chileno Pablo Neruda, después.

Aunque su obra, como queda dicho, es breve en la historia literaria costarricense, si bien de notable riqueza y variedad, se puede trazar una especie de itinerario que empezó con una lírica interiorista, asociada al espacio de la emoción amorosa (incluida la erótica), la observación minuciosa del entorno inmediato (el primigenio del mundo rural, la casa, los caminos, montañas y paisajes de la emoción) y el sentimiento religioso, del que nunca se desprendió su universo poético. Ese primer período –de media docena de brevísimos tomos<sup>24</sup>– se cierra y empieza, también como un relámpago, el principal de aquella obra, que sería la de su imprevista y definitiva madurez, con dos títulos clave en la poesía costarricense: *Nosotros los hombres* (Debravo, 1966) y *Canciones cotidianas* (Debravo, 1967), al que hay que añadir el último que sin duda alguna había dejado preparado: *Los despiertos* (Debravo, 1972).

---

<sup>24</sup> *Milagro abierto* (Debravo, 1969), *Bestiecillas plásticas* (Debravo, 1960a), *Devocionario del amor sexual* (Debravo, 1963), *Consejos para Cristo al comenzar el año y otras especies de poemas* (Debravo, 1960b), *Poemas terrenales* (Debravo, 1964), *Digo* (Debravo, 1965). Los pormenores bibliográficos de las primeras ediciones de tales títulos pueden consultarse en la mencionada *Antología crítica de la poesía de Costa Rica* (Monge, 1993, pp. 225-226).

Nos dicen sus biógrafos y quienes lo conocieron personalmente que, de una primera etapa en su pueblo natal de ambiente campesino y agrícola (Guayabo de Turrialba), el joven pasó al espacio de la ciudad, la capital San José; posteriormente, a San Isidro del General y a Heredia, donde subsistió como funcionario asalariado de una institución del Estado: la Caja Costarricense del Seguro Social. Con ello, su sensibilidad, sus ideas y su poesía se reorientaron, no solo literaria, sino máxime ideológicamente: la poesía ha de ser para todos, para el *nosotros* antes que para el *yo*; para el amor y el altruismo más que para la individualidad y jamás para el narcisismo.

Amigos y compañeros de generación también se aliaron a aquella tesis ética; a un modo distinto y necesario de ejercer la condición de poetas como agentes, siquiera desde la utopía, de una aspirada transformación social y material en pro de las víctimas de la inequidad, la violencia o el desamparo. Debravo, como ciudadano y como escritor, rápidamente toma el inevitable partido: el del obrero, el del proletariado, el de la mujer explotada y desvalida, el del combatiente (ya como guerrillero) implicado en una revolución social, que se hace política, incluso militar. En suma: el de la reivindicación de la justicia, la paz digna, la sociedad verdaderamente solidaria y fraternal. Una utopía, en suma, hecha desde la poesía, para dignificar de paso a ella misma.

### Un breve recorrido textual

En uno de sus primeros poemas de la primera etapa, “Oídnos trabajar”, se expresa esa tan debraviana esperanza, utópica pero visible en el horizonte existencial<sup>25</sup>. Como un obrero, como un dios terrenal, en este poema encontrado entre los papeles que dejó inéditos, el poeta exhorta a la unidad y al trabajo colectivo y solidario. Con la vista, con el cuerpo y con la voluntad “vamos a crear el mundo”; ni más, ni menos. La casa como metáfora del mundo, que ha de levantarse “ladrillo por ladrillo”, desde el pasado (“los huesos de nuestros padres”) y hacia el futuro (“esta nueva manera de mirar”). El mundo ha de recrearse, “crear de nuevo el mundo”, reconstruirlo, hacer que despertemos a una nueva condición humana, la de quienes trabajan por la causa: “Oídnos trabajar” (Debravo, 1974, p. 141).

---

<sup>25</sup> El poema inédito lo recoge Joaquín Gutiérrez, editor de una *Antología mayor* de Debravo (1974), en la página 141. No lo recoge Marianela Camacho, editora de *Obra poética* de Debravo (2012), quien consideró que el material recopilado en la edición de Gutiérrez había quedado distribuido en otros libros del poeta, de publicación póstuma. No es el caso de “Oídnos trabajar”.

El poema “Yo, que tengo los ojos grandes y anchos” podría tomarse como un ejemplo de una constante de su poesía: declarar su voluntad de integrarse al mundo de los otros, al espacio de la colectividad, al mundo compartido. “Yo miro”, “yo siento”, “yo amo”, “yo tengo puro el corazón”, dice al principio, para luego hablar a “vosotros”, a todos ustedes, a quienes considera señales del futuro, del bienestar, de la plenitud humana. “Seréis como campanas, como vientos o ritmos, enormes mares libres”. La nostalgia de eternidad, de fuentes posiblemente bíblicas, en las lecturas de Debravo, lo lleva al espacio de la trascendencia existencial: “vosotros sois el infinito”. A esto se suma un tema recurrente: la mirada, que constituye un símbolo fundamental para el poeta: no solo porque representa el paso del mundo interior al exterior, sino también porque con ella el mundo se extiende, se reconstruye y se relee; contemplar el mundo es leerlo<sup>26</sup> (Debravo, 1974, p. 142).

Como en la “Balada de la cosecha”<sup>27</sup>, los motivos de la gestación y la maternidad, de tan extensa tradición social y literaria, fueron frecuentes y casi necesarios en la poesía de Jorge Debravo; con ellos, una metáfora del mundo: el sideral y el terrenal. Del poeta-amante —como el del *Cantar de los cantares* bíblico— pasa al poeta-esposo, al poeta-compañero, al poeta-padre, a quien coengendra. Se trasciende la experiencia del amor erótico hasta llegar a la experiencia de la mujer hecha espacio de creación, de universo fecundo, de música cósmica. Por ello, poco a poco va llenando espacios: los físicos, los emotivos, los simbólicos, asociados a la esperanza y a la afirmación de la condición humana. Es, desde la perspectiva del poeta-compañero, del poeta-pareja, el momento triunfal de la cosecha, de la vendimia, de recoger los frutos; es el momento o el estado de la realización vital: el nacimiento. La plenitud llena el mundo: las sábanas, los rincones, el lecho, la alcoba, la casa, el mundo. “Y mi alma, contagiada de cosecha, se maduró también, como la casa” (Debravo, 2012, p. 103). Y el milagro aquel lo convierte el poeta en canción, en balada.

Dentro de esa misma tradición en el uso del tópico literario mujer-naturaleza, o bien mujer-cuerpo creador, está uno de los poemas más significativos de Debravo: “Canción en tiempo de esperanza”. Corresponde, por la época de escritura, a una poesía de temática americanista, que ya otros poetas hispanoamericanos habían empezado a escribir y publicar desde la década de 1950; el ejemplo más conspicuo era, a la sazón, el *Canto general*

---

<sup>26</sup> No pocos poemas de Debravo son un himno a la mirada, incluido uno de sus principales libros, como se ha señalado: *Los despiertos* (Debravo, 1972).

