



Acercamiento a la obra musical *Duelo de la Patria* de Rafael Chávez Torres

Approach to the funeral march *Duelo de la Patria* by Rafael Chávez Torres

Gerardo E. Meza Sandoval

Universidad de Costa Rica

San José, Costa Rica

Universidad Nacional

Heredia, Costa Rica

ORCID: [0009-0006-0460-4727](https://orcid.org/0009-0006-0460-4727)

gemeza18@gmail.com



Resumen

El acercamiento compartido en el siguiente ensayo surge de la búsqueda de respuestas a preguntas alrededor de la marcha fúnebre más querida de Costa Rica. Preguntas generadas de la lectura del libro sobre Rafael Chávez Torres de la investigadora Ligia María Rosales Chacón. Se utilizan algunos elementos de la teoría de texto de Julia Kristeva, con la cual nos acercamos a la estructura piramidal del ideograma del signo y a partir de este nos acercamos a la figura de Tomás Guardia, realizamos una lectura del concepto androcéntrico que representa y la relacionamos con conceptos como tonalidad. Como la música es un texto social, revisamos el drama musical con elementos de la tradición musical occidental, para lo cual utilizamos algunos signos musicales y se destacan los que se consideran motivos de dolor utilizados en la pieza.

Palabras claves: ideograma, marcha fúnebre, Rafael Chávez (Chaves) Torres, música costarricense



Abstract

The shared approach in this essay appeared in search of answers to questions about the most beloved funeral march in Costa Rica. Those questions were generated after reading the book on Rafael Chávez Torres by the researcher Ligia María Rosales Chacón. Some elements of Julia Kristeva about text theory are used, bringing us closer to the pyramidal structure of the sign ideogeme, from which we analyze the president of Costa Rica Tomás Guardia, we make a reading of the androcentric concept that he represents, and we approach it to concepts such as tonality. As music is a social text, we reviewed the musical drama using elements of the Western musical tradition, for which we presented some musical signs and highlighted those that we consider reasons for pain that are used in the musical piece.

Keywords: ideogeme, funeral march, Rafael Chávez (Chaves) Torres, Costa Rican music

Introducción

Desde hace muchos años, se encuentra en mi biblioteca musical una edición realizada por la Secretaría de Educación Pública, específicamente de la Dirección Técnica de Música, según datos en la parte superior de la portada, de dos marchas muy famosas en Costa Rica. El dato al pie de página de la portada dice que la impresión se realizó en la Imprenta Nacional en 1935. Semejante reliquia, que dentro de poco cumplirá cien años, pertenecía, según puede verse con una hermosa letra manuscrita, a don Ramón Céspedes M. No tengo idea de quién fue don Ramón; sospecho que la impresión llegó a la casa gracias al obsequio de un lote de partituras que me hiciera el violinista cartaginés don Roberto Valle Mora (1908-2011), Cholo, como se le conocía familiarmente, quien fue miembro de la Orquesta Sinfónica

Nacional en el tiempo en que la dirigió don Carlos Enrique Vargas entre 1967 y 1970. Nos unía una larga amistad por medio de mi papá y con él, a pesar de su edad, compartimos diversos escenarios: Cholo, con su violín, y yo, al piano.

La edición que tengo a mi lado consta de *Dos Marchas Fúnebres originales del maestro don Rafael Chaves Torres*, según puede verse en la portada de la edición sobre la parte superior en tres líneas. Al centro, está la fotografía del compositor con su nombre al pie. En la parte inferior izquierda dice “*El Duelo de la Patria*”, a la memoria del General don Tomás Guardia, presidente de la República fallecido el año 1882. En la parte inferior derecha está el nombre de la otra marcha “*General Fernández*”, a la memoria del General don Próspero Fernández, presidente de la República fallecido en el año 1885. Posiblemente sea la segunda

edición del *Duelo de la Patria*, ya que anteriormente había sido editada en París, Francia, en 1894, luego de un viaje que por motivos de salud realizó el compositor en el año 1893 (Segura, 2001: 240).

En el año 2019, salió un libro muy interesante, cuyo título *Después de los mitos la leyenda, Rafael Chávez Torres sobre la vida y obra de Chaves Torres* -el apellido Chávez en Costa Rica lo escriben de las dos maneras-, hizo que volviera mis ojos a la edición que les cuento. La razón del texto que me planteo desarrollar está en diálogo con el de la investigadora Ligia María Rosales Chacón autora de dicho libro publicado en 2019, en tanto se intenta responder algunas preguntas que ella deja implícitas.

En esta ocasión, serán preguntas y otros elementos alrededor de la marcha fúnebre más querida en Costa Rica. Para este acercamiento intentamos un estudio más profundo de la marcha en el que pretendemos experimentar con el análisis de textos de la filósofa y semiotista búlgara Julia Kristeva (1981), en su momento semióloga del Grupo Tel Quel (1960-1982). Es una propuesta que nos permite ver el diálogo al que asisten el texto general de la historia y la cultura, también con los de la época en un conjunto dialogante donde podremos ver la pieza de Chávez relacionada con otros textos de la sociedad.

De partida, una pregunta se relaciona con el uso de simbolismos existentes en la tradición musical

occidental, en el genotexto que, según Kristeva (1981), es el factor hereditario y principio donde se genera lo simbólico. Nos interesa saber cómo se “promovía” en términos simbólicos la imagen de Tomás Guardia durante su régimen dictatorial, pues pensamos que parte del mito de la pieza puede generarse de ese texto. Intentamos buscar respuesta a una pregunta relacionada con el nombre de las marchas fúnebres con dedicatoria a personajes históricos, ya que llama la atención que las dos marchas más famosas de este compositor estén relacionadas con gobernantes costarricenses que estuvieron conectados con la masonería.



Imagen 1: portada de la edición de las marchas fúnebres de Rafael Chávez Torres.

Posiblemente, la segunda edición del *Duelo de la Patria*.

Elementos importantes para acercarnos al *Duelo de la Patria*

Nuestra propuesta inicia con que el texto musical no solo es una estructura pura y exclusivamente formal. El fenómeno musical no solo parte del sonido y vuelve al sonido, como normalmente se cree, sino, más bien, está nutrido especialmente de elementos del entorno. El texto musical es un texto social y, como tal, reproductor y transformador de textos de la cultura general, sincrónica y diacrónicamente, que construye, destruye, modifica y transforma. Más bien, consideremos que es una producción dinámica y transformativa que distribuye y retoca, que reproduce textos; por tanto, no es la simple reproducción de “sentimientos” sonoros o gráficos como se considera tradicionalmente.

