

Rocío Sanz Quirós y Emilia Prieto Tugores: voces femeninas, resistencia y memoria en la primera mitad del siglo XX

Rocío Sanz Quirós and Emilia Prieto Tugores: Female Voices, Resistance, and Memory in the First Half of the Twentieth Century

Recibido: 05-05-2025

Aprobado: 24-03-2026

José Leonel Rodríguez Cambronero
Universidad de Costa Rica
Puntarenas, Costa Rica
joseleonel.rodriguez@ucr.ac.cr
ORCID: [0000-0002-7097-7891](https://orcid.org/0000-0002-7097-7891)

Resumen

Este artículo tiene como objetivo analizar, desde una perspectiva feminista, la canción *Las coplas del Cholo Santa Cruz* de Rocío Sanz Quirós y el grabado *Mujer-cuerpo* de Emilia Prieto Tugores, como expresiones de la ausente presencia de la mujer en el campo artístico costarricense de inicios del siglo XX. La aproximación teórica se apoya en los estudios feministas y culturales, particularmente en la noción de exilio simbólico y silenciamiento femenino, en diálogo con la figura de Sycorax, propuesta por Lara (2007), como metáfora de la mujer sin voz en el imaginario patriarcal. Desde un enfoque humanista, el análisis reconoce el arte como espacio de resistencia, memoria y dignidad, donde la experiencia femenina se articula como denuncia social. Se concluye que, tanto desde el exilio geográfico como desde la permanencia silenciada, Sanz Quirós y Prieto Tugores cuestionaron las relaciones de poder y los privilegios masculinos, evidenciando la urgencia de revisar el canon artístico costarricense y revalorizar el legado de las mujeres creadoras.

Palabras clave: feminismo; música; grabado; mujer artista; igualdad de género.

Abstract

This article aims to analyze from a feminist approach the song *Las coplas del Cholo Santa Cruz* by Rocío Sanz Quirós and the engraving *Mujer-cuerpo* by Emilia Prieto Tugores as expressions of the absent presence of women in the Costa Rican artistic setting during the early twentieth century. The theoretical approach draws on feminist and cultural studies, particularly the concepts of symbolic exile and female silencing, engaging with Lara's (2007) interpretation of Sycorax as a metaphor for the voiceless woman within patriarchal imaginaries. From a humanistic perspective, art is understood as a space of resistance, memory, and dignity, where female experience becomes a form of social critique. The study concludes that whether through geographical exile or silenced permanence, both Sanz Quirós and Prieto Tugores challenged patriarchal power structures and male privilege, upholding the need to reassess the Costa Rican artistic canon and to reclaim the legacy of historically marginalized creative women.

Keywords: feminism; music; engraving; women artist; gender equality.

Introducción y antecedentes

El presente trabajo se inscribe en una perspectiva teórica feminista que entiende la producción artística como un espacio atravesado por relaciones de poder, género y exclusión simbólica. Desde este enfoque, el análisis de las obras *Las coplas del Cholo Santa Cruz* (1980) de Rocío Sanz Quirós y el grabado *Mujer-cuerpo* (1938) de Emilia Prieto Tugores permite problematizar los mecanismos mediante los cuales la cultura costarricense ha construido históricamente la invisibilización de las mujeres creadoras, así como las estrategias que estas artistas desarrollaron para intervenir críticamente en un campo cultural dominado por lógicas patriarcales. El feminismo, en este sentido, no se concibe únicamente como una categoría identitaria, sino como una herramienta crítica para cuestionar los procesos de legitimación, canonización y silenciamiento que estructuran la historia cultural.

Desde los estudios feministas en arte y música, se ha señalado que la exclusión de las mujeres del canon no responde a la ausencia de producción, sino a criterios de valoración construidos desde una perspectiva androcéntrica, que privilegia determinadas estéticas, géneros y discursos asociados a lo masculino (Citron, 1993; McClary, 1991). En el contexto latinoamericano, estas dinámicas se entrecruzan con procesos de colonialidad cultural, nacionalismo y moralidad, generando formas específicas de marginación que afectan de manera particular a las mujeres artistas. Bajo este marco, la obra de Sanz Quirós y Prieto Tugores puede leerse como una producción que tensiona simultáneamente el orden patriarcal y las narrativas culturales hegemónicas.

La noción de *ausente presencia* resulta central para este análisis. Lara (2007), desde una lectura feminista y decolonial de *La tempestad* de Shakespeare, identifica en el personaje de Sicorax la figura de una mujer sin voz audible, exiliada, sin nación y convertida en amenaza para el imaginario patriarcal. Aunque Sicorax no aparece físicamente en la obra, su evocación constante revela cómo el poder se ejerce también a través del silenciamiento y la exclusión. Esta categoría permite establecer un paralelismo con las trayectorias de Rocío Sanz Quirós y Emilia Prieto Tugores: mientras Sanz Quirós se vio obligada a trasladar su práctica creativa a otros territorios, Prieto Tugores permaneció en Costa Rica produciendo una obra crítica que, no obstante, fue relegada a los márgenes del reconocimiento institucional. Ambas

encarnan, así, formas de exilio –uno geográfico y otro simbólico– desde las cuales articularon una denuncia sostenida del patriarcado costarricense.

En el ámbito de la cultura y la música costarricense, Emilia Prieto Tugores y Rocío Sanz Quirós desarrollaron una producción artística de notable relevancia que ha sido históricamente subvalorada. Prieto Tugores, además de su trabajo como recopiladora, catalogadora y difusora de un importante corpus de canciones tradicionales del Valle Central costarricense, se destacó como grabadora y artista visual, utilizando estos lenguajes como espacios de intervención política y crítica social. Por su parte, Rocío Sanz Quirós construyó una sólida trayectoria como compositora y productora radial en México y los Estados Unidos, donde su obra –tanto en el ámbito de la música infantil como de la música de concierto– alcanzó reconocimiento, en contraste con el lugar marginal que ocupa en la historiografía musical costarricense.