<sup>27</sup> En adelante, todas las referencias bibliográficas se toman de Debravo (2012).

de 1950, del chileno Pablo Neruda. En una suerte de movimiento alegórico, Debravo –como ocasionalmente también el chileno lo había hecho a su manera– ve en América a una mujer, primero en su condición de espacio para el erotismo, luego como cuerpo cosificado y explotado, pero también dispuesta a su propia dignificación existencial. El poeta tiene esperanza en su redención, si bien como esposa, madre y abuela<sup>28</sup>. Es, en su sentido político, un poema formulado en sentido alegórico: tú, América-mujer, amada y compañera, degradada y ofendida, un día te podrás librar de la opresión. El poema es “canción” (que equivale a la palabra liberadora) lanzada a la emoción de la utopía: “en tiempo de esperanza” (Debravo, 2012, p. 216).

El “Nocturno sin patria”, en cambio, tiene más las trazas de un manifiesto que de un canto; es una declaración al mismo tiempo desiderativa y política. ¿Podría ser, además, un “nocturno” como pieza musical, melódicamente asociada a una noche apacible? El poema se construye sobre una especie de paradoja conceptual; la “no patria” es la que une, la que se comparte, el lugar común y comunitario, muy distinta de los territorios acotados, de los tópicos escolares acartonados en mapas y banderitas: “la tierra es para todos, como el aire ... Que el aire no es de nadie, nadie, nadie... y todos tienen su parcela de aire” (Debravo, 2012, p. 220). Corresponde esto al binomio similar: lo mío / lo nuestro; yo / nosotros; lo propio / lo compartido, que se desarrolla en toda la obra poética de Debravo, y junto a la suya como tendencia general de la poesía política de su época. Es una tesis –por expresarlo de algún modo– que se reitera en su “Credo”: “Creo que los países serán un solo sitio / de amor para los hombres, a pesar de los pactos, / a pesar de los límites, los cónsules, / a pesar de los libres que se dan por esclavos” (Debravo, 2012, p. 288).

### **La poesía y su recepción: alcances y asechanzas**

¿Cuál es –cabría preguntarnos hoy día– la situación, la percepción y el papel de la poesía de Jorge Debravo en estos tiempos que corren, a casi seis decenios desde que la escribió aquel joven ciudadano costarricense, hoy casi convertido en mito? La idea del poeta comprometido tiene que ver más con la ética que con la estética, aunque a esta en modo alguno la excluye. El compromiso (obligación, acuerdo, promesa) lo contrae el poeta

---

<sup>28</sup> En el momento en que escribo estas líneas, sabemos que buena parte de la poesía escrita por Debravo, especialmente referida a la mujer, requiere un análisis más pormenorizado, ya sea alimentado o propiciado por las nuevas perspectivas y avances de los movimientos políticos de reivindicación del papel y condición de la mujer en las sociedades modernas de hoy. Desde luego, no es esta la ocasión ni la oportunidad para tratar con obligada brevedad el asunto.

con su historia y con su entorno; literalmente, compromete su palabra, la entrega a los demás por una causa altruista. Aunque ya se hace necesario un estudio detenido y sistemático de la recepción actual de la obra de Debravo, y aun cuando la crítica literaria ya no es escasa, si bien muy variada y dispareja, queda todavía un tema por tratar: ¿de cuánto y cómo de sus versos se ha tratado de apropiar, para sus causas, el discurso del poder político; más precisamente del oficial<sup>29</sup>?

Nadie está libre de que se les manipulen sus palabras, incluidas su malversación y hasta su tergiversación; en cierto modo, es el destino de lo dicho o lo escrito (*quod scripsi, scripsi*, habría dicho Debravo). Aunque por fortuna no en forma generalizada, hay versos, pasajes y poemas completos de Debravo que se insertan en proclamas, en campañas publicitarias, en arengas de plaza pública y hasta en artículos de prensa escritos por políticos poderosos, en que la palabra de Debravo se convierte poco menos que en un fleco decorativo, en una especie de pie de amigo para introducir un discurso dentro de otro; un poema absorbido –también absorto– en un contexto capaz de retorcerlo y deformarlo, en un acto cercano a la demagogia; porque la *demagogia* es eso: un modo, con sus artimañas, para conducir a un pueblo. “Poesía y demagogia”, he ahí un tema para conversar horas enteras. La otra forma de oficialización o institucionalización de la poesía de Debravo ha sido su inclusión –no malintencionada, desde luego– en los manuales de estudio de la lengua y la literatura en los programas del sistema educativo costarricense. No está mal, pero no es suficiente. Citar por aquí y por allá unos cuantos versos, unas estrofas o ciertos pasajes no es leer bien la poesía, como seguramente hubiese querido su autor cuando la escribió para ese *nosotros* que evocaba y al que se dirigía, cuando menos en la ficción del texto poemático.

### Conclusiones

Considerada como un referente en la historia literaria costarricense de la segunda mitad del siglo XX, la obra de Jorge Debravo ha sido objeto de diversas aproximaciones, no solo en el ámbito propiamente literario, sino también en manifestaciones paralelas, desde otros códigos estéticos: el dibujo, la pintura, la escultura y la música. En muros y paredes urbanas aparecen, por aquí y por allá, frases y versos, hay arte visual que alude a la figura

---

<sup>29</sup> Algunas observaciones al respecto expresé en una vieja entrevista grabada en 2010, para la televisión, con la profesora Sonia Jones; en estas páginas no hago sino reafirmar lo dicho entonces ([Audiovisuales UNED, 2017](#)).

del joven poeta (carteles, efigies, ilustraciones), hay esculturas en su pueblo natal, hay poemas musicalizados y, como en el caso que nos ocupa en estas páginas, hay una cantata escénica del maestro Jorge Luis Acevedo.

Vista desde la historiografía literaria, siendo singular y notable en el contexto de la poesía costarricense de esa segunda mitad del siglo XX, también hay que considerar su filiación con las corrientes estético-ideológicas que se construyeron y predominaron entre las décadas de 1960 y 1970: la que se entendió como la poesía social, con sus variantes conceptuales y terminológicas (poesía política, poesía comprometida, poesía testimonial). Debravo, en la región centroamericana, es visto como su más conspicuo representante, cuyo nombre acompaña a centroamericanos como Roque Dalton, Otto René Castillo, Roberto Sosa o Ernesto Cardenal.

La descripción cronológica comentada, si bien concisa y sumaria, muestra la vinculación directa de la obra poética de Debravo con el entorno histórico, social, político y cultural de la segunda mitad de la década de 1960 en Costa Rica. A una primera etapa de poesía intimista y de orientación más bien sentimental, el cuerpo principal de su obra lo constituye una poesía orientada a temas de índole social y político, con la que la voz poética (la real y la ficcionalizada en sus páginas) exhorta a un cambio cosmovisionario esencial: el paso del *yo* al *nosotros*, como lo muestra uno de sus títulos principales: *Nosotros los hombres*, escrito entre 1965 y 1966.

La desaparición física temprana del escritor no obstó para dejar escrita una obra unitaria, original y coherente. Ese conjunto ha sido objeto, hasta ahora, de numerosos y variados acercamientos, algunos inclinados a la figura del autor y su obra, con respecto a sus referentes; otros más orientados al análisis textual, semántico e ideológico. Todavía quedan pendientes algunas tareas relacionadas con los enfoques desde la pragmática literaria y de la teoría de la recepción. Por lo pronto, cabe hacer hincapié en que, sobre este último asunto, hay señales suficientes para mostrar que también esta obra, nacida de una intención crítica al sistema –y, por lo tanto, política en su esencia–, ha sido y puede seguir siendo objeto de una apropiación ideológica por parte del ámbito del poder, en sus variadas y proteicas manifestaciones. Sobre esto, queda abierto el espacio para un examen más exhaustivo y para venideros debates.