La interacción de textos que se produce en el interior de un determinado texto que leemos o que escuchamos, como una pieza musical, o vemos, como pasa con una obra plástica, es un lugar de encuentro donde dialogan entre sí varias historias. A ese diálogo asisten el texto general de la historia y la cultura, también los de la época. En esta plática pueden ser neutralizados, acallados, algunos textos que, sin embargo, siguen formando parte del conjunto dialogante y favorecen otros.

El texto musical se puede pensar dentro del texto general de la historia y de la cultura insertándose dentro de una ideología; y como translingüística, reduciendo y transformando textos de otros lenguajes al lenguaje musical; esto es, de un sistema de signos a otro, como ambivalencia en el sentido que construye y destruye. Destruye

para construir un nuevo texto que, a la vez, se transforma y se reconstruye por medio de una lectura, escritura, con lo que nos acercamos al concepto instrumental ideologema (Kristeva, 1981: 15, 16).

Como instrumento, este concepto, el ideologema, según Kristeva, permite entender un texto en relación con otros textos diversos de la sociedad y con los procesos de la historia del grupo social donde se produce. El cuerpo textual o enunciado se estudia al ligar su relación con otros textos que conforman el conjunto de productos reales de una sociedad dada. Este se ha llamado translingüístico por su carácter polidialógico, en relación con la sociedad y la historia. Kristeva ha precisado las características de tres modos diferentes: el ideologema del signo, el ideologema del símbolo y el ideologema de la productividad. Ahora nos interesa escudriñar y entender el ideologema del signo.

Ideologema del signo

En cada texto de una sociedad determinada en un momento histórico, se entrecruzan diferentes textos en una especie de maquinaria en la que cada uno de los diferentes textos se ve materializado en cada nivel de la estructura de cualquier otro texto. A esto la semióloga Julia Kristeva llama función intertextual (Kristeva, 1981: 47).

El ideologema representa la ideología de un sujeto, de una práctica social, de una experiencia y hasta de los sentimientos de la sociedad. En el ideologema se articulan los contenidos de la conciencia social. A la vez, posibilita su circulación, su comunicación y las manifestaciones

discursivas, sean literarias o musicales. Kristeva introduce la definición de ideologema que funciona de manera axiomática, en el sentido de que tales prácticas sociales, sentimientos y conciencia social son incontrovertibles, evidentes, irrefutables y probados. Así, los textos sociales expresan los axiomas tanto de manera formal como informal con sentencias aceptadas por consenso social.

El ideologema del signo es un axioma del conjunto de textos que asumen la representación signífica como el modo de pensamiento predominante. Se maneja en un sentido de jerarquía al igual que el símbolo, por lo que no se logra escapar del poder de sentido. Funciona desde el Renacimiento. Es elemento fundamental de base en el discurso de la novela -por ejemplo, *Don Quijote*-, está presente en el discurso del gobierno y, como veremos, trasciende de manera translingüística la música occidental en el subcódigo tonal.

El texto poético, según Kristeva, es el movimiento de una afirmación y una negación simultáneas de otro texto. A este juego de interacción textual se le llama intertextualidad. Funciona a partir de dos ejes: el eje vertical donde podemos interponer los textos anteriores y sincrónicos, y el eje horizontal en su relación sujeto, escritura y destinatario (Pérez Yglesias, 1981: 72). En esta propuesta, podemos pensar la música como una transposición de signos de otro sistema de signos verbales y no verbales al de los sonidos; en este movimiento se condensan y desplazan textos para que surja uno nuevo. El texto musical, según esto, funciona como transformador de otros textos donde hay

dialogismo, una doble escritura-lectura. Es un texto translingüístico, ambivalente y forma parte de un ideologema.

En los últimos cuatro siglos, la práctica musical se ha manejado con un subcódigo dentro del cual se ha construido la producción musical de Occidente: el sistema tonal. El “paradigma de la música tonal”, como dice Jorge Carmona (2006), obedece a una concepción de mundo, a toda una propuesta ideológica, la cual podríamos entender dentro del ideologema del signo. Tengamos en cuenta que el texto musical forma parte de un texto cultural, en nuestro caso, la cultura occidental. Si pensamos el concepto, la cultura como un texto, podemos ver cómo dentro de éste se interrelaciona con otros textos y otros elementos de la cultura que lo produce.

El ideologema del signo se desarrolla en el campo de la paradoja, del doble, de la ambigüedad; su contradicción se vuelve por el principio de la no disyunción. Tiene posibilidades de mutación, de transformación en un campo donde las estructuras se engendran y se transforman al infinito. Entonces, nos acercaremos a un texto musical desde una perspectiva intertextual. El ideologema se define sobre el conjunto textual global y su valor depende del conjunto de textos al que pertenece. La función intertextual es definida sobre el conjunto de textos globales y con valor de conjunto textual. Precisamente nos referiremos a un conjunto de textos dialogantes en el *Duelo de la Patria* del compositor Rafael Chávez Torres.

Tonalidad en el ideograma del signo

La escala diatónica se desarrolló a partir del desplazamiento de los modos eclesiásticos, las escalas de los cantos gregorianos y estas, a la vez, de las escalas griegas. Tiene siete grados, en los modos mayor y menor, donde está presente la integración de los modos eclesiásticos. La tónica es la nota fundamental del tono; coincide con ser, además, la nota fundamental de la serie concomitante de los armónicos (Brenet, 1981; Randel, 1999; Cardona, 2018).

La tonalidad puede definirse también como un sistema de relaciones de “acordes triadas” basado en la atracción de un centro único, el principal, donde la tónica efectivamente constituirá el centro de gravitación de los demás acordes. No es mera coincidencia que la teoría de la gravitación sea planteada contemporáneamente; Isaac Newton (1642-1727) publica su tratado *Mathematical Principles of Natural Philosophy* en 1686. En 1722, Jean-Philippe Rameau (1683-1764) publica su *Tratado de Armonía* donde define el sistema bimodal mayor-menor. El modelo de la ley de gravitación no dejó de asombrar e influir más a los físicos que a los músicos; es criterio de algunos que este modelo científico afianzó la indecisa definición de la tonalidad, criterio que no acojo totalmente. Si pensamos en el gravitar como la propensión de los cuerpos a caer uno sobre otro y de manera metafórica pensamos en los grados de una escala (funcionando en el sentido de una energía propensa a caer sobre este centro, que atrae y repele), puede fácilmente pensarse en un ejercicio de poder de este sobre los otros cuerpos (grados). Cuando Arnold Schönberg

(1874-1951) pensó en armar el sistema dodecafónico, por el cual es reconocido, se lo planteó como liberador de ese poder hegemónico; su diseño surge contemporáneamente con los nuevos modelos que explican los fenómenos de la naturaleza, planteados por Max Plank (1858-1947) y Albert Einstein (1879-1955).