Diversos estudios feministas han señalado que, en el contexto de la producción artística costarricense de inicios del siglo XX, numerosas mujeres desarrollaron estrategias expresivas de resistencia que les permitieron cuestionar el orden patriarcal desde registros simbólicos, poéticos o aparentemente silenciosos. Susan Campos Fonseca (2011) identifica en *Caperucita encarnada* una “revolución silenciosa” (p. 1), entendida como una crítica sutil a la construcción patriarcal de la mujer costarricense, elaborada mediante recursos simbólicos que posibilitaron la participación femenina en el campo cultural sin provocar su exclusión directa. En una línea convergente, Tania Camacho (2015) subraya que la trayectoria de Rocío Sanz Quirós estuvo marcada por el exilio en México, condición que incidió directamente en la invisibilización de su obra dentro del canon musical nacional. Camacho señala que Sanz Quirós desarrolló una voz compositiva singular, ajena a los discursos nacionalistas dominantes, lo cual contribuyó a su exclusión histórica, pero también le permitió construir una postura crítica frente a las estructuras patriarcales del ámbito musical.

Desde esta perspectiva, la ausencia física o simbólica de estas mujeres no debe interpretarse como silencio, sino como una forma de presencia crítica que desafía los mecanismos de poder que regulan la memoria cultural. El análisis conjunto de las obras de Rocío Sanz Quirós y Emilia Prieto Tugores permite, así, una relectura feminista de la historia cultural

costarricense, en la que las voces desplazadas adquieren centralidad como agentes activos de resistencia, resignificación y producción de sentido.

Rocío Sanz Quirós (1934-1993)

Según se menciona en el texto de Camacho Azofeifa (2015), Rocío Sanz Quirós nació en Costa Rica en 1934. Su abuelo, quien murió cuando ella estaba recién nacida, fue Juan Bautista Quirós Segura (1853-1934), un general del ejército que ostentó diversos cargos políticos y administrativos durante su carrera; además, fue vicepresidente de la República durante el período 1917-1923 y, luego del derrocamiento del presidente Federico Tinoco Granados, asumió la presidencia de la República.

Su madre fue Rosa Quirós Aguilar (1888-1971). Esta se casó con un militar con quien tuvo dos hijos. Luego de la muerte de este en servicio militar, nunca volvió a casarse. Más tarde, ingresó al Partido Comunista, donde conoció al padre de Rocío, el reconocido médico Ricardo Moreno Cañas. Rocío no llegó a conocerlo, pues el doctor fue asesinado cuando ella tenía cuatro años edad. Hasta su traslado a Los Ángeles, California, ella vivió con su madre, sus hermanastros, primos, amigas y amigos de su madre, todas y todos militantes del Partido Comunista y educadoras, educadores e intelectuales de alto vuelo.

Desde joven, Rocío y sus amigas desarrollaron un gran gusto por las artes en general, la música y el ballet. Asistían regularmente a conciertos, exposiciones y al cine. En este sentido, inició clases de piano con su madre y posteriormente las continuó con el maestro Carlos Enrique Vargas. Después de graduarse del Colegio de Señoritas en 1951, ingresó al Conservatorio Nacional de Música. En 1952, junto a su madre, salió hacia Los Ángeles, un año después de haber ingresado al Conservatorio Nacional. La razón del repentino viaje obedeció al interés de la madre por reunir a la familia, pues los hermanos mayores se habían asentado en la nación del norte.

Este viaje cambió la vida de Rocío para siempre y la convirtió en la primera compositora costarricense en el extranjero. Desde entonces, manifestó nostalgia por su tierra natal y desagrado por las tierras norteamericanas, como se observa en la siguiente carta que escribió a su amigo César Valverde en 1953:

Qué quieres que te cuente... ¿que si me hace falta Costa Rica? Sí, mucha. ¿Que si me gusta aquí? No mucho. Esto es como un gran desierto poblado por máquinas, y me ha costado año y medio descubrir que algunas de estas máquinas tienen algo de sociable. [...] Los Ángeles no es ciudad [es más bien] como un pueblo engrandecido; está hecha toda de retazos, barrios, ciudades vecinas; hasta el punto de que los alrededores son mil veces más grandes que el centro; y se suceden hasta el infinito las calles anchas, las casas con jardines vacíos de gente y llenos de pájaros, las esquinas con su Bank of América, Owl Drugstore y bomba de gasolina y todo esto se repite, ... y se repite,... y repite... y sólo los autos se mueven, pues en esta inmensidad un auto es tan necesario como la respiración; y se pueden caminar millas de calles vecinas sin encontrar un alma, y aún calles principales, muertas como una ciudad abandonada. (citada en Camacho Azofeifa, 2015, p. 36)

Luego de completar un año académico en Los Ángeles, Rocío y su madre decidieron mudarse a la ciudad de México. Quizá pasar de San José a Los Ángeles fue un cambio brusco, quizá encontrarse entre máquinas extrañas que hablan otra lengua y descubrir, después de año y medio, que algunas de ellas puedan ser sociables, fue una experiencia dolorosa para ambas. Quizá, Rocío experimentó en carne propia la forma en que Anzaldúa (1999) define a las fronteras en términos de lugares que distinguen a los otros de nosotros: “*Borders are set up to define the places that are safe and unsafe, to distinguish us from them. A border is a dividing line, a narrow strip along a steep edge* [Las fronteras se establecen para delimitar los lugares que son seguros y los que no, para distinguirnos de ellos. Una frontera es una línea divisoria, una franja estrecha y un borde abrupto.]” (p. 25). Cruzar la frontera las hizo distintas y tal distinción no pudo ser asimilada.

Ya instaladas en México, Rocío ingresó al Conservatorio Nacional de Música de México, institución de la cual se graduó años más tarde. Formó parte del grupo Nueva Música de México, integrado por jóvenes compositores quienes impulsaron cambios en la composición musical mexicana a partir de la inserción de nuevas técnicas, así como también promovieron cambios sustantivos en la administración y ejecución de las obras musicales en ese país. Este

grupo llegó a exponer sus trabajos en la sala Manuel M. Ponce, del Palacio de Bellas Artes, lugar emblemático de la ciudad de México (Camacho Azofeifa, 2015).

En 1960, recibió una beca para ir a estudiar a la entonces Unión Soviética. A su regreso, en 1966, fue contratada a medio tiempo en la radio de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), donde, en 1972, lanza su célebre programa *El Rincón de los Niños*, el cual estuvo al aire por 20 años, incluso después de su muerte en 1993 (Camacho Azofeifa, 2015). En 1980, Rocío tomó su lugar en la comunidad internacional de mujeres en la música. Colaboró en la escritura de biografías de compositoras latinoamericanas para publicarlas en la Enciclopedia Internacional de Mujeres Compositoras. A solicitud de la organización del Tercer Congreso de Mujeres en la Música, celebrado en México en 1984, Rocío no solo colaboró en asuntos logísticos de organización, sino que también participó como ponente, moderadora y presentó parte de sus más recientes producciones musicales.