## Referencias

- Alfaro Aguilar, V. (1978). *Algunos rasgos poéticos empleados por Jorge Debravo para la expresión de la polaridad poseedores/desposeídos en Nosotros los hombres* [tesis de licenciatura no publicada]. Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- Audiovisuales UNED. (2017, 14 de junio). *Identidades 17: Jorge Debravo* [video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=aClr\\_ngvfyE&t=789s](https://www.youtube.com/watch?v=aClr_ngvfyE&t=789s)
- Calvo, Y. (1980). *Poesía en Jorge Debravo*. Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.
- Debravo, J. (1960a). *Bestiecillas plásticas*.
- Debravo, J. (1960b). *Consejos para Cristo al comenzar el año y otras especies de poemas*. Biblioteca Líneas Grises.
- Debravo, J. (1963). *Devocionario del amor sexual*. Biblioteca Líneas Grises.
- Debravo, J. (1964). *Poemas terrenales*.
- Debravo, J. (1965). *Digo*.
- Debravo, J. (1966). *Nosotros los hombres*. Editorial Costa Rica.
- Debravo, J. (1967). *Canciones cotidianas*. Editorial Costa Rica.
- Debravo, J. (1969). *Milagro abierto*. Editorial Costa Rica.
- Debravo, J. (1972). *Los despiertos*. Editorial Costa Rica.
- Debravo, J. (1974). *Antología mayor* (J. Gutiérrez, Ed.). Editorial Costa Rica.
- Debravo, J. (2012). *Obra poética* (M. Camacho Alfaro, Ed.). Editorial Costa Rica.
- Monge, C. F. (1984). *La imagen separada: modelos ideológicos de la poesía costarricense*. Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.
- Monge, C. F. (1991). *Códigos estéticos en la poesía de Costa Rica* [tesis de doctorado]. Universidad Complutense de Madrid, España.
- Monge, C. F. (Ed.). (1993). *Antología crítica de la poesía de Costa Rica*. Editorial Universidad de Costa Rica.

## Partituras

# Ópera

Cantata para coro, solistas y conjunto de cámara  
(1989)

Jorge Luis Acevedo Vargas (n. 1943)

Texto: poemas de Jorge Debravo

Obra comisionada para homenaje a Jorge Debravo organizado por la Facultad de Letras de la Universidad de Costa Rica en 1989.

**Instrumentación:**Quinteto de maderas:

Flauta  
Oboe  
Clarinete  
Fagot  
Como francés

Percusión:

Bombo  
Claves  
Maracas  
Güiro  
Cencerro  
Triángulo  
Caja china

Timpani  
Piano

Solistas

Soprano Solo  
Bajo Solo  
Tenor Solo

Coro

Soprano  
Alto  
Tenor  
Bajo

**Abreviaturas:**Quinteto de maderas:

Fl.  
Ob.  
Cl. en Si $\flat$   
Fag.  
Cor.

Percusión:

Bmo.  
Clv.  
Mrc.  
Gro.  
Cnrro.  
Trngl.  
C. Ch.

Timp.  
Pno.

Solistas

S. Solo  
B. Solo  
T. Solo

Coro

S.  
A.  
T.  
B.

**Ópera**

Cantata escénica para coro, solistas, quinteto de vientos y percusión. La obra presenta la musicalización de once poemas del escritor Jorge Debravo: *Potros imbéciles*, *Canción en tiempo de esperanza*, *Balada de la cosecha*, *Hombre*, *Oídnos trabajar*, *La misa buena*, *Yo, que tengo los ojos grandes y anchos* y *Apunte interior*, *Credo*, *El canto bueno* y *Plegaria*.

La selección de los textos fue realizada por la filóloga Ivonne Dobles. La obra se desarrolla con una estructura de *suite*, donde cada poema cuenta con un movimiento homónimo. Sobre el proceso de creación, Acevedo aseveró que ha "tratado de universalizar el lenguaje poético de Debravo con ritmos latinoamericanos, incluyendo los costarricenses. ... Es un trabajo de investigación de dos años. Ha requerido un análisis de la poesía, que significa una ardua labor de incorporar y adaptar música a los versos de Jorge Debravo" (Mata, 1989, párr. 6).

En una comunicación personal con el compositor el día 7 de febrero del 2024, Acevedo comentó que buscaba resaltar las temáticas universales de Debravo así como su posición "americanista", es por este motivo que lo primero que canta el coro es "América".

A lo largo de los movimientos Acevedo desarrolla múltiples estilos y técnicas compositivas en las que predomina un uso de ritmos latinoamericanos, incluyendo la emulación de cantos indígenas por medio de la flauta. Acevedo comentó que realizó esto primeramente para mostrar parte del origen de Debravo (oriundo de Turrialba, Costa Rica; muy cerca de pueblos originarios) y para establecer un vínculo con la temática indigenista. Además, la selección de instrumentos se debió a la cercanía en timbres y colores con lo que buscan transmitir los poemas. En este sentido, Acevedo es especialmente cuidadoso de utilizar la flauta en los cantos indígenas, debido a que es el instrumento que se acerca más a las culturas que tanto ha estudiado y desarrollado en otras de sus obras.

La obra se estrenó en 1989, dos años después del vigésimo aniversario de la muerte de Jorge Debravo. Además de su estreno en el Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de Costa Rica, la obra se presentó más tarde en el Teatro Popular Melico Salazar, evento auspiciado por la Embajada de China (Taiwan) y en el II Foro de Compositores Centroamericanos y del Caribe.

Partitura

# Ópera

## Cantata para coro, solistas y conjunto de cámara (1989)

Jorge Luis Acevedo Vargas (n. 1943)

Texto: poemas de Jorge Debravo

### 1. Instrumental y recitativo

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Flauta
- Oboe
- Clarinete en B $\flat$
- Fagot
- Corno francés
- Percusión 1: Includes Bombo, Claves, and Plati. susp. with dynamics *[f]*, *[cresc.]*, and *fff*.
- Percusión 2: Includes Caja china with dynamics *[f]*, *[cresc.]*, and *fff*.
- Timpani: Includes dynamics *[f]*, *[cresc.]*, and *fff*.
- Piano
- Soprano Solo
- Bajo Solo
- Tenor Solo
- Soprano
- Alto
- Tenor
- Bass

Editada por Luis Alfaro Bogantes  
©Universidad de Costa Rica

Muy libre y místico

4

Fl.

Pno.

*fff*

Ped.



5

Fl.

Pno.



6

Fl.

Pno.



7

Fl.

Pno.

*Ped.*

**Muy libre**





**Recitado\*:**  
 1) Hay demasiado trapo de rencor sobre el alma.  
 Mucha sombra en las calles y en los ojos.

*Solo recitado*

2) El hombre marcha a rastras,  
 sin saber si su paso lo lleva hacia un tesoro  
 o hacia una comarca vigilada por muertes.  
 Hay demasiado trapo de rencor sobre el rostro.

\*Nota sobre la ejecución: el texto puede ser recitado por alguno de los solistas o por algún miembro del coro, siempre y cuando sea interpretado con presencia escénica y como un texto dramático. Queda a discreción de la persona directora la asignación del rol.