Al revisar las teorías de la música nos convencemos del sentido vertical en la relación de los sonidos en el sistema musical de Occidente, el cual obedece al fenómeno de genotexto que, como se decía en la introducción, es el factor hereditario, el origen y principio donde se genera lo simbólico; es generador de actores y papeles (roles) donde se manejan los mitos y se genera lo ideológico, y este funciona de forma vertical. Al ir más allá, vemos que los sonidos de la escala diatónica tienen roles, funciones en torno a la nota central. Alejandro Cardona (2018: 5) denomina el centro tonal como un polo de atracción, referente de estabilidad.

El sonido es una entidad compuesta del tono fundamental y sus armónicos; esta serie es prácticamente infinita. El orden es el siguiente: primero, la octava; después, la quinta; la tercera; la octava superior; luego, la séptima. Si realizamos una comparación, nos daremos cuenta de que cuanto más aguda la serie, más cercanos los armónicos entre sí. En este orden la quinta es la más cercana al tono fundamental; por lo tanto, mantienen una relación de afinidad. De manera inversa, se piensa en el tono con la misma relación: una quinta inferior del tono fundamental de la gama de armónicos, buscando un equilibrio de fuerzas, un paralelogramo de fuerzas. Lo

más notable en la música de Occidente es esta relación do-sol-mi, sol-re-si y fa-do-la (en la relación quinta-tercera) que constituye los grados más importantes en la relación tonal: tónica, dominante, subdominante; además, contiene todas las notas de la escala diatónica.

Este sistema, como bien lo dice [Cardona \(2018: 6\)](#), se construye con sonidos simultáneos y se llama sistema armónico; su base es la triada mayor derivada de los primeros cinco armónicos. Los grados I, IV y V vistos como elementos de tensión-distensión juegan papeles de oposición; de manera que el IV y V grados son disonantes, generan tensión con respecto al I. Así, esta tensión producida entre tales grados crea un drama que se resuelve al llegar a la tónica final.

En Occidente, el desarrollo musical es marcado durante algún tiempo -siglos XVII, XVIII, XIX y XX- por un subcódigo donde cada uno de los elementos que lo conforman está en estricta relación jerárquica; así es la función expresada por grados con respecto a las tónicas II, III, IV, V, VI y VII. Entre tanto, los nombres supertónica, mediantes, subdominante, dominante, superdominante y sensible funcionan con respecto a ese centro. Nótese que el mismo nombre muestra relaciones dramáticas de fuerza, de poder.

El sistema tonal es un sistema impuesto, que refleja toda una forma y una manera de ver el mundo, de entenderlo y de estar en él; de ninguna manera puede pensarse como natural, pretensión vista en los tratados teóricos. Es un sistema que afirma un orden inmutable de las cosas que se refleja

incluso en la manera de cumplir con el rito del concierto, por la indumentaria y demás elementos involucrados, incluido el ánimo catartizado del asistente a la audición.

En su teoría de la música, [Joaquín Zamacois \(1980: 22\)](#), cuando aborda el sistema tonal, lo compara con un estado, entidad, empresa, tribu. Presenta la tónica como el jefe y sus grados como los subordinados. [Vicent D'Indy \(en Zamacois, 1980: 217\)](#) en su curso de composición define tonalidad como:

el conjunto de fenómenos musicales que el entendimiento humano puede apreciar por comparación directa con un fenómeno constante -la tónica- tomado como punto invariable de comparación... En los fenómenos musicales la tónica desempeña el papel de punto fijo, de unidad de medida...

Podemos considerar la función tonal como la base de una hegemonía musical, la cual surge contemporánea al nacimiento de la sociedad industrial; consecuentemente, al expandirse esta a todo el mundo, también será acompañada por la otra ([Shepherd, 1991: 96-127](#)). Según lo expuesto contiene características del ideograma del signo, como se ampliará a continuación.

Tonalidad e ideograma

El sistema tonal funciona a partir de desplazamientos de energía (tensión-distensión) dirigidos hacia un centro llamado tónica donde los grados llamados principales contienen todos los sonidos de la serie. La tónica, el primero, mantiene una relación jerarquizante con respecto a los demás grados de la escala; así, podemos

producir significantes y transformaciones, pero no escapa del poder del sentido. En la lógica tonal funcionan como actores de base: uno tiene el papel principal, la tónica; luego, tenemos el opuesto que crea el drama, el grado V, la dominante y los ayudantes en demás grados.

El juego de la tónica con los grados dominante y subdominante tiende a ser de oposición, tienen relaciones inmutables entre sí y crean combinaciones que dan paso a transformaciones. Sin embargo, son exclusivos y su relación o ideología se organizan desde el principio. Dentro de los juegos dobles y de ambigüedad que se den se debe regresar a la tónica para aclarar el sentido. La forma sonata, por ejemplo, en el desarrollo tiene la posibilidad de modular, cambiar de referente tonal -cercaos, lejanos o incluso paralelos-, pero debe volver siempre al tono original para aclararlo. Elementos que se repiten como veremos en la marcha compuesta por Rafael Chávez Torres.

El ideograma del signo da paso a la paradoja y a la ambigüedad; las contradicciones se resuelven por la no disyunción, no separación de contrarios. El discurso se vuelve una posibilidad de mutación con posibilidades de innovación. En esta parte de la definición hay un acercamiento completo para aclarar la posibilidad transformativa del lenguaje musical desarrollado en este ideograma y el paso al siguiente. En el aspecto del desarrollo de las relaciones ideológicas, y de estas con la tonalidad, el ideograma presenta el funcionamiento de un sistema de relaciones estrictamente jerárquico de los siguientes aspectos:

1. el ordenamiento a partir de un centro único,
2. la derivación de un tono primero y sus concomitantes,
3. el cumplimiento de una función de todos los tonos en relación con el tono primero,
4. la primera nota de la escala da nombre de la tonalidad,
5. como jefe se considera la primera nota y es el centro.

Relacionándolo con el genotexto, su núcleo de sentido es central, es el jefe que representa un poder superior; su relación de parentesco la encontramos en las escalas griegas y eclesiásticas. Se puede considerar que la relación diatónica está estrictamente modelizada en una concepción de ver el mundo de manera piramidal, lo que coincide con el ideograma dominante. Elemento que se puede encontrar en la construcción de la imagen de ciertos gobernantes, lo cual calza con el personaje a quien se dedica la obra que nos interesa.