La prolija producción musical de esta compositora incluye piezas para orquesta, banda, coro y orquesta, coro y banda, coro infantil, cuartetos de cuerda, piano, canciones, música infantil y música incidental. Sus obras han sido grabadas por prestigiosos músicos en México. No obstante, solamente existen dos grabaciones hechas por músicos costarricenses. Sobre el desconocimiento de la obra de esta autora en Costa Rica, Camacho Azofeifa (2015) menciona:

I think Rocío Sanz's reception today is affected by gender politics that continue to suggest that what she did was not good enough. Furthermore, the gendered idea of women as teachers is not the same as women as a composer, or radio producers, especially if we think of Rocío Sanz during her lifetime [Creo que la recepción de Rocío Sanz hoy en día está afectada por las políticas de género que siguen sugiriendo que lo que ella hizo no era lo suficientemente bueno. Además, la idea de género de las mujeres como maestras no es la misma que la de las mujeres como compositoras o productoras de radio, especialmente si pensamos en Rocío Sanz en vida]. (p. 99)

Más adelante, esta autora escribe: “*The circulation of her music, therefore, has been limited by omission, not by absence* [La circulación de su música, por tanto, ha sido limitada por omisión, no por ausencia.]” (Camacho Azofeifa, 2015, p. 145).

La vasta producción musical de Rocío Sanz Quirós es desconocida en Costa Rica. De todas sus obras, solamente la *Cantata a la Independencia Centroamericana* (1971) ha sido interpretada en tres ocasiones. Esta obra obtuvo el primer lugar del concurso en composición convocado por el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes de Costa Rica en 1971. Su *première*, aun cuando obtuvo el primer lugar, no fue en Costa Rica, sino en México. Posteriormente, han sido interpretadas sus *Canciones de la muerte* (1983) en dos oportunidades, la primera con la Orquesta Sinfónica Nacional y la segunda con la Orquesta Sinfónica de Heredia. Durante el homenaje póstumo a esta compositora, se interpretaron algunas de sus composiciones para piano y en algunas ocasiones se ha interpretado la *Cantata de Navidad* (1973). Como dato destacable, la Fonoteca Nacional de México recientemente acaba de digitalizar la colección completa de *El Rincón de los Niños* (un total de 400 programas de radio), mientras que las cintas de carrete abierto usadas para transmitirlo en la Radio Universidad de Costa Rica permanecen perdidas (Camacho Azofeifa, 2015).

Emilia Prieto Tugores (1902-1986)

Según la información brindada por Liana Babbar Amighetti (2016) al Instituto Nacional de las Mujeres (INAMU), Emilia Prieto Tugores fue educadora, pintora, investigadora de las tradiciones del Valle Central y cantautora. Nació en San José el 11 de enero de 1902, pasó su infancia en la finca Guararí, en el cerro Las Hiras, en Heredia. Realizó su secundaria en el Colegio Superior de Señoritas, donde obtuvo su título de maestra en 1921.

A partir de ese momento, se dedicó a la docencia como profesora de dibujo y pintura en las escuelas Normal de Costa Rica, Metodista, Nocturna de Cultura Popular, Juan Santamaría y en la Universidad Obrera. Además, fue directora de la Escuela Ramiro Aguilar. En 1922, recibió clases de pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes. (Babbar Amighetti, 2016, párr. 1)

La Costa Rica de primera mitad del siglo XX no era el mejor lugar para que una mujer pudiera desarrollar y comunicar sus capacidades intelectuales e ideas. Como bien dice Díaz Soucy (2010), "...la voz de la ciencia es masculina y la historia la escriben, mayoritariamente, los hombres" (p. 48). No obstante, Emilia "supo abrirse paso, de manera fecunda y brillante, en los campos de la educación, el arte, la investigación y las luchas sociales" (Babbar Amighetti, 2016, párr. 1).

Por su parte, Fanon (citado por Bidaseca, 2010) dice: “...en lo más profundo de sí mismo, el colonizado no reconoce ninguna instancia. Está dormido, pero no domesticado. Está interiorizado, pero no convencido de su inferioridad [...] en su interior el colonizado sólo obtiene una pseudopetrificación” (p. 35). En su producción académica, Emilia Prieto Tugores supo deconstruir las imposiciones coloniales repetidas por el Valle Central, en términos de cultura. En primer lugar, advirtió que las tradiciones culturales costarricenses no son únicamente las de Guanacaste e insistió en hablar de la diversidad cultural conformadora de esto que llamamos Costa Rica. Siendo amante de la cultura universal, supo poner en perspectiva correcta las tradiciones costarricenses. En este sentido, Prieto Tugores fue una mujer visionaria.

Supo reconocer que las personas costarricenses, como menciona Segato (2011), son un “pueblo como sujeto de una historia...” (p. 26) y, en este sentido, la investigación pionera realizada sobre las expresiones artísticas de quienes habitan el Valle Central puso de manifiesto la “inter-historicidad” (p. 26), articulada en dichas expresiones artísticas. Desarrolló sus trabajos pictóricos y grabados con gran destreza, además de ser obras con amplio sentido crítico y cargadas de polémica. Tal es el caso de sus cuadros *Arte por el Arte* (1935), *Maestro y Pupitre* (1934), *El Badulaque* y *Empleado Público* (1935), y los grabados, para citar algunos: *Parábola del privilegio* (1935), *Casa hipotecada* (1946), *Explotación de la mujer por el hombre* (1936) y *Mujer-cuerpo* (1938). Este último será comentado más adelante.

Como se ha mencionado, muchas de estas obras no fueron comprendidas en su época y fue necesario el paso de los años para que la sociedad costarricense comenzara a valorar y comprender su propuesta artística. Como menciona Babbar Amighetti (2016), las curadoras de su obra pictórica, Sila Chanto y Carolina Córdoba, detallan que:

su lenguaje integra, con particular síntesis formal, una inteligente y refinada actitud crítica, cargada de humor y de ironía, re-significando los lugares comunes culturales, ahí mismo, donde otros colaboran en edificar el imaginario sobre la identidad, a través de una visión complaciente de la historia. (párr. 6)

En 1932, en calidad de profesora de dibujo y pintura en la Escuela Normal de Heredia, se interesó por los intrincados diseños plasmados por las personas artistas en las carretas tradicionales. Valorizó esta manifestación artística y, como consecuencia, organizó el primer desfile de carretas en San José, en 1935. Junto a otras personas intelectuales, fue una de las fundadoras, en 1936, de la Liga Antifascista, organización dedicada a luchar contra el fascismo que en esos años amenazaba extenderse por el mundo. Igualmente, en esos años se mantuvo cerca de los ideales del Partido Comunista, aunque no militó oficialmente en sus filas. En 1943, junto con otras personas educadoras, participó en la fundación de la Universidad Obrera.