### 2. América

Allegro con brio  $\text{♩} = 152$

The musical score is for the piece "2. América" in 3/4 time, marked "Allegro con brio" with a tempo of 152 beats per minute. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. en Si $\flat$ ), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), Timpani (Timp.), Piano (Pno.), Soprano Solo (S. Solo), Alto Solo (A. Solo), Tenor Solo (T. Solo), and Bass Solo (B. Solo). The woodwinds and Cor parts feature a melodic line with accents and slurs. Percussion 1 has a suspended cymbal part marked "Plati susp." and "ff". The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures. The vocal soloists enter in the final measure of the page with the lyrics "¡Ah! ¡Ah! A - mé - ri - ca, A - mé - ri - ca,".

21 **Lento** ♩ = 60 *rit.* **Allegro súbito y percusivo** ♩ = 100

Fl. *f*

Ob. [*mf*] *legato* [*f*]

Cl. en Si

Fag. *f*

Cor.

Perc. 1 Plati. susp. *fff* [Bombo] *f*

Perc. 2 Claves *f* Maracas

Timp.

Pno. *f*

S. Solo *f* A - mé - ri - ca,

B. Solo

T. Solo

S. *f* A - mé - ri - ca,

A. *f* A - mé - ri - ca,

T. *f* Te es - toy po - nien - do, A - mé - ri - ca,

B. *f* Te es - toy po - nien - do, A - mé - ri - ca,

28

Lento y legato ♩ = 60 rit. Allegro súbito y percusivo ♩ = 100

Fl. *ff*

Ob.

Cl. en Si<sup>b</sup> [*mf*] <sup>3</sup> [*mf*] *ff*

Fag. *ff*

Cor.

Perc. 1 Plati. susp. *fff* Güiro *ff*

Perc. 2 Claves *ff*

Timp. Maracas

Pno. *ff* Ped.

S. Solo *ff* Te\_es - toy so ñan - do a ho - ra - ¡Ah!

B. Solo

T. Solo

S. *ff* Te\_es - toy so - ñan - do a ho - ra - ¡Ah!

A. *ff* Te\_es - toy so - ñan - do a ho - ra - ¡Ah!

T. *ff* Te\_es - toy so - ñan - do a ho - ra - ¡Ah!

B. *ff* Te\_es - toy so - ñan - do a ho - ra - ¡Ah!

**Lento y legato** ♩ = 60      **Allegro (súbito)** ♩ = 100

35

Fl. *[ff]* 6 6 6 3

Ob. *[mf]* [ $\leftarrow$ ] *[ff]*

Cl. en Sib. *[ff]* 3

Fag. *[ff]* 3 3 3

Cor.

Perc. 1 Plati. susp. *fff* *[ff]* Güiro

Perc. 2 Claves *[ff]* Maracas

Timp.

Pno. *[ff]*

S. Solo

B. Solo

T. Solo

S. *[ff]* A - mé - ri - ca,

A. *[ff]* A - mé - ri - ca,

T. *[ff]* Te\_es - toy be - san - do a - ho - ra ¡Ah!

B. *[ff]* Te\_es - toy be - san - do a - ho - ra ¡Ah!

**Lento y legato** ♩ = 60      **Allegro súbito y percusivo** ♩ = 100

42      46

Fl.      [f] [cresc. poco a poco al fine] 3

Ob.      [f] [cresc. poco a poco al fine] 3

Cl. en Si<sup>b</sup>      [mf] [f] [cresc. poco a poco al fine] 3

Fag.      [f] [cresc. poco a poco al fine]

Cor.      [f] [cresc. poco a poco al fine]

Perc. 1      Plati. susp.      Cencerro      [Bombo] [f] [cresc. poco a poco al fine] 3

Perc. 2      Claves      [f] [cresc. poco a poco al fine] 3 5

Timp.      Maracas 3 5

Pno.      [f] [cresc. poco a poco al fine]

S. Solo

B. Solo

T. Solo

S.      [f] [cresc. poco a poco al fine] Dul - ce,y bue - na co - mo\_un

A.      [f] [cresc. poco a poco al fine] Dul - ce,y bue - na co - mo\_un fru - to Dul - ce,y bue - na

T.      [f] [cresc. poco a poco al fine] Dul - ce,y bue - na co - mo\_un

B.      [f] [cresc. poco a poco al fine] Dul - ce,y bue - na co - mo\_un fru - to Dul - ce,y bue - na

49

Fl.

Ob.

Cl. en Si $\flat$

Fag.

Cor.

Perc. 1

Perc. 2

Timp.

Pno.

S. Solo

B. Solo

T. Solo

S

A

T

B

fru - to te me pu - sis - te, a - ma - da.

co - mo\_un fru - to Dul - ce\_y bue - na co - mo\_un fru - to te me pu - sis - te, a - ma - da.

fru - to te me pu - sis - te, a - ma - da.

co - mo\_un fru - to Dul - ce\_y bue - na co - mo\_un fru - to te me pu - sis - te, a - ma - da.

[*fff*] (*grito*)

[*fff*]

[*fff*]

[*fff*]

### 3. Hombre

Súbito Lento  $\text{♩} = 46$

54

Fl. [mf]

Ob. [mf]

Cl. en Sib. [mf]

Cor. [mf]

Perc. 1

Pno. [mf]

S. Solo



59

Fl. [mp]

Ob. [mp]

Cl. en Sib. [mp]

Fag. [mp]

Cor. [mp]

Perc. 1

Pno. [mp]

S. Solo [mp]

Soy, soy hom-bre, he na-ci-do, ten-go piel y es-pe-

65

Fl.

Ob.

Cl. en Si<sup>b</sup>

Fag.

Cor.

Perc. 1

Triángulo

[mp]

Pno.

S. Solo

ran - za. Soy hom-bre, es de - cir, a - ni - mal con pa - la - bras. soy hom - bre, he na - ci - do,



71

Fl.

Ob.

Cl. en Si<sup>b</sup>

Fag.

Cor.

Pno.

S. Solo

[mf]

ten-go piel y es-pe - ran - za. Soy hom - bre, es de - cir, a - ni - mal con pa - la - bras.

77

Fl. [mf]

Ob. [mf]

Cl. en Sib

Fag. [mf]

Cor. [mf]

Perc. 1

Perc. 2

Timp.

Pno. [mf]

S. Solo

B. Solo

T. Solo

S. [mp]

A. [mp]

T. [mp]

B. [mp]

Yo no pi - do, e - ter - ni - da - des lle - nas de es - tre - llas blan - cas.

Yo no pi - do, e - ter - ni - da - des lle - nas de es - tre - llas blan - cas.

Yo no pi - do, e - ter - ni - da - des lle - nas de es - tre - llas blan - cas.

Yo no pi - do, e - ter - ni - da - des lle - nas de es - tre - llas blan - cas.

82

Fl.

Ob.

Cl. en Si

Fag.

Cor.

Perc. 1

Perc. 2

Timp.

Pno.

S. Solo

B. Solo

T. Solo

S

A

T

B

Triángulo

[mf]

Soy un hom-bre,es de - cir, a - ni - mal con pa - la - bras. No soy Dios soy un hom - bre

Soy un hom-bre,es de - cir, a - ni - mal con pa - la - bras. No soy Dios soy un hom - bre

Soy un hom-bre,es de - cir, a - ni - mal con pa - la - bras. No soy Dios soy un hom - bre

Soy un hom-bre,es de - cir, a - ni - mal con pa - la - bras. No soy Dios soy un hom - bre

37

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Fag.