Algo sobre el título de la obra

La titulología o el estudio de los títulos ha direccionado algunos avances importantes para el acercamiento a las obras literarias. En otros trabajos musicológicos hemos retomado algunos elementos para acercarnos a obras musicales. Autores como el francés Macheren o la crítica literaria costarricense Amalia Chaverri han desarrollado algunas propuestas en el estudio de los títulos literarios. Por ejemplo, Chaverri dice que el título es autónomo, independiente,

actúa aunque no como puerta de entrada al texto y que resume un contenido (Chaverri, 1993: 22). El título denomina, identifica. Su misión es llamar la atención de un texto particular entre otros. Es, además, un instrumento legal que imprime dignidad; en este sentido, para la música los títulos sinfonía, sonata, marcha fúnebre y vals tienen una función simbólica.

En literatura, según Macheren (citado por Chaverri, 1993), el título es el punto de partida de una obra, es su proyecto y es el punto de inicio. Si seguimos, se agrega que el título es un programador, es el nombre que prepara para ingresar al texto. ¿Cuál es el primer contacto que tenemos con una obra? Es, pues, el título que, además de ser ese primer contacto, es el nombre con el que se legitima, se reconoce la obra artística. Es con su título que la obra circula y, además, será la parte más citada.

En el caso del conjunto de la obra del compositor Rafael Chávez Torres, no es lo mismo un título como *Mazurca Bella Alimac* o *Vals Clemencia*, que decir: *Duelo de la Patria. Marcha Fúnebre*. La programación con la que el auditorio se acerca a un vals o una mazurca difiere de la actitud ante una marcha fúnebre. El título de la obra a la que nos acercamos, con la que se ha legitimado, se reconoce y con la que circula contiene cuatro elementos: una preposición, un artículo y dos sustantivos -Duelo de la Patria-. La primera palabra -Duelo- es muy reveladora. Si nos acercamos a este término por el lado de la psicología, está relacionado con la pérdida significativa de un valor real o simbólico, con algún tipo de vínculo que une; este puede ser simbólico o no.

Etimológicamente, esta palabra viene del latín *dolus*, que significa dolor.

En su artículo, Guillermo Porta y Rocío Romero Retas, del Instituto Valenciano de Oncología (2008), reseñan que el duelo hace referencia a los sentimientos subjetivos y reacciones afectivas provocados por la muerte. Por su parte, en un artículo de la *Revista de Medicina Legal de Costa Rica* (Vargas, 2003), se ve el duelo como la pérdida de un familiar o ser querido con consecuencias psicoafectivas, manifestaciones exteriores y virtuales que, además, conllevan un proceso psicológico evolutivo consecutivo a la pérdida.

La investigadora Ligia María Rosales Chacón (2019), en su texto sobre Chávez Torres, deja abierta la puerta para pensar que el músico tuvo acercamientos de algún tipo con la francmasonería; de ser así, sus conocimientos esotéricos pudieron acercarlo a algunos elementos que podemos relacionar con el título de la obra escogida. Uno de estos elementos es el *Graal* que tiene significación como palabra perdida, en esoterismo: tierra santa, tierra prometida. En el antiguo idioma de los Caldeos existe la palabra *Pardes*, de la que deriva Tierra Santa, de donde a su vez procede Paraíso, que en sánscrito es *Paradesha*: La Comarca Suprema (de la Ferriere, 1997: 146). En la tradición judeocristiana, el Paraíso se perdió por la desobediencia de la primera pareja; llevado a otra dimensión, la comarca ideal se perdió; se perdió la patria, el lugar del padre.

Al invocar el título de la obra en cuestión, *Duelo de la Patria*, en el imaginario popular, el que surgió de las procesiones de

Semana Santa, parece que fuera el *duelo* por el hijo del Padre o *duelo* por el padre de las alturas. A la par tenemos toda la tradición de la simbología mariana, sobre la Madre Dolorosa, la Madre Piadosa y su desgarró por la muerte de El Salvador.

Rosales Chacón (2019) sugiere que ese título se puede relacionar en el mito por el padre ausente, el padre perdido, o desconocido, que en el caso de Chávez parece que efectivamente nunca conoció. Elemento este último que lo trabaja exhaustivamente en su libro de maneras diferentes, como cuando dice que “fue inspirada en la muerte del presidente de la República General Tomás Guardia” quien era visto como el padre de la nación.

El general Tomás Guardia fue militar de carrera, coronel y general de división, presidente de la república de 1870 a 1876 y de 1877 a 1882, dictador en su último periodo. Con la figura del dictador Guardia, Costa Rica ingresa al período liberal. Con él, siguiendo la perspectiva de la historia oficial, se favorecen las exportaciones de café y azúcar; además, se inicia el desarrollo de importantes vías de comunicación para facilitar el transporte de las exportaciones e importaciones. Así mismo, emprendió un ambicioso programa de modernización, con participación de capital extranjero, como la construcción del ferrocarril al Atlántico y la habilitación del Puerto de Limón (Pérez Brignoli, 1989: 101); abrió escuelas y desarrolló la educación.

Al seguir con el título, vemos que la preposición de denota posesión o pertenencia, con lo que notamos que el duelo pertenecía a alguien en singular o a un grupo de

personas en plural. Viene luego el artículo femenino la, que nos advierte que quien o quienes perdieron a la persona amada, por la que sufren el “dolus”, son cobijados por un concepto femenino: normalmente, la madre, pero el título lo define como la patria; aquí viene el concepto mariano, mencionado unos párrafos atrás. Con lo cual podemos hacer funcionar una categorización de género donde el concepto de masculinidad, relacionado con la mujer que quedó sin su protector, que en realidad es la madre patria, con ella todos los que la habitan y que sufrirán la pérdida del que se fue: el soberano, el que en el ideograma del signo está en lo más alto de la pirámide, el que detenta el poder, el padre de la patria; por tanto, encontramos la marca indeleble del genotexto piramidal, concepto que tradicionalmente es androcéntrico (González Ortega, 1994). Lo que nos recuerda el texto de Alfonso González Ortega (1994: 52-55) es que, en la discursividad histórica de Costa Rica, las categorías de género -lo masculino y lo femenino- han estado presentes: la patria es femenina, dominada, subyugada. Ante la subordinación de lo femenino que, en un nivel real, dice, se le sobrepone el poder político, económico y militar que en la tradición es, como se decía antes, androcéntrico.