Muchas mujeres educadoras de profesión, como es el caso de María Isabel Carvajal, (Carmen Lyra), según Lavrín y Sáenz (2002) “...se habían involucrado en las actividades de la seccional del APRA en Costa Rica (Alianza Popular Revolucionaria Americana), en la Universidad Obrera” (p. 132). En aquellos años, los procesos de revisión y análisis de los problemas en Costa Rica contaron con el trabajo tesonero de maestras militantes o cercanas, como es el caso de Emilia Prieto Tugores, a los lineamientos del Partido Comunista Costarricense. Según narran Lavrín y Sáenz (2002), “entre ellas destacan María Isabel Carvajal, Luis González, Adela Ferreto, Stella Peralta, Emilia Prieto, María Alfaro de Mata, Hortensia Zelaya, Ángela García, María Odilia Castro, Esther Silva y Lilia Ramos, entre otras” (p. 132). Herrera Zavaleta (2000) menciona que estas mujeres que se dedicaron a la profesión de la enseñanza:

desde la corriente de pensamiento que les sirvió de sustento, ponen en entredicho la concepción del mundo que priva, la beneficencia y filantropía como únicas formas posibles para el logro de la justicia social, el papel de la mujer en diferentes ámbitos: los conceptos de hogar, matrimonio, maternidad y sexualidad que subyacen en una sociedad de privilegios. A la vez analizan las características que adquiere el mundo de la mujer trabajadora y el trabajo femenino asalariado. (p. 37)

Por otra parte, estas mujeres participaron en el desarrollo del Partido Comunista entre los años de 1931 a 1936, en calidad de:

... intelectuales, [que] participan activamente, tienen poder de decisión, y se encargan de acercarse a concientizar a la mujer, especialmente la trabajadora. A la vez que la cuestión de género aparece en el nuevo partido:

La clase obrera necesita para la realización de su misión social mujeres que no sean esclavas. No quiere mujeres sin personalidad en el matrimonio y en el seno de la familia. Necesita mujeres capaces de protestar contra toda servidumbre, que puedan ser consideradas como miembros activos, en plena posesión de sus derechos... (Lavrín & Sáenz, 2002, p. 135)

Los ideales de Prieto Tugores, además de lo citado hasta ahora, también la llevaron a participar “en las luchas que condujeron a la aprobación de la legislación social en la década de los cuarentas” (Babbar Amighetti, 2016, párr. 1). Finalizada la Revolución de 1948, siendo del bando opositor al gobierno recién instalado, fue despedida de su cargo como directora de escuela y seguidamente se le persiguió y encarceló por el Tribunal de Sanciones Inmediatas, bajo el cargo de sedición.

Una vez en libertad, participó en la fundación del Comité Nacional de Partidarios de la Paz, del cual fue presidente. En el campo feminista fue delegada de la Unión de Mujeres Costarricenses Carmen Lyra en la Conferencia de la Paz de los Países de la Cuenca del Pacífico, realizada en Pekín. Del mismo modo, integró la Alianza de Mujeres Costarricenses, organización dedicada a luchar por los derechos de las mujeres y la niñez. Sobre el particular, Dobles y Zúniga (2005) sugieren que:

En 1949, surge la Unión de Mujeres “Carmen Lyra”, en honor de la escritora y luchadora comunista, relegada a un exilio obligado en México, donde fallece sin que sea permitido el regreso a su patria, lo que constituye una arbitrariedad política y un hecho de la historia del país que solo puede ser calificado como una ignominia. En 1952 se reúnen diversos grupos de mujeres con motivo de las elecciones de 1953 y conforman la Alianza de Mujeres Costarricenses... (pp. 247-248)

Los años dedicados a la investigación produjeron obras académicas entre las cuales destacan los textos: *Trabajo, Libertad y Nuestra Voz* (1941) y el libro *Romanzas Ticomeseñas*

(1978), publicado en 1978. Durante la década de los años setenta, se dedicó a interpretar, acompañada de la guitarra, las canciones que recopilaba de los compositores campesinos del Valle Central. En algunas oportunidades, su vena artística la llevaba a reelaborar, desde su *locus* de enunciación, aquel que según Hernández Castillo (2011): "...determina la manera en que vivimos y concebimos las relaciones de dominación" (p.79), nuevas composiciones y obras artísticas que denunciaban las relaciones desiguales e injustas de dominación ejercidas por el poder hegemónico sobre los campesinos y, principalmente, sobre las mujeres en tanto su condición de género dentro de la clase campesina.

En la Radio Nacional mantuvo por varios años el programa *Somos como somos*, el cual la hizo merecedora, en 1986, del Premio Nacional de Periodismo Joaquín García Monge. En 1992, como reconocimiento póstumo, se le otorgó el Premio Nacional de Cultura Popular Tradicional.

Las coplas del Cholo Santa Cruz, Rocío Sanz Quirós

No es fortuito que este ensayo se centre en las figuras de Rocío Sanz Quirós y Emilia Prieto Tugores. Ambas comparten una matriz ideológica feminista y crítica que se desarrolló en una Costa Rica profundamente conservadora, aún incapaz de asimilar la radicalidad de sus planteamientos. En el caso particular de Rocío Sanz Quirós, su trayectoria vital y artística se encuentra estrechamente vinculada a un núcleo intelectual encabezado por Carlos Luis Sáenz y Adela Ferreto, así como por su hijo, el cineasta Carlos Matías Sáenz Ferreto. Este entramado afectivo e intelectual no solo marcó su formación temprana, sino que incidió de manera directa en su producción musical y radiofónica.

La experiencia de infancia de Rocío, alimentada por la lectura de *Triquitraque* –revista infantil dirigida por Carlos Luis Sáenz– y por *La edad de oro* de José Martí, se tradujo más tarde en una concepción pedagógica, ética y estética del arte. Su programa radial *El Rincón de los Niños* surge precisamente de esta confluencia entre compromiso social, educación y creación artística (Camacho Azofeifa, 2015). Esta misma lógica atraviesa su obra musical, en la cual el contenido narrativo y simbólico adquiere un peso estructural.