Cor.

Perc. 1

Perc. 2

Timp.

Pno.

S. Solo

B. Solo

T. Solo

S

A

T

B

(co - mo de - cir un al - ga). Pe - ro, e - xi - jo ca - lor, al - muer - zo, en mis en - tra - ñas.

(co - mo de - cir un al - ga). Pe - ro, e - xi - jo ca - lor, al - muer - zo, en mis en - tra - ñas.

(co - mo de - cir un al - ga). Pe - ro, e - xi - jo ca - lor, al - muer - zo, en mis en - tra - ñas.

(co - mo de - cir un al - ga). Pe - ro, e - xi - jo ca - lor, al - muer - zo, en mis en - tra - ñas.

93

Fl.

Ob.

Cl. en Si $\flat$

Fag.

Cor.

Perc. 1 *Triángulo* [*mp*]

Pno. [*mp*]

S. Solo [*mp*]

Soy, soy hom - bre, he na - ci - do, ten - go piel y es - pe - ran - za. e - xi - jo, por lo

99 *rit.*

Fl.

Ob.

Cl. en Si $\flat$

Fag.

Cor.

Perc. 1

Pno.

S. Solo

tan - to, me de - jen u - sar - las

105 *rit.* *a tempo*

Fl.

Ob.

Cl. en Si<sup>b</sup> *[mp]*

Fag.

Cor.

Pno.

S. Solo

No no soy Dios soy un hom - bre

110 *rit.*

Fl.

Ob.

Cl. en Si<sup>b</sup>

Fag.

Cor.

Pno.

S. Solo

(co - mo de - cir un al - ga). Pe - ro e - xi - jo ca - lor, al - muer - zo en mis en - ta - ñas.

116 *a tempo*

Fl. *[mf]*

Ob.

Cl. en Si $\flat$  *[mf]*

Fag. *[mf]*

Cor. *[mf]*

Perc. 1

Perc. 2

Timp.

Pno. *[mf]*

S. Solo

B. Solo

T. Solo

S. *[mp]*  
No, no pi - do\_e - ter - ni - da - des lle - nas de\_es - tre - llas blan - cas.

A. *[mp]*  
No, no pi - do\_e - ter - ni - da - des lle - nas de\_es - tre - llas blan - cas.

T. *[mp]*  
No, no pi - do\_e - ter - ni - da - des lle - nas de\_es - tre - llas blan - cas.

B. *[mp]*  
No, no pi - do\_e - ter - ni - da - des lle - nas de\_es - tre - llas blan - cas.

121

Fl.

Ob.

Cl. en Si

Fag.

Cor.

Perc. 1

Perc. 2

Timp.

Pno.

S. Solo

B. Solo

T. Solo

S.

A.

T.

B.

Triángulo

[mf]

Soy un hom-bre,es de cir, a - ni - mal con pa - la - bras. No soy Dios: soy un hom - bre

Soy un hom-bre,es de cir, a - ni - mal con pa - la - bras. No soy Dios: soy un hom - bre

Soy un hom-bre,es de cir, a - ni - mal con pa - la - bras. No soy Dios: soy un hom - bre

Soy un hom-bre,es de - cir, a - ni - mal con pa - la - bras. No soy Dios: soy un hom - bre

126

Fl.

Ob.

Cl. en Si

Fag.

Cor.

Perc. 1

Perc. 2

Timp.

Pno.

S. Solo

B. Solo

T. Solo

S

A

T

B

(co - mo de - cir un al - ga). Pe - ro, e - xi - jo ca - lor, al - muer - zo, en mis en - tra - ñas.

(co - mo de - cir un al - ga). Pe - ro, e - xi - jo ca - lor, al - muer - zo, en mis en - tra - ñas.

(co - mo de - cir un al - ga). Pe - ro, e - xi - jo ca - lor, al - muer - zo, en mis en - tra - ñas.

(co - mo de - cir un al - ga). Pe - ro, e - xi - jo ca - lor, al - muer - zo, en mis en - tra - ñas.

132 *[a tempo]*

Fl.

Ob.

Cl. en Si<sup>b</sup>

Fag.

Cor.

Perc. 1 *Triángulo*

Pno. *[mp]*

S. Solo *[mp]*

Soy, soy hom-bre, he na - ci - do, ten - go piel y es-pe - ran - za. y\_e - xi - jo, por lo

138 *rit.*

Fl.

Ob.

Cl. en Si<sup>b</sup>

Fag.

Cor.

Timp.

Pno. *[pp]*

S. Solo *[p] legato cantabile*

tan - to, me de - jen u - sar - las

144

Fl. [p] cantabile

Ob.

Cl. en Si<sup>b</sup>

Fag.

Cor.

Timp.

Pno. [p]



149

Fl. [attacca]

Ob.

Cl. en Si<sup>b</sup>

Fag.

Cor.

Perc. 1 Plati. susp.

Pno. [p cresc.]

### 4. Oídnos trabajar

Súbito y percusivo ♩=120

[Se recomienda repetir tres veces la sección, sin embargo puede definirse a criterio de la persona directora.]

155 Palmadas (todos los que no tocan, hasta el final del movimiento).

[Tutti.]

Fl.

Ob.

Cl. en Si $\flat$

Fag.

Cor.

Perc. 1

Perc. 2

Timp.

Pno.

S. Solo

B. Solo

T. Solo

S.

A.

T.

B.

Ritmo de calipso (con improvisación).

[mf] [f] [sempre sim]

[f]

[f]

[f]

[f]

Va - mos va-mos va-mos a-cre-ar, de \_\_\_ nue-vo, de nue-vo, el mun - do.

¡Ta! Ta. ¡Ta! Ta.

¡Ta! Ta. ¡Ta! Ta.

¡Ta! Ta. ¡Ta! Ta.

¡Ta! Ta. ¡Ta! Ta.

159

Fl.

Ob.

Cl. en Si $\flat$

Fag.

Cor.

Perc. 1

Perc. 2

Timp.

Pno.

S. Solo

B. Solo

T. Solo

S

A

T

B

Y con pa-sos y con o-jos. va-mos va - mos va-mos a cre-ar el mun-do.

[f] O - id-nos tra-ba-jar. O - id-nos tra-ba-jar.

Con sord.

¡Ta! Ta. ¡Ta! Ta.

164

Fl.

Ob.

Cl. en Si $\flat$

Fag.

Cor.

Perc. 1

Perc. 2

Timp.

Pno.

S. Solo

B. Solo

T. Solo

S

A

T

B

Ritmo de calipso:  
improvisar transición.

*f* — *ff*  
Plati. susp.

La-dri - llo por la - dri - llo, va-mos a crear el mun - do.

con - pa - sos y con o - jos. con los hue - sos. con los hue - sos.

con - pa - sos y con o - jos. con los hue - sos. con los hue - sos.

Pa - sos. Hue - sos.

Pa - sos. Hue - sos.

169

Fl.

Ob.

Cl. en Si $\flat$

Fag.

Cor.

Perc. 1

Perc. 2

Timp.

Pno.