Figura de Tomás Guardia

Una de las primeras preguntas con las que se aborda esta investigación surge de la idealización que podría tener Rafael Chávez Torres del personaje Tomás Guardia. La otra se genera relacionada con cómo expondría el régimen castrense a su personaje central. Nos puede ayudar

el acercamiento a algunos textos para dilucidar esta primera inquietud. Según el historiador [Steven Palmer \(1995: 76\)](#), la dictadura de Guardia sostenía un discurso prometeico y que la “configuración nacional estaba compuesta por elementos del mismo Guardia como figura paternal de la proto-nación del Valle Central”. En el mito de Prometeo, recordemos que este robó el fuego a los dioses y se lo entregó al ser humano; así se liberó de la dependencia de los dioses. El fuego prometeico es un símbolo ambivalente, origen del pensamiento racional y la ambigüedad de la palabra, es luz y condena. En la ambigüedad luz-condena, por un lado, el símbolo posee la verdad, es justo, adivina. Por el otro, persuade, engaña ([Segura, 2010](#)). Algunos trabajos de los años 1950 y 1960 reflejan precisamente elementos de ese discurso. Por ejemplo, Méndez Serrano, alineado con el discurso progresista racional, dice:

Sus medidas de fuerza en gran parte fueron necesarias para combatir la ignorancia que era lo que más perjudicaba al adelanto de Costa Rica. Su gobierno fue necesario para sacar al país del atraso en que estaba... ([1958: 58](#))

Aquí vemos reflejado, precisamente, el elemento simbólico referido por Palmer: en tanto su gobierno fue luz que combatió la ignorancia, y justo, en tanto saca al país del atraso en que lo tenían, según el autor citado. Por su parte, la historiadora norteamericana Cotton, en su tesis doctoral, describe a Tomás Guardia de la siguiente manera:

...era un líder carismático. Era guapo e, incluso, temerario, profundamente valiente, audaz, generoso hasta el límite de la magnanimidad, vano, caprichoso,

enérgico, mujeriego, y un verdadero líder de hombres... Guardia proporcionaba (...) un sentido de entusiasmo y de optimismo, y diversión para el populacho costarricense. ([1972: 38](#))

Muy interesante esta descripción que denota una propuesta en la que se ve al líder, al hombre, con un discurso precisamente androcéntrico. Más tarde, como en respuesta a nuestra interrogante de cómo exponía el régimen castrense a su personaje central, el trabajo realizado por [Pérez Zumbado \(2013\)](#) en las conclusiones del quinto capítulo dice que en los discursos oficiales del régimen se expresan imágenes del funcionario político y militar, de la gente común y el comportamiento social. A partir de esto,

La figura de Tomás Guardia surge como el ideal ciudadano liberal. Sus disposiciones psicológicas, políticas y morales integran el perfil a imitar por el costarricense medio. Esta autopercepción descubre la creencia de una predestinación que sirve de soporte a las modalidades del régimen. En lo político, Guardia es el ciudadano respetuoso y defensor de la ley. Se visualiza como el elegido redentor y protector de la patria. Su autoimagen ideológica enuncia los valores centrales del régimen: democracia, república, paz y humanismo. Lo moral tiene un peso primordial: Guardia es justo y honrado. Sus designaciones principales son desprendimiento, la entrega y el sacrificio por la patria; expresa, a su vez, la firmeza en la realización de sus proyectos del marco modernizador, liberal y demócrata.

Vemos, según la cita anterior, que el perfil por imitar por el costarricense medio era

el del personaje central del régimen, por el que se sentían entusiasmados y les brindaba optimismo. En la descripción de Cotton, era profundamente valiente, rayaba en lo temerario, audaz, generoso y enérgico.

En el discurso de su gobierno se estimaba que estaba predestinado para sacar el país y la patria de la ignorancia; era su redentor y protector con lo cual podía demostrar su valentía y su sacrificio por la nación. En diferentes biografías sobre el personaje se destaca que, durante su administración, por su empeño, se construyó el ferrocarril, se incrementó la riqueza pública, aumentó la cantidad de escuelas en el territorio nacional y mejoró el aspecto urbano ([Zeledón Cartín, 2013: 373-374](#)).

Si es cierto el mito de que esta obra musical fue inspirada en la muerte del presidente de la República General Tomás Guardia, encontramos varios elementos dentro del mismo discurso gubernamental que exaltaban e idealizaban su figura que forjaron marcas importantes seguidas por Chávez Torres. Así, siguiendo la lectura realizada por Palmer, tenemos que el texto del discurso prometeico, en tanto figura paternal, posee la verdad, es justo, honrado y combate la ignorancia, sumado a que era la figura ideal de ciudadano liberal. Aquí hay un argumento con el cual apoyar que, efectivamente, pudo ser el motivo generador de la obra, gracias al discurso que precisamente salía del interior del gobierno. Un gobierno dictatorial que promovía esa imagen de la figura de Guardia, para mantener el control y dominación política del régimen ([Pérez Zumbado, 2013](#)).

Sería importante preguntarse si efectivamente el *Duelo de la Patria* expresa el dolor del pueblo o solo el dolor de Chávez Torres por la pérdida de Tomás Guardia. Sin embargo, se deja planteada la pregunta nada más, porque no tenemos herramientas para responder. Ahora nos acercamos a la obra por la forma y la música.

La forma musical de marcha fúnebre

Como se señaló anteriormente, la obra objeto de estudio en esta ocasión es una marcha fúnebre. En el *Tratado de la forma musical* de [Julio Bas \(1947\)](#), la marcha fúnebre es una pieza de movimiento lento, casi siempre en modo menor con el trío en modo mayor (ver Imagen 2). La forma minuetto trío minuetto tiene la peculiaridad de compartir este elemento que varía el modo en la parte central y que regresa al original para mantener el sentido.

La marcha fúnebre puede formar parte de toda una obra o ser independiente, con dimensiones y forma diferentes según la función que cumpla ([Bas, 1947: 225-226](#)). De acuerdo con nuestra perspectiva, esa dimensión depende del ritual en que se ocupe. Porque no es lo mismo que forme parte de una sonata, como en el caso de la marcha fúnebre de las sonatas opus 26 de Beethoven o la que está en la segunda sonata de Chopin, o que forme parte de una ópera, como la Marcha Fúnebre de Sigfrido en el *Ocaso de los Dioses* de Wagner; o el caso de una marcha escrita para el rito mortuorio de un miembro de la comunidad masónica, para una de sus tenidas fúnebres.

| | A (marcha) | B Trio | A1 Reexposición | |
|--------------|--------------------------|--------------------------|--------------------|------|
| Introducción | a-b-a ¹ menor | c-d-c ¹ mayor | a-b-a ¹ | coda |

Imagen 2: forma de marcha fúnebre.