Las coplas del Cholo Santa Cruz se inscribe en este horizonte. El texto fue escrito por Carlos Matías Sáenz Ferreto para la película *El Sabanero*, un proyecto cinematográfico que, pese a

su calidad, nunca llegó a concretarse. La partitura musical compuesta por Rocío Sanz Quirós –cuyo manuscrito original se conserva en el Archivo Histórico Musical de la Universidad de Costa Rica– funciona como una obra autónoma, pero también como una extensión del universo narrativo propuesto por el guion (Sanz Quirós, 1980).

Román Armendáriz (2001) destaca que *El Sabanero* articula tres capas de la realidad –la social, la acción inmediata y la memoria espectral del pasado– mediante un tratamiento brechtiano que entretiene y provoca reflexión. Esta concepción estratificada de la realidad encuentra un correlato musical en la obra de Sanz Quirós, particularmente en su manejo de la modalidad y de las tensiones armónicas como vehículos expresivos.

Desde el punto de vista textual, las coplas narran el drama del Cholo Santa Cruz y su esposa Isabel frente al acoso sistemático del hijo del capataz. A través de una alegoría animal –la “palomita” y el “gavilán”– se describe un proceso de violencia sexual que culmina en el intento de violación y en la muerte del agresor a manos de Isabel. La desaparición posterior de ella y el encarcelamiento de Santa Cruz sellan un relato atravesado por el silencio, la impunidad y la desigualdad estructural (Sáenz Ferreto, 1980). A continuación, algunos fragmentos de la letra de *Las coplas del Cholo Santa Cruz*:

Vuela, vuela, palomita
de la palma al palomar
volando muy alto vuela
el maldito gavilán.

[...]

Ojos de carbón ardiente,
por entre el cañaveral:

Son los ojos maliciosos
del hijo del capataz!

[...]

El Santa cruz se iba al monte
y no la podía cuidar.

Por ahí siempre rondando:

el hijo del capataz! (Sáenz Ferreto, 1980, s.p.)

Este silencio no es accidental. Tal como lo plantea Lindsay (1983, como se citó en Mohanty, 2011), las relaciones de dependencia basadas en clase, sexo y raza se perpetúan a través de instituciones sociales y culturales. En el contexto de la pampa guanacasteca –real o imaginada– el orden patriarcal asigna al hombre el espacio productivo y a la mujer el espacio doméstico, donde el sufrimiento se invisibiliza y la violencia se normaliza. Hernández Castillo (2011) define este silencio doméstico como una forma de violencia persistente, que se transmite y se naturaliza a lo largo del tiempo.

La música de *Las coplas del Cholo Santa Cruz* articula de manera precisa la condición de presencia ausente que atraviesa la experiencia femenina. Esta dualidad se manifiesta principalmente a través del contraste modal: el modo menor funciona como espacio sonoro dominante, asociado a la ausencia, el temor y la opresión, mientras que breves incursiones en modo mayor sugieren momentos de presencia o estabilidad aparente, los cuales no se consolidan estructuralmente.

Desde el punto de vista formal, la obra se organiza a partir de siete secciones textuales; sin embargo, Rocío Sanz Quirós musicaliza únicamente la primera sección (cc. 1–16), decisión que permite repetir la misma música para el resto del texto. Esta reiteración musical, lejos de ser neutra, refuerza la idea de estancamiento narrativo: aunque el relato avanza, el espacio sonoro permanece inmutable, lo que subraya la imposibilidad de transformación del destino de Isabel. En el plano melódico, el motivo principal (cc. 1–4) se construye a partir de movimientos conjuntos y un ámbito reducido (sexta menor), con énfasis en los grados $b3-2-1$ del modo menor. Esta configuración evita gestos expansivos y genera una sensación de contención emocional. Los escasos saltos interválicos –generalmente de cuarta justa– aparecen como acentos expresivos aislados, sin conducir a un clímax melódico.

Armónicamente, la obra se inscribe en un marco tonal funcional, pero con desplazamientos internos significativos. En la sección final (cc. 13–16), la progresión $IV-V7-i$ prepara una resolución esperable en la tónica menor; sin embargo, Sanz Quirós introduce un giro melódico sobre el acorde de dominante que recorre $V7-V6-Vdim7$, lo que prolonga la tensión antes del cierre. Este uso del acorde disminuido no cumple una función modulante, sino expresiva: intensifica el dramatismo del relato justo en el momento que alude a la muerte de Isabel.

La resolución definitiva en *i* (modo menor), en lugar de un cierre en mayor o una cadencia abierta, fija un desenlace no redentor, negando cualquier restitución simbólica del orden. Así, modalidad, melodía y armonía convergen para construir un discurso musical coherente con el contenido narrativo: la tragedia no se resuelve, se clausura. En conjunto (figura 1), estos procedimientos técnicos evidencian una escritura consciente que utiliza recursos aparentemente sencillos –repetición formal, restricción melódica y tensión armónica prolongada– como estrategias expresivas al servicio de una crítica profunda a la violencia y al silenciamiento de la experiencia femenina.

Figura 1. Partitura de *Las coplas del Cholo Santa Cruz*

Las coplas del Cholo Santacruz
Canción del Sabanero, para voz y guitarra

Música: Roció Sanz
Letra: Carlos Sáenz

Moderato

Voy a can - tar u - nas co - plas que no se de - ben can -
voy es - tas co - plas (etc.)

tar. Quién las oi - ga que lool vi - de, el que re - cuer - da a llar! Ay, pa -

lo - ma, pa - lo - mi - ta, vue - la so - brel co - yo - lar, ten cui - da - do pa - lo - mi - ta: por ahí

an - dael ga - vi - lán En un ran - chi - to chi - qui - to, por la que - bra - da'c San

Juan: un fo - gón, cua - tro pa - re - des sin chi - que - ro ni co - rral. I - sa - bel, que - ra muy

lin - da, sca - ca - ba - ba de ca - sar. El San - ta cruz, su ma - ri - do, hom - bre muy rec - toy ca -

© Rocio Sanz, Febrero de 1980

Fuente: Sanz Quirós, R. (s. f.). *Las coplas del Cholo Santa Cruz* [Canción]. Letra de C. Sáenz. 1980.