S. Solo

B. Solo

T. Solo

S

A

T

B

Vá - mos va-mos va-mos a cre-ar, de \_\_\_ nue-vo, de nue-vo, el mun-do. Y con pa-sos y con o-jos va - mos va - mos va-mos a cre-ar el mun-do.

¡Ah! — Ah. ¡Ah! — Ah. ¡Ah! — Ah. ¡Ah! — Ah.

¡Ah! — Ah. ¡Ah! — Ah. ¡Ah! — Ah. ¡Ah! — Ah.

¡Ah! — Ah. ¡Ah! — Ah. ¡Ah! — Ah. ¡Ah! — Ah.

¡Ah! — Ah. ¡Ah! — Ah. ¡Ah! — Ah. ¡Ah! — Ah.

173

Fl.

Ob.

Cl. en Si<sup>b</sup>

Fag.

Cor.

Perc. 1

Perc. 2

Timp.

Pno.

S. Solo

B. Solo

T. Solo

S

A

T

B

*muriendo*

*muriendo*

*muriendo*

### 5. Credo

Allegro súbito ♩ = 112

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. en Sib.), Bassoon (Fag.), and Cor Anglais (Cor.). The percussion section consists of Percussion 1 (Perc. 1) with Bells (BB) and Congas (CL), Percussion 2 (Perc. 2), and Timpani (Timp.). The piano (Pno.) part is shown in grand staff notation. Solo staves are provided for Soprano (S. Solo), Bass (B. Solo), and Tenor (T. Solo). The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are shown at the bottom, with lyrics in Spanish: "no, a - cos-tum-bro de - cir". The score is in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked "Allegro súbito" with a metronome marking of ♩ = 112. The score is divided into three measures, with a key signature change from B-flat to B-natural in the second measure.

183

Fl.

Ob.

Cl. en Si<sup>b</sup>

Fag.

Cor.

Perc. 1

Perc. 2

Timp.

Pno.

S. Solo

B. Solo

T. Solo

S

A

T

B

a - mo a - mo te a - mo  
te a - mo a - mo te a - mo  
no a - cos - tum - bro de - cir

a - mo a - mo te a - mo  
te a - mo a - mo te a - mo  
no a - cos - tum - bro de - cir

te a - mo te a - mo  
te a - mo a - mo te a - mo

te a - mo te a - mo

187

Fl.

Ob.

Cl. en Si $\flat$

Fag.

Cor.

Perc. 1

Perc. 2

Timp.

Pno.

S. Solo

B. Solo

T. Solo

S

A

T

B

des-de los o - jos has - ta los za - pa - tos — no, a - cos - tum - bro de - cir —

des-de los o - jos has - ta los za - pa - tos — no, a - cos - tum - bro de - cir —

si no cuan - do el a - mor i - nun - da to - do — des-de los o - jos que su - ma la ex - pe - rien - cia den - tro

si no cuan - do el a - mor i - nun - da to - do — des-de los o - jos que su - ma la ex - pe - rien - cia den - tro

Adagio  $\text{♩} = 64$  Tempo I (súbito)  $\text{♩} = 60$

191

Fl.

Ob.

Cl. en Si $\flat$

Fag.

Cor.

Perc. 1

Perc. 2

Timp.

Pno.

S. Solo

B. Solo

T. Solo

S

A

T

B

mi cuer-po es u-na so-la ver-dad a-mo a-mo te a-mo

mi cuer-po es u-na so-la ver-dad a-mo a-mo te a-mo

[den-tro] no a-cos-tum-bro de-cir a-mo a-mo te a-mo

[den-tro] no a-cos-tum-bro de-cir a-mo a-mo te a-mo

### 6. Misa buena

Lento  $\text{♩} = 60$   
*súbito (enérgico)*

196

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. It includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. en Si $\flat$ ), Bassoon (Fag.), and Cor Anglais (Cor.). The percussion section consists of Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), and Timpani (Timp.). The piano (Pno.) part is shown in grand staff notation. There are also staves for Solo voices: Soprano (S. Solo), Alto (A. Solo), Tenor (T. Solo), and Bass (B. Solo). The vocal parts (S, A, T, B) are currently blank. The woodwind parts feature triplets and sixteenth-note patterns, with dynamic markings such as *[f]* and *[ff]*. The piano part features a rhythmic accompaniment with *ff* dynamics. The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 60 beats per minute, and the performance instruction is 'súbito (enérgico)'. The score is numbered 196.

**Lento (Danza)** ♩ = 60

200

Fl. *[mf]*

Ob.

Cl. en Si $\flat$  *[mf]*

Fag.

Cor.

Perc. 1 Claves *[mf]*

Perc. 2

Timp.

Pno. *[mf]*

S. Solo *[mf]*  
Va - mos a ce - le -

B. Solo

T. Solo

S.

A.

T.

B.

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled 'Lento (Danza)' with a tempo of 60 beats per minute. The score is for a full orchestra and vocal soloists. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. en Si $\flat$ ), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Percussion 1 (Perc. 1) playing Claves, Percussion 2 (Perc. 2), and Timpani (Timp.). The piano (Pno.) part is written in grand staff. The vocal soloists are Soprano (S. Solo), Bass (B. Solo), Tenor (T. Solo), Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score is in 2/4 time and begins at measure 200. The flute and clarinet parts have a dynamic marking of *[mf]*. The piano part also has a dynamic marking of *[mf]*. The vocal soloists have a dynamic marking of *[mf]*. The lyrics 'Va - mos a ce - le -' are written under the Soprano Solo part. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or F minor).

206 [sempre sim.]

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Fag.

Cor.

Claves

Perc. 1

Perc. 2

Timp.

Pno.

S. Solo  
brar la mi - sa del a - mor la mi - sa del a - mor es - ta ma - ña - na.

B. Solo

T. Solo

S.

A.

T.

B.

212

Fl.

Ob.

Cl. en Si $\flat$

Fag.

Cor.

Perc. 1

Perc. 2

Timp.

Pno.

S. Solo

B. Solo

T. Solo

S.

A.

T.

B.

Maracas

[ *mf* ]

Con ma - sa de ma - iz, ha - ri - na y es - pe - ran - za. En un fi - lo de ro - ca,

218

Fl.

Ob.

Cl. en Si $\flat$

Fag.

Cor.

Perc. 1

Claves

Maracas

Perc. 2

Timp.

Pno.

S. Solo

so-bre el vien-tre de un ce-rro, con-sa-gra-re-mos la hos-tia de la vi-da

B. Solo

T. Solo

S.

A.

T.

B.

224

Fl.

Ob.

Cl. en Si $\flat$

Fag.

Cor.

Perc. 1 Claves [*mf*]

Perc. 2 [Bombo] Maracas

Timp.

Pno. [*mf*]

S. Solo  
y el vi - no del de - re - cho. Ce - le - bre - mos.

B. Solo

T. Solo

S. [*mp*]  
Nin - gu - no de no - so - tros re - za - rá\_a - ño - di -

A. [*mp*]  
Nin - gu - no de no - so - tros re - za - rá\_a - ño - di -

T. [*mp*]  
Nin - gu - no de no - so - tros re - za - rá\_a - ño - di -

B. [*mp*]  
Nin - gu - no de no - so - tros re - za - rá\_a - ño - di -

230

Fl.

Ob.

Cl. en Si $\flat$

Fag.

Cor.