Como ocurre con buena cantidad de obras de composiciones musicales costarricenses, el *Duelo de la Patria* no se ha abordado con análisis musicológicos. Lo que encontró Rosales Chacón en su exhaustiva investigación no pasa de ser comentarios. Por ejemplo, según cita la autora, Carlos Jinesta habla de la “riqueza armónica y técnica sorprendente” (2019: 196), dos elementos muy vagos para describir una pieza. Por su parte, Antonio Montero Argüello, acerca del *Duelo de la Patria*, expresa:

Si nos fijamos con acuciosidad en la construcción armónica y melódica del famoso DUELO, encontramos que tiene un marcado desequilibrio al comparar su último movimiento con los anteriores: este movimiento, que se inicia con una DOBLE EFE (FF) [sic] y PESANTE, dibujado por una semicorchea y dos corcheas en el tema, y acordes de sétima de dominante en el acompañamiento, da la impresión del comienzo de una polonesa a lo Chopin; no armoniza con el tiempo primo y trío de melodías inspiradas y acompañamiento reposado. (en Rosales Chacón, 2019: 195)

En el caso de la marcha fúnebre *Duelo de la Patria*, la tradición dice que fue dedicada a/o inspirada en la muerte de Tomás Guardia quien gobernó el país en dos ocasiones (1871-1876, 1877-1882). Del mismo autor, tenemos la marcha fúnebre *General Fernández* dedicada, precisamente, a Próspero Fernández Oreamuno (1834-1885), presidente de

Costa Rica de 1882 a 1886. Aunque ambos se habían alejado de la masonería -Guardia, en la segunda época en que ejerció el poder-, están entre los gobernantes costarricenses que fueron sus practicantes. La incógnita que se presenta ahora es si estas marchas formaron parte de la *tenida fúnebre* en sus respectivos momentos; queda para otra ocasión buscar esta respuesta.

Observación de la forma del *Duelo de la Patria*

Luego de la referencia de la construcción formal de la marcha veremos un corto análisis de la forma utilizada por Chávez Torres para su pieza. Consta de sesenta y tres compases hasta el final del trío. La introducción se extiende hasta el compás nueve. La marcha con sus dos secciones, a y b simétricas, de ocho compases cada una, ambas son anacrúsicas, con repetición. La coda rompe el patrón con once compases. La tonalidad es fa menor. Parece importante indicar que, en la primera edición, la francesa (1894), la marcha tiene los diez y seis compases de cada parte, sin repeticiones ni casillas.

El trío, tal y como es la regla (Bas, 1947: 225-226), está en la relativa mayor, la bemol mayor, cada parte con ocho compases y sus respectivas repeticiones. Por lo que podemos decir que el trío es formalmente simétrico. La reexposición en este caso es un *da capo*, la repetición va al inicio y hasta donde está la marca de final.

De acuerdo con lo expuesto, cumple los requisitos formales anotados por Julio Bas en su tratado, incluido el carácter que en la edición de la partitura abordada dice *Marcha Andante Religioso*. Solo que la obra tiene una forma asimétrica en tanto el número de compases en cada parte -nueve, ocho y once- rompe la simetría de los episodios.

Su tonalidad, fa menor, se encuentra dentro del ideograma del signo; sus relaciones son estrictamente dentro de un orden jerárquico con un ordenamiento a partir de un centro único, el fa, que funciona como un tono primero, el principal, y cumple la función de tono primero en relación con todos los tonos de la escala. La primera nota, el fa de la escala, da nombre a la tonalidad y es el centro. Cuando revisamos la tonalidad en el ideograma del signo, observamos que los grados I, IV y V vistos como elementos de tensión-distensión juegan roles de oposición, de manera que el IV y V grados son disonantes, generan tensión con respecto al I.

Se dijo que en el ideograma del signo se puede dar camino a la paradoja y a la ambigüedad y las contradicciones se resuelven por la no separación de contrarios; en este sentido, la tradición de la forma marcha fúnebre desarrolla el trío en tonalidad mayor, como ya dijimos, pero debe regresar a la tonalidad principal. Recordemos que, en tanto estructura comunicativa, en la música se juega con la fugacidad musical, de manera que motivos repetidos, o motivos transformados, son parte de la forma musical; por ejemplo, la forma ABA, cuyo objeto repetido busca mantener, reavivar, establecer o prolongar la comunicación generada desde el texto musical. Por la

misma razón, se debe volver a la tonalidad original; de lo contrario, se perdería ese canal de atención.

El drama hecho música: elementos simbólicos en el *Duelo de la Patria*

Carlos Jinesta, al describir el *Duelo de la Patria* en un fragmento que aparece en la contraportada de la edición de 1935, dice:

Rafael Chaves Torres compuso esta marcha expresamente para los funerales del General Tomás Guardia, Presidente de la República. La fecha: 1882. El maestro Chaves era amigo dilecto del gobernante. Quiso el compositor darle suelta [sic] a su pesar y puso en el empeño fervor artístico, inspiración religiosa, fuerza creadora. En su pieza musical se aúnan riqueza de armonías, técnica sorprendente. Tradujo a maravilla el dolor de la Patria abatida: la congoja, la aflicción de su pueblo. De allí que en su marcha haya sacudimientos y desgarraduras del alma. ¡El alma rota en melodías! El Duelo de la Patria es el canto doloroso de Costa Rica. Se inicia con los acentos prolongados de una intensa pena expresada en notas graves. De improviso, dominándolas, superándolas, se alza el canto que llora; vuelan las vibraciones supremas y únicas que son queja y grito y lamento. Es mezcla de sollozo y de trueno. La música ruega; llama a los corazones; recuerda la sangre que acude a la herida por la ausencia de un gran bien, hundido en la eternidad; al concluir el lamento alcanza los tonos de la imprecación, para caer de nuevo, suave, tiernamente en temblores rítmicos llenos de sentimiento de las primeras lamentaciones, entre profundas voces de desesperanza. Poema fúnebre éste

que envuelve el espíritu en el incienso de sus notas trémulas. El Duelo de la Patria concreta, en suma, el inmenso dolor de la República ante la muerte de sus benefactores y representativos. El corazón nacional quema sus lágrimas en el incensario de sus devociones cívicas que asciende, con majestad, a Dios. (en [Chaves, 1935](#))

Tal descripción dramática (que la he puesto completa a pesar de lo extensa) nos recuerda el intertexto de lo que simboliza la muerte en la sociedad costarricense. El drama de lo perdido y nunca recuperado, el dolor ferviente. El drama de las plañideras, el inmenso dolor por el que se fue y por los que quedan en el “valle de lágrimas”. En una cita anterior vimos que el duelo tiene una serie de consecuencias psicoafectivas, con manifestaciones exteriores y virtuales, además de un proceso psicológico evolutivo consecutivo a la pérdida.