Este gesto compositivo no es aislado ni meramente técnico. Responde a la postura estética y política de Rocío Sanz Quirós como integrante de la tercera generación de los llamados músicos rebeldes en México. Como señala Raúl Cosío, se trataba de una generación que reaccionó contra la burocratización del arte y las normas heredadas, optando por estallar frente a la imposición de modelos agotados (Camacho Azofeifa, 2015). En el caso de Rocío, esta rebeldía se vio atravesada, además, por su condición de mujer en un campo históricamente masculinizado.

Su estancia en México representó un proceso de reapropiación subjetiva y descolonización personal. En sus cartas a Elsa Sáenz, Rocío expresa con claridad la tensión entre libertad, miedo y responsabilidad que implica romper con las cadenas impuestas por el medio social y profesional. Hernández Castillo (2011) advierte que los discursos universalistas del patriarcado no solo representan erróneamente a las mujeres, sino que ejercen un poder colonizador sobre sus vidas. Rocío parece plenamente consciente de esta dinámica y la confronta tanto en su escritura íntima como en su producción artística.

Desde esta perspectiva, *Las coplas del Cholo Santa Cruz* pueden leerse como una obra donde confluyen biografía, ideología y lenguaje musical. La figura de Isabel encarna esa subjetividad femenina silenciada que, incluso en el acto extremo de defensa propia, no logra acceder a una presencia plena dentro del orden social. Su desaparición final –de Isabel nunca se supo– resuena con la noción de presencia ausente que atraviesa la obra y la vida de tantas mujeres, como se expresa en el final de la letra de *Las coplas del Cholo Santa Cruz*:

Años se pasó en la cárcel

y nunca jamás habló.

A Cupertino Rosales

estas coplas escribió.

De Isabel nunca se supo,
nunca nadie más la vio.

Hoy me dice mi compadre,
que Isabelita murió. (Sáenz Ferreto, 1980, s.p.)

Finalmente, la recepción contemporánea de Rocío Sanz Quirós no puede desligarse de las políticas de género que históricamente han desvalorizado el trabajo creativo de las mujeres,

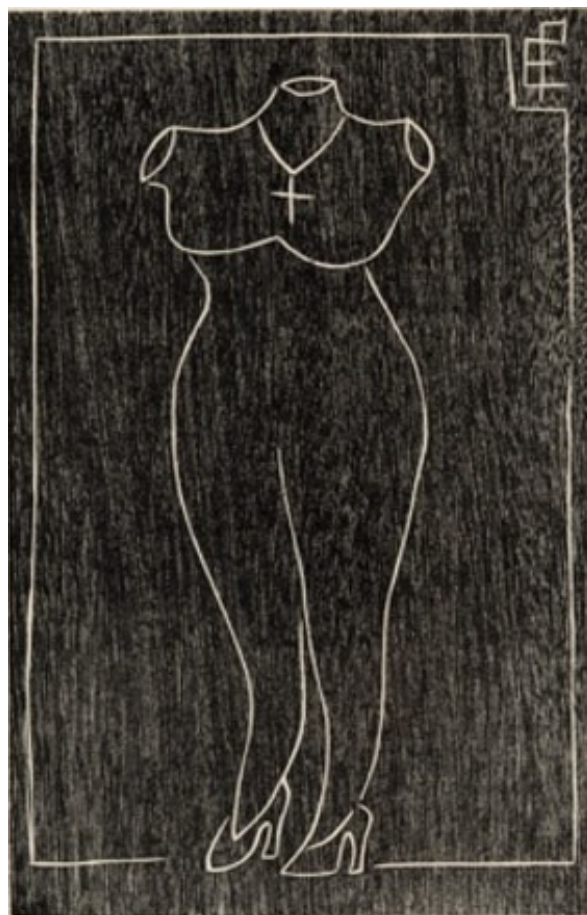
especialmente cuando este desborda los roles tradicionalmente asignados –como el de maestra– para incursionar en la composición, la producción radiofónica y la reflexión teórica. No obstante, su participación activa en redes internacionales de mujeres en la música, su colaboración en la *Enciclopedia Internacional de Mujeres Compositoras* y su rol protagónico en el Tercer Congreso de Mujeres en la Música en 1984 evidencian el reconocimiento de su obra más allá del contexto local.

Así, *Las coplas del Cholo Santa Cruz* se revelan no solo como una musicalización de un texto narrativo, sino como un acto de resistencia estética, donde la música articula una crítica profunda a las estructuras patriarcales, a la violencia silenciada y a la exclusión histórica de las mujeres como sujetas creadoras.

Mujer-cuerpo, Emilia Prieto Tugores

Como se ha señalado previamente, Rocío Sanz Quirós y Emilia Prieto Tugores estuvieron vinculadas no solo por afinidades personales –como su relación con Carlos Luis Sáenz y Adela Ferreto–, sino también por una comunidad ideológica de raíz marxista, desde la cual ambas pensaron críticamente la cultura, el arte y las relaciones sociales. La Costa Rica de la primera mitad del siglo XX fue un país marcado por profundas tensiones económicas, políticas y sociales, contexto del cual emergieron reformas estructurales y discursos de avanzada impulsados por un grupo de intelectuales comprometidos con la transformación social. Emilia Prieto Tugores se inscribe plenamente en este horizonte crítico.

Su producción artística, particularmente en el campo del grabado, se caracteriza por el uso del humor mordaz, la sátira y una aguda capacidad de observación social, recursos mediante los cuales problematiza las estructuras de poder que organizaban la vida cotidiana. En este marco se inscribe el grabado *Mujer-cuerpo* (figura 2), una obra que retrata con detalle su pensamiento feminista, su crítica al patriarcado y su sensibilidad frente a las distintas formas de violencia que sufren las mujeres.

Figura 2. *Mujer-cuerpo*

Fuente: Prieto Tugores, E. (1938). *Grabado Mujer-cuerpo* en el *Repertorio Americano* (Costa Rica) 36, n.24 (1938).

Desde un análisis formal y simbólico, el grabado representa a una mujer de cuerpo robusto, calzada con zapatos de tacón, portando un collar y una cruz sobre el pecho, pero desprovista de brazos y cabeza. Esta mutilación corporal no es casual ni meramente estética: constituye una metáfora visual de la negación de la agencia, la voz y la subjetividad femenina. El cuerpo aparece reducido a su función sexual y moral, despojado de pensamiento y acción, reforzando la concepción de la mujer como objeto antes que como sujeto histórico.