Perc. 1  
Claves  
Maracas

Perc. 2

Timp.

Pno.

S. Solo  
[mf]  
Va - mos a ce - le - brar

B. Solo

T. Solo

S.  
lla - do: re - za - re - mos de pie, pa - ra la vi - da, con ma - sa de ma -

A.  
lla - do: re - za - re - mos de pie, la vi - da, con ma - sa de ma -

T.  
lla - do: re - za - re - mos de pie, pa - ra la vi - da, con ma - sa de ma -

B.  
lla - do: re - za - re - mos de pie, la vi - da, con ma - sa de ma -

236

Fl.

Ob.

Cl. en Si $\flat$

Fag.

Cor.

Perc. 1

Perc. 2

Timp.

Pno.

S. Solo

B. Solo

T. Solo

S.

A.

T.

B.

la mi - sa del a - mor De no - che lle - ga - re - mos a nues - tro al - tar, u - ni - dos,

iz, ha - ri - na y es - pe - ran - za.

iz, ha - ri - na y es - pe - ran - za.

iz, ha - ri - na y es - pe - ran - za.

iz, ha - ri - na y es - pe - ran - za.

243

Fl.

Ob.

Cl. en Si $\flat$

Fag.

Cor.

Perc. 1

Perc. 2

Timp.

Pno.

S. Solo

B. Solo

T. Solo

S.

A.

T.

B.

re-zan-do la\_o-ra ción de la\_a-le gi - a. Nin - gu - no de no - so - tos re - za-râ\_a-rra - di -

249

Fl.

Ob.

Cl. en Si<sup>b</sup>

Fag.

Cor.

Perc. 1

Pno.

S. Solo

lla - do Y to - dos co - me - re - mos la hos - tia del a - mor.

255

Fl.

Ob.

Cl. en Si<sup>b</sup>

Fag.

Cor.

Perc. 1

Pno.

S. Solo

Con - sa - gra - re - mos la hos - tia de la vi - da y el vi - no del de - re - cho. Ce - le - bre - mos.

261

Fl. *[mf]* 3

Ob. *[mf]* 3

Cl. en Sib *[mf]* 3

Fag. *[mf]*

Cor.

Perc. 1 *[mf]*

Perc. 2

Timp.

Pno. *[mf]*

S. Solo

B. Solo

T. Solo

S. *[mp]* 3  
Va - mos a ce - le - brian la mi - sa del a - mor es - ta ma -

A. *[mp]* 3  
Va - mos a ce - le - brian la mi - sa del a - mor la mi - sa del a - mor ma -

T. *[mp]* 3  
Va - mos a ce - le - brian la mi - sa del a - mor la mi - sa del a - mor es - ta ma -

B. *[mp]* 3  
Va - mos a ce - le - brian la mi - sa del a - mor la mi - sa del a - mor ma -

267

Fl.

Ob.

Cl. en Si $\flat$

Fag.

Cor.

Perc. 1

Perc. 2

Timp.

Pno.

S. Solo

B. Solo

T. Solo

S

A

T

B

ña - na - na

ña - na - na

ña - na - na

ña - na - na

Va - mos a ce - le - brar la mi - sa del a - mor

Con ma - sa de ma - iz, ha - ri - na y\_es - pe - ri - an - za.

con ma - sa de ma - iz, ha - ri - na y\_es - pe - ri - an - za.

con ma - sa de ma - iz, ha - ri - na y\_es - pe - ri - an - za.

con ma - sa de ma - iz, ha - ri - na y\_es - pe - ri - an - za.

Fine

The musical score consists of the following parts:

- Fl.**: Flute, measures 273-277, with dynamics *f* and *fff*.
- Ob.**: Oboe, measures 273-277, with dynamics *f* and *fff*.
- Cl. en Si $\flat$** : Clarinet in B-flat, measures 273-277, with dynamics *f* and *fff*.
- Fag.**: Bassoon, measures 273-277, with dynamics *f* and *fff*.
- Cor.**: Horn, measures 273-277, with dynamics *f* and *fff*.
- Perc. 1**: Percussion 1, measures 273-277, with dynamics *f* and *fff*.
- Perc. 2**: Percussion 2, measures 273-277, with dynamics *f* and *fff*.
- Plati. susp.**: Suspended Cymbal, measures 273-277, with dynamics *f* and *fff*.
- Timp.**: Timpani, measures 273-277, with dynamics *f* and *fff*.
- Pno.**: Piano, measures 273-277, with dynamics *f* and *fff*.
- S. Solo**: Soprano Soloist, measures 273-277, with dynamics *f* and *fff*.
- B. Solo**: Bass Soloist, measures 273-277, with dynamics *f* and *fff*.
- T. Solo**: Tenor Soloist, measures 273-277, with dynamics *f* and *fff*.
- S.**: Soprano, measures 273-277, with lyrics: "Va - mos a ce - le - biar la mi - sa del a - mor". Dynamics *f* and *fff*.
- A.**: Alto, measures 273-277, with lyrics: "Va - mos a ce - le - biar la mi - sa del a - mor". Dynamics *f* and *fff*.
- T.**: Tenor, measures 273-277, with lyrics: "Va - mos a ce - le - biar la mi - sa del a - mor". Dynamics *f* and *fff*.
- B.**: Bass, measures 273-277, with lyrics: "Va - mos a ce - le - biar la mi - sa del a - mor". Dynamics *f* and *fff*.

**Muy libre (Lento)** **Lento y ritardando**

278

Fl.

Ob.

Cl. en Si<sup>b</sup>

Fag. *[Solo]* *[mf]*

Cor.

Pno.

S. Solo *[p]*

(Cuan-do se re - za de pie y can - tan - do



**Tempo I (súbito) (♩ = 60)** **D.S. al Fine**

289

Fl.

Ob.

Cl. en Si<sup>b</sup>

Fag. *[mp]* *[cresc.]*

Cor.

Pno. *[mp]* *[cresc.]*

S. Solo

los de ro - di - llas son los pa - ga - nos, son los pa - ga - nos)

### 7. Yo tengo los ojos grandes y anchos

[Allegro con brio ♩ = 152]

Pno.

[f]



Pno.



Pno.



Pno.



Andante ♩ = 66

Pno.

[p]

B. Solo

[mp]

Yo que ten - go los o - jos gran - des y an - chos

311

Fl.

Ob.

Cl. en Si $\flat$

Fag.

Cor.

Perc. 1

Perc. 2

Timp.

Pno.

S. Solo

B. Solo

T. Solo

S.

A.

T.

B.

*rit.* *a tempo* *[rit.]* *[a tempo]*

*[p]* *[mp]* *[p]* *[p]*

co - mo pro-fun - das ve - las de un na - vi - o, —

316

Fl.

Ob.

Cl. en Si $\flat$

Fag.

Cor.

Perc. 1

Perc. 2

Timp.

Pno.

S. Solo

B. Solo

T. Solo

S.

A.

T.

B.

yo que sien - to mi san - gre a - pre - su - ra - da por dul - ces co - ra -

320

*rit.* *a tempo* *rit.* *be*

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Fag.

Cor.

Perc. 1

Perc. 2

Timp.

Pno.

S. Solo

B. Solo

T. Solo

S

A

T

B

zo - nes no na - ci - dos, \_\_\_\_\_

yo que a - mo, com -

¡Ah! \_\_\_\_\_

yo que a - mo, com -

¡Ah! \_\_\_\_\_

324

*rit.* *a tempo* *rit.*

Fl.