Posiblemente, para Chávez Torres, una manera de superar su duelo fue por medio de la creación artística como canalizadora del hecho.

Para escudriñar acerca del simbolismo de la obra vamos a utilizar un intertexto musical de gran valor en la historia de la música, los simbolismos de la poética musical de Johannes Sebastian Bach, para lo que nos apoyamos en el texto del teólogo, organista y humanista alemán Albert Schweitzer (1875-1965), quien en 1905 publicó en francés el libro *J. S. Bach, Le Musicien-Poète*, un interesante estudio sobre la obra de Bach. Nos atañe para nuestros propósitos la cuarta parte del libro donde hace un análisis acerca del lenguaje musical de Bach, el

simbolismo, lo descriptivo, las imágenes, los motivos entre otros elementos de la poética bachiana. En la primera oración de la parte que nos interesa, Schweitzer dice que Bach era un poeta y al mismo tiempo un pintor; explota precisamente la idea de que el músico poeta podía mediante su música pintar elementos simbólicos. Por supuesto que esos elementos simbólicos forman parte del genotexto y del ideograma dominante, y así lo podemos ver en el texto del teólogo-humanista, por lo que distinguiremos cómo son enunciados estos elementos en la obra del compositor costarricense.

En el minucioso análisis realizado por [Schweitzer \(2000\)](#) en toda la obra de Bach, detectó una amplia gama de motivos descriptivos que pintan diferentes estados de ánimo. Por el tema que nos ocupa, nos referiremos a los que representan diferentes niveles de dolor: para el agudo dolor, para el cruel sufrimiento y para el dolor noble. Por su parte, según Jinesta (en [Rosales Chacón, 2019](#)), en el texto reproducido unos párrafos atrás, en la pieza de Chávez Torres hay sacudimientos y desgarraduras del alma, quejidos y lamento llanto; especialmente, el canto llora.

Para [Schweitzer \(2000\)](#), el sentimiento de dolor Bach lo simboliza a partir de dos formas que él llama motivos de dolor y lo describe como el ritmo de dos notas ligadas para expresar dolor noble y grande, un motivo cromático de cinco o seis notas para el dolor agudo y cita en las imágenes 3 y 4.



Imagen 3: dos notas ligadas para expresar dolor noble, como aparece en el coral sobre el Agnus Dei (Schweitzer, 285).



Imagen 4: motivo cromático de dolor agudo (Schweitzer, 285).

En la Pasión Según San Mateo cuando aparecen las palabras “cruel sufrimiento” y en pasaje análogo que describe el término “desesperar”, Bach -según lo observa Schweitzer (2000)- utiliza el superlativo del cromatismo tal y como lo vemos en la imagen 5.



Imagen 5: motivo de “cruel sufrimiento” (Schweitzer, 292).

Según lo hace ver Schweitzer, nos referimos a la extensa gama de motivos dolorosos que incluyen elementos cromáticos y el tema de los suspiros para subrayar una palabra de textos bíblicos. Por ejemplo, el bajo en el primer coro de la Cantata *Jesu, der du meine Seele Hast durch deine bitteren Tod* (Jesús, a la que tienes mi alma por tu amarga muerte), luego de un salto de octava descendiéndole cromáticamente (imagen 6). En otro, Bach puede hacer

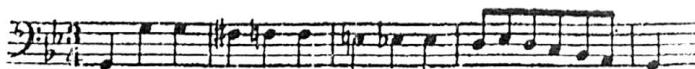


Imagen 6: bajo cromático como motivo doloroso.



Imagen 7: motivo de lamentos llorosos.

escuchar verdaderos gemidos como el tema del texto *Aechzen und erbärmlich Weinen* (Mis quejas y mis lamentosos llantos) de la cantata *Meine Seufzer, meine Tränen* (Mis suspiros, mis lágrimas).

En el caso de la obra que abordamos del compositor costarricense Chávez Torres, tenemos que los primeros cuatro compases son la propuesta enunciativa sonora, el incipit, donde se definen, precisamente, la tonalidad y la tensión entre los grados opuestos. Así, el primer compás aparece en la tónica, el segundo en subdominante y el tercero en dominante para volver de manera definitiva a la tónica. En esos cuatro compases expone el material rítmico básico de toda la obra. Los siguientes cuatro compases responden a ese llamado utilizando los mismos elementos rítmicos en orden diferente, tal y como puede verse en la imagen 8.



Imagen 8: introducción y primeros cuatro compases de marcha.

Si comparamos los primeros nueve compases de la introducción con los siguientes cuatro, compases del 10 al 13, puede hacerse notoria, precisamente, la utilización de los mismos elementos rítmicos expuestos, como veremos en las imágenes del 9 al 16.



Imagen 9: primer motivo de negras.



Imagen 10: segundo motivo de negras, compás siete.



Imagen 11: tercer motivo de negras en inicio de marcha.



Imagen 12: primer motivo con tresillo.



Imagen 13: segundo y tercer motivo con tresillo.



Imagen 14: tercer motivo con tresillo.



Imagen 15: el material rítmico de negra con puntillo y corchea.



Imagen 16: motivos rítmicos con corcheas.

Es importante tener en cuenta que dos o cuatro notas suenan diferente y tienen otro sentido según el tipo de articulación que se haga. Si las cuatro notas tienen una sola ligadura de articulación tienen una línea más lírica; si tienen ligaduras agrupando dos notas pueden ser más dramáticas. Es en este sentido que alertamos sobre la articulación en compases como el veinte,



Imagen 17: motivo del noble dolor.

veintitrés, veintisiete y veintiocho donde encontramos elementos motivos de dolor semejante a Bach. Nótese cómo en los compases 26, 27 y 28 (imagen 17), podemos hablar de la utilización del dolor noble, articulación de dos notas en segundas y terceras. Pero alerta de cómo se acentúa el dolor con notas cromáticas en el descenso de los compases 32 y 33, hasta que queda en el más desesperado dolor con la repetición de la segunda menor con las notas mi y fa en los graves de los compases finales de la marcha 34, 35 y 36, con lo cual el pasaje completo del compás 32 al 36 nos describe el lamentoso llanto por el personaje desaparecido (imagen 18).

Entre los compases 4-5, 7-8 (imagen 8), 29-30, 30-31 tenemos un motivo que nos recuerda al utilizado por Beethoven en su *Sinfonía No.5* que ha sido denominado el “motivo del destino”, que consta de tres corcheas repitiendo una nota. En el caso de la obra de Chávez Torres, cada vez que se toca este motivo del destino es seguido por un motivo doloroso, a veces sobre enfatizado como ocurre en el episodio final cuando se presenta en la anacrusa del compás 30 y se repite en la anacrusa del compás 31 (ver imágenes 17 y 18). En este caso, podríamos decir que el destino doloroso toca las puertas de la patria, para seguir el título de la obra.