Flores González (2013) interpreta esta imagen como una representación de las manifestaciones de la violencia estructural en la vida de las mujeres costarricenses durante la primera mitad del siglo XX y añade que Prieto Tugores introduce, además, una reflexión explícita sobre la prostitución. En este sentido, la obra denuncia cómo la explotación del cuerpo femenino y la mutilación simbólica de las capacidades de desarrollo de las mujeres son consecuencia de condiciones sociales que naturalizan la agresión cultural (2013, p. 153).

Esta noción de agresión cultural puede comprenderse como una forma específica de inferiorización. Al respecto, Fanon –citado por Restrepo y Rojas (2010)– señala que ningún sistema de dominación puede sostenerse sin un proceso previo de inferiorización del sujeto sometido. Si bien Fanon se refiere al racismo colonial, su planteamiento resulta pertinente para pensar la violencia patriarcal, en tanto ambas operan mediante la deshumanización progresiva. Sustituir hombres por mujeres y racismo por violencia permite evidenciar cómo la subordinación femenina se articula a través de mecanismos similares de dominación simbólica y material. Así, la violencia aparece como uno de los componentes centrales de la opresión sistemática de las mujeres (Restrepo & Rojas, 2010).

El pensamiento de Emilia Prieto Tugores se adelantó de manera notable a los debates feministas posteriores. Su voz se alza en un momento histórico en el que aún faltaban décadas para que las mujeres alcanzaran la ciudadanía plena y un reconocimiento efectivo en el campo artístico. Como señalan Córdoba y Chanto (2004), Prieto Tugores concibe el cuerpo femenino como un espacio dominado desde el cual también es posible ejercer la denuncia y revalorizar las nociones de feminidad, erotismo y familia desde el cual revaloriza las nociones de feminidad, erotismo y familia, al tiempo que cuestiona las estructuras de poder –tanto institucionales como privadas– que condicionan el desarrollo de la personalidad femenina. De ahí que la recurrencia de figuras incompletas o mutiladas en su obra no deba entenderse como una carencia formal, sino como una estrategia crítica consciente.

Esta postura se refuerza al considerar su producción ensayística. En *Marina Gamba desde el calabozo* (1948, publicado en 1950), Prieto Tugores establece un paralelismo entre la opresión histórica vivida por la hija de Galileo Galilei y la condición de las mujeres en contextos de represión social y política. El texto, como apunta Flores González (2013), constituye una reflexión lúcida sobre la vergüenza impuesta, el control del cuerpo femenino y la resistencia íntima como forma de sublevación. La denuncia no se limita al pasado: Prieto Tugores advierte que millones de mujeres continúan esperando una reivindicación similar. Desde esta perspectiva, *Mujer-cuerpo* puede leerse como una extensión visual de ese pensamiento. El cuerpo sin cabeza ni brazos es también un cuerpo disciplinado por normas morales que, en palabras de la propia Prieto Tugores, convierten la moral en un instrumento

de castración simbólica, un dispositivo de control que opera a lo largo de toda la vida (Babbar Amighetti, 2016).

Lejos de adherirse a un feminismo liberal burgués centrado exclusivamente en las mujeres de clase dominante, Emilia Prieto Tugores desarrolló una crítica interseccional *avant la lettre*, denunciando la división sexual del trabajo, la desigualdad en la asignación de roles y la exclusión de las mujeres de los espacios de producción cultural legítima. Su rechazo a las visiones academicistas que confinaban el aporte femenino a lo autobiográfico, ritual o decorativo reafirma su compromiso con una concepción integral y emancipadora del arte. Como destacan las curadoras de su obra, su lenguaje visual integra una síntesis formal refinada con una actitud crítica cargada de ironía, resignificando los lugares comunes de la identidad nacional y cuestionando las narrativas complacientes de la historia (Babbar Amighetti, 2016). En este sentido, Emilia Prieto Tugores no solo problematiza la condición femenina, sino que también deconstruye las imposiciones culturales del Valle Central y amplía la noción de tradición costarricense hacia una comprensión plural y diversa.

En suma, *Mujer-cuerpo* no puede entenderse de manera aislada: es una obra profundamente anclada en la experiencia vital, política e intelectual de Emilia Prieto Tugores. Su análisis revela cómo el arte se convierte en un espacio de resistencia, en el que el cuerpo femenino, aun mutilado simbólicamente, se erige como denuncia y como memoria crítica frente a las estructuras de dominación patriarcal.

Conclusión

La pregunta formulada por Díaz Soucy (2010) –“¿Qué sucede con la participación de las mujeres en procesos o acciones, donde no necesariamente se cuenta con una concepción de su rol en tanto sujetos con poder cultural en la sociedad?” (p. 50)– permite comprender que la incidencia de las mujeres en el campo cultural costarricense ha adoptado múltiples formas, muchas de ellas condicionadas por estructuras de poder que limitan su reconocimiento y agencia. Desde una perspectiva feminista crítica, resulta evidente que dicha participación no ha estado ausente, sino sistemáticamente deslegitimada por marcos sociales, institucionales y simbólicos que han restringido el acceso de las mujeres al poder cultural.

Para inicios del siglo XX, uno de los rasgos más significativos de estas dinámicas fue la necesidad del desplazamiento, ya fuese por razones familiares, políticas o por la búsqueda de contextos menos restrictivos en términos de género. En el caso costarricense, el exilio –geográfico o simbólico– se constituyó en una estrategia recurrente para muchas creadoras, entre ellas Yolanda Oreamuno, María Isabel Carvajal, Eunice Odio, Chavela Vargas y Rocío Sanz. Aun cuando estos desplazamientos se dirigieron hacia espacios aparentemente más abiertos a la participación femenina, las artistas continuaron enfrentando estructuras patriarcales que reproducían jerarquías de género, raza y clase. Tal como advierten los feminismos poscoloniales, la movilidad no garantiza la disolución de la opresión, sino que frecuentemente desplaza sus formas (Mohanty, 2003).

Desde los feminismos decoloniales latinoamericanos, estas trayectorias pueden leerse como expresiones de la colonialidad del poder (Quijano, 2000), que articula género, nación y cultura para definir quiénes son reconocidos como productores legítimos de conocimiento y creación artística. En este sentido, la exclusión de Rocío Sanz Quirós del canon musical costarricense no responde únicamente a su condición de mujer, sino también a su distancia respecto de los discursos nacionalistas dominantes, tal como lo señala Camacho (2015). Su obra, desarrollada en el exilio, desestabiliza las narrativas hegemónicas que asocian lo nacional con lo masculino, y lo femenino con lo doméstico o pedagógico, reafirmando así la vigencia de una lectura feminista y descolonizadora de su legado.