Ob.

Cl. en Si $\flat$

Fag.

Cor.

Perc. 1

Perc. 2

Timp.

Pno.

S. Solo

B. Solo

T. Solo

S

A

T

B

pre-do, y ten-go pu-ro, el co - ra - zón.

pre-do, y ten-go pu-ro, el co - ra - zón.

### 8. Apunte interior (Ballet)

Moderato  $\text{♩} = 132$

330

Fl.

Pno.

336

Fl.

Pno.

340

Fl.

Pno.

343

Fl.

Pno.

347

Fl.

Pno.

351

Fl.

Pno.

356

Fl.

Pno.

*8va*

*rit.*

*Libre*

*fr.*

Moderato ♩ = 44 (♩ = ♩)

360

Fl.

Pno.

*8va*

363

Fl.

Pno.

366

Fl.

Pno.

*rit.*

*p*

*ff*

*a tempo*

369 *8va*

Fl. 

Pno. 

**Libre**

372 *a tempo*

Fl. 

Pno. 

**8va**

375 *cresc.*

Fl. 

Pno. 

**8va**

377

Fl. 

Pno. 

**8va**

379 *rit.*

Fl. 

Pno. 

### 9. Canto bueno

Allegro con brío (súbito) ♩ = 120

381

The score is for a 4/4 piece in B-flat major. It features woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon), Percussion (Claves, Güiro, Timpani), Piano, and vocal soloists (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The woodwinds and piano play a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The percussion provides a steady accompaniment. The vocal soloists enter with a melody of eighth notes, accompanied by a bass line. Dynamics range from mezzo-forte (mf) to fortissimo (ff).

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Fag.

Cor.

Perc. 1

Perc. 2

Timp.

Pno.

S. Solo

B. Solo

T. Solo

S.

A.

T.

B.

*ff*

Ven a bus-car - me, her-ma-no, a - ho-ra que a-mo que a - mo

*ff*

Ven a bus-car - me, her-ma-no, a - ho-ra que a-mo que a - mo

*ff*

Ven a bus-car - me, her-ma-no, a - ho-ra que a-mo que a - mo

*ff*

Ven a bus-car - me, her-ma-no, a - ho-ra que a-mo que a - mo

385

Fl.

Ob.

Cl. en Si<sup>b</sup>

Fag.

Cor.

Perc. 1

Perc. 2

Timp.

Pno.

S. Solo

B. Solo

T. Solo

S

A

T

B

de mi san-gre de mi san-gre a - ho-ra que mis ma - nos son fu-ria son fu-ria son fu - ria

de mi san-gre de mi san-gre a - ho-ra que mis ma - nos son fu-ria son fu-ria son fu - ria

con - to-das las po - ten-cias de mi san-gre a - ho-ra que mis ma - nos son fu-ria son fu-ria son fu - ria

con - to-das las po - ten-cias de mi san-gre a - ho-ra que mis ma - nos son fu-ria son fu-ria son fu - ria

[ff]

389

Fl. *[ff]* 3

Ob.

Cl. en Si $\flat$

Fag.

Cor.

Perc. 1

Perc. 2

Timp.

Pno.

S. Solo

B. Solo

T. Solo

S.

A.

T.

B.

por las ca-lles por las ca-lles...

por las ca-lles por las ca-lles...

y su pul-pa se rie-ga por las ca-lles...

y su pul-pa se rie-ga por las ca-lles...

393 **Libre** **Allegro súbito (Tempo primo)**

Fl.

Ob.

Cl. en Si<sup>b</sup>

Fag.

Cor.

Perc. 1

Perc. 2

Timp.

Pno.

S. Solo

B. Solo

T. Solo

S.

A.

T.

B.

[f] ven a bus-car-me, her-ma-no a ho-ra que a-mo que a - mo

por las

por las

y su pul - pa se rie - ga

y su pul - pa se rie - ga

Libre [attacca]

397

Fl.

Ob.

Cl. en Si $\flat$

Fag.

Cor.

Perc. 1

Perc. 2

Timp.

Pno.

S. Solo

B. Solo

T. Solo

S

A

T

B

ca - lles por las ca - lles

ca - lles por las ca - lles

ca - lles por las ca - lles

ca - lles por las ca - lles

Grito

Grito

Grito

Grito

[f]

### 10. Plegaria

Lento, espiritual ♩ = 56

401

Fl. *[f]*

Ob.

Cl. en Si<sup>b</sup> *[f]*

Fag.

Cor.

Perc. 1 [Plati. susp.] *[f]*

Perc. 2

Timp. *[f]*

Pno. *[f]*

S. Solo

B. Solo

T. Solo

S.

A.

T.

B.

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled '10. Plegaria'. The score is in 4/4 time and marked 'Lento, espiritual' with a tempo of 56 beats per minute. It begins at measure 401. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. en Si<sup>b</sup>), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Percussion 1 (Perc. 1) with suspended cymbals, Percussion 2 (Perc. 2), Timpani (Timp.), Piano (Pno.), Soprano Solo (S. Solo), Bass Solo (B. Solo), Tenor Solo (T. Solo), Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The Flute, Clarinet in B-flat, and Percussion 1 parts feature a dynamic marking of *[f]* (forte). The Piano part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands. The vocal parts (Solo and full choir) are currently silent in this section of the score.



411

Fl. *[ff]*

Ob. *[ff]*

Cl. en Si $\flat$

Fag. *[ff]*

Cor.

Perc. 1

Perc. 2

Timp.

Pno.

S. Solo

B. Solo

T. Solo

S. so - bre los a - ta - ú - des, so - bre las car - nes nue - vas,

A. *[ff]* so - bre los a - ta - ú - des, so - bre las car - nes nue - vas,

T. *[ff]* So - bre los bos - ques, ¡Ah! ¡Ah! so - bre las car - nes nue - vas, los

B. *[ff]* So - bre los bos - ques, ¡Ah! ¡Ah! so - bre las car - nes nue - vas, los

416

Fl.

Ob.

Cl. en Sib

Fag.

Cor.

Perc. 1

Perc. 2

Timp.

Pno.

S. Solo

B. Solo

T. Solo

S

A

T

B

sue - ños\_ que se pu - dien, ¡Ah! ¡Ah! so - bre las fru - tas hú - me - das,

sue - ños\_ que se pu - dien, ¡Ah! ¡Ah! so - bre las fru - tas hú - me - das,

sue - ños\_ que se pu - dien, ¡Ah! ¡Ah! fru - tas hú - me - das,

sue - ños\_ que se pu - dien, ¡Ah! so - bre las fru - tas hú - me - das, ¡Ah! ¡Ah!

421

Fl.

Ob.

Cl. en Si $\flat$

Fag.

Cor.

Perc. 1

Perc. 2

Timp.

Pno.

S. Solo

B. Solo

T. Solo

S

A

T

B

so - bre las tum - bas fres - cas, so - bre los mis - mos muer - tos no gi - men ni re -

so - bre las tum - bas fres - cas, so - bre los mis - mos muer - tos no gi - men ni re -

so - bre las tum - bas fres - cas, que no gi - men ni re -

so - bre las tum - bas fres - cas, so - bre los mis - mos muer - tos