El caso de Emilia Prieto Tugores evidencia, por su parte, que la permanencia en el territorio nacional no garantizó reconocimiento ni protección frente a la violencia patriarcal. La criminalización de su pensamiento político y su encarcelamiento por convicciones éticas y sociales revelan cómo el poder opera también mediante mecanismos de disciplinamiento del cuerpo femenino que desafía el orden establecido. En palabras de la propia Prieto Tugores, “sin justicia no hay verdadero derecho, no hay paz, no hay vida posible digna sobre la tierra” (Babbar Amighetti, 2016, párr. 1), una afirmación que resuena con las críticas feministas a los sistemas jurídicos y culturales que legitiman la desigualdad bajo el discurso de la neutralidad.

Desde este marco teórico, resulta imprescindible promover en la sociedad costarricense una reflexión crítica sobre las relaciones de poder que han otorgado históricamente privilegios

simbólicos, materiales y epistemológicos a los hombres. Tal reflexión solo puede sostenerse mediante un ejercicio continuo de revisión del canon, del currículo educativo y de las narrativas institucionales que han relegado a mujeres como Sanz Quirós y Prieto Tugores a una condición de *ausente presencia*. Como plantea Lara (2007), la ausencia no implica silencio, sino una forma de presencia negada que persiste como tensión y cuestionamiento.

Aún falta un largo camino para que la obra de Rocío Sanz Quirós sea valorada en su justa dimensión, no solo como un aporte fundamental a la música latinoamericana, sino como un referente político y estético para las nuevas generaciones de mujeres que buscan incidir en campos históricamente reservados a lo masculino. De manera paralela, la producción intelectual y artística de Emilia Prieto Tugores continúa invisibilizada en la academia, en la educación formal y en los espacios de formación artística, a pesar de su potencial transformador.

Rocío Sanz Quirós y Emilia Prieto Tugores emergen, así, como figuras paradigmáticas de una resistencia feminista que, desde distintas estrategias, desafió la colonialidad patriarcal de la cultura costarricense. Rebeldes y profundamente comprometidas con una educación crítica, ambas entendieron la creación artística como un acto político. Parafraseando a Prieto Tugores, la lucha no consiste en ocupar el espacio asignado a las mujeres, sino en desinstalar las lógicas de dominación que lo producen. Solo desde esta perspectiva feminista descolonizadora será posible que la *ausente presencia* se disipe y que la equidad deje de ser una promesa para convertirse en una práctica efectiva en la memoria cultural y social del país.

Referencias

- Anzaldúa, G. (1999). *Borderlands: the new mestiza*. La Frontera (2ª edición.). Aunt Lute Books.
- Babbar Amighetti, L. (2016). Emilia Prieto Tugores (1902-1986). Instituto Nacional de las Mujeres (INAMU). <http://www.inamu.go.cr/emilia-prieto-tugores>
- Bidaseca, K. (2010). *Perturbando el texto colonial*. Los estudios (pos)coloniales en América Latina. Editorial SB.
- Camacho Azofeifa, T. (2015). *Rocío Sanz (1934-1993): a different kind of story*. A Costa Rican composer living in Mexico [Tesis para optar por el grado de Doctorado, University of Texas at Austin].
<https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/31591>
- Campos Fonseca, S. (2011). La revolución silenciosa de Caperucita encarnada (Costa Rica, 1916). *TRANS-Revista Transcultural de Música*, (15), 1-36.
https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_06_Campos.pdf
- Citron, M. J. (1993). *Gender and the musical canon*. Cambridge University.
- Córdoba, C., & Chanto, S. (2004). *Las peras del olmo, obra gráfica de Emilia Prieto*. Museo de Arte Costarricense. [Documento de exposición].
- Díaz Soucy, M.C. (2010). *Claves epistemológicas de la Metodología Feminista para la Investigación Social en la Educación no Formal* [Tesis para optar al grado de Licenciatura, Universidad de Costa Rica].
- Dobles, I., & Zúñiga, V.L. (2005). *Militantes: la vivencia de lo político en la segunda ola del marxismo en Costa Rica*. Editorial Universidad de Costa Rica.
- Flores González, M. (2013). Los ensayos político-culturales de Emilia Prieto Tugores (1932-1974). *Revista de Historia*, (68), 145-162.
- Hernández Castillo, R.A. (2011). *Feminismos poscoloniales: reflexiones desde el sur del Río Bravo*. En Suárez Navas L. & Hernández Castillo R.A. (Eds.), *Descolonizando el Feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes*. (pp. 68-111). Editorial Cátedra.
- Herrera Zavaleta, R. (2000). *Formas de lucha y organización de las maestras costarricenses. 1930-1940* [Informe]. Universidad de Costa Rica.

- Lara, I. (2007). Beyond Caliban's Curses: The Decolonial Feminist Literacy of Sycorax. *Journal of International Women's Studies*, 9(1), 80-98.
- Lavrín, A., & Sáenz, E.R. (2002). Un siglo de luchas femeninas en América Latina. Editorial Universidad de Costa Rica.
- McClary, S. (1991). *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*. University of Minnesota.
- Mohanty, C. (2003). *Feminism without borders: Decolonizing theory, practicing solidarity*. Duke University Press.
- Mohanty, C. (2011). Bajo los ojos de Occidente: academia feminista y discursos coloniales. En Suárez Navas L. & Hernández Castillo R.A. (Eds.), *Descolonizando el Feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes* (2a. edición) (pp. 112-161). Editorial Cátedra.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Lander E. (Ed.), *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 201–246). CLACSO.
- Restrepo, E., & Rojas, A. (2010). *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Editorial Universidad del Cauca.
- Román Armendáriz, S. (2001). 'Sabanero', hermoso guión de Carlos Matías Sáenz Ferreto, cineasta costarricense. Sergio Román Armendáriz: De la impresión a la expresión. Sitio Oficial. http://sergioroman.com/bitacoras_detail.php?Bit_id=218
- Sáenz Ferreto, C.M. (1980). *Las coplas del Cholo Santa Cruz* [Manuscrito]. Archivo Histórico Musical, Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.
- Sanz Quirós, R. (1980). *Las coplas del Cholo Santa Cruz* [Partitura]. Archivo Histórico Musical, Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica.
- Segato, R. (2011). Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico decolonial. En Bidaseca K. & Vasquez Laba V. (Comp.), *Feminismos y poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América Latina* (pp. 17-48). Ediciones Godot.