Imagen 18: utilización de motivo de llanto lamentoso.

Sobre la interpretación de estos motivos dolorosos en la marcha costarricense no se ha escrito nada; en la experiencia de escuchar y tocar la pieza podemos decir hoy que algunos elementos podrían tenerse en cuenta siguiendo la tradición dolorosa anterior a Bach. En el compás 23 la escritura de la articulación corchea, semicorchea y silencio consideramos que es el elemento más enfático del motivo lloroso. Pero cuando tengamos dos corcheas articuladas por ligadura, la segunda debe ser menos intensa que la primera con lo cual queda marca del motivo doloroso.

Conclusiones

Ante la pregunta sobre lo que expresa la obra que abordamos del compositor costarricense Rafael Chávez Torres, queda sin responder si, efectivamente, estamos ante una expresión que refleja el dolor del pueblo o solo el dolor de Chávez Torres por la pérdida del héroe y gobernante nacional. Podemos decir que la tradición

ritual dentro de la que más se toca la pieza -Viernes Santo y durante las exequias de personajes importantes- ha condicionado la transcendencia de la obra. Argumentos como el de Jinesta (1935) están condicionados por tal contexto ritual.

Al acercarnos a la pieza más reconocida de Chávez Torres, el canon de la marcha fúnebre costarricense, en esta ocasión lo hemos hecho utilizando una teoría que motiva a aproximarse a un conjunto de textos, en el entendido que la música debe pensarse como una práctica social. Como tal, forma parte del conjunto de prácticas sociales y es una práctica de producción.

Es importante recordar, en esta parte del trabajo, que el arte utiliza un lenguaje ambiguo a la colectividad, polisémico, con formas distintas de apropiación de la realidad; ideológicamente es la interpretación de la realidad, los hechos y las circunstancias realizada por el artista compositor a partir de la escogencia de materiales del *continuum* sonoro.

Hemos visto el texto musical como reproductor y transformador de textos de la cultura general, sincrónica y diacrónica que construye y destruye, y no solo como estructura pura y exclusivamente formal. La interacción textual que se produce en el interior de un texto, incluido el texto musical, es un lugar donde dialogan entre sí varios de ellos, abarca el texto general de la historia y la cultura, así también los de la época. Por lo tanto, quisimos acercarnos al texto del *Duelo de la Patria* con la lectura de textos históricos que pudieron marcar la reflexión que Rafael Chávez Torres quiso plasmar en la partitura.

Tomás Guardia, héroe nacional que veló sus armas y las utilizó en la campaña de 1856, fue militar de carrera, herido en el combate de San Jorge. Llegó a ser gobernador de la naciente República de Costa Rica y a su alrededor se construyó todo un entramado textual con el que se idealiza su imagen.

La música no es neutra, está marcada por textos de su época y por textos históricos; en este sentido, vimos el texto jerárquico, la ambigüedad, los signos, entre los cuales observamos la tonalidad y su estructura piramidal. Y la relacionamos con la imagen del soberano Tomás Guardia enmarcada en el ideograma del signo.

A Rafael Chávez Torres, en la institución militar durante su formación, se le infunden valores militares, sentimientos patrióticos de entrega y fidelidad; alcanza altos grados en su escalafón. A la vez, obtuvo sólidos conocimientos musicales. En el desarrollo del análisis de la obra revisamos algunos signos musicales y destacamos

los que consideramos motivos de dolor utilizados en la pieza.

No dejamos de ver la estructura formal y las relaciones armónicas porque, entre las críticas que se han realizado sobre el compositor y la obra, algunos comentarios apuntan hacia una débil formación y no faltan especialistas cuestionando la calidad de la composición por considerarla simple (Rosales Chacón, 2019). Nuestra lectura entra en contradicción con tal perspectiva, que ante nuestros ojos contiene cierto malinchismo y, según nuestra perspectiva, denota superficialidad.

Se espera en el futuro responder algunas preguntas pendientes y que este ensayo genere otras inquietudes entre sus lectores.

Bibliografía

- Bas, J. (1947). *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires: Ricordi.
- Brenet, M. (1981). *Diccionario de la Música*. 4ª. edición. Barcelona: Editorial Ivrea .
- Carmona Ruiz, J. E. (2006). Nuevos signos para sonidos viejos. La utilización de nuevas grafías en dos sonatas para piano centroamericanas. *Pensamiento Actual*, 6 (7). Universidad de Costa Rica. Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/pensamiento-actual/article/view/6671/6360>
- Cardona, A. (2018). *De los principios musicales de la armonía tonal-funcional*. Heredia: Editorial Nuestra Cultura.

- Chaverri, A. (1993). *Los Años Pequeños Días* (Una lectura a través de categorías mítico- simbólicas). *Káñina*, XVII (2), 21-28. Universidad de Costa Rica.
- Chaves Torres, R. (1935). *Dos Marchas Fúnebres*. San José: Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública.
- Chaves Torres, R. (1894). *El Duelo de la Patria al benemérito de la Patria General Tomás Guardia. Homenaje religioso*. París: Joly. Con una ilustración del francés P. Dubois.
- Cotton, D.W. (1972). *Costa Rica and the era of Tomás Guardia. 1870-1882*. Tesis de doctorado en Filosofía. Universidad George Washington.
- De la Ferriere, S.R. (1997). *El arte en la nueva era*. 2ª. ed. Caracas: Gran Fraternidad Universal.
- González Ortega, A. (1994). *Costa Rica, el discurso de la patria*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Kristeva, J. (1981). *El texto de la novela*. 2ª. edición. Argentina: Editorial Lumen.
- Méndez Serrano, J.L. (1958). *Don Tomás Guardia Gutiérrez. El hombre y el estadista. 1870-1882*. Tesis de Licenciatura en Historia. Universidad de Costa Rica.
- Palmer, S. (1995). Hacia la “auto-inmigración”. 1870-1930. El nacionalismo oficial en Costa Rica. En Taracena, A. y Piel, J. (comps.). *Identidades Nacionales y Estado Moderno en Centroamérica*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Pérez Brignoli, H. (1989). *Breve Historia de Centroamérica*. Madrid: Alianza América.
- Pérez, M. (1981). La semiología de la productividad y la teoría de texto. *Revista de Filología, lingüística y literatura*, 7 (1 y 2), 59-77. Universidad de Costa Rica.
- Pérez Zumbado, E.D. (2013). *El control y la dominación política en el régimen de Tomás Guardia*. San José: EUNED.
- Porta, V.G. y Romero Retos, R. (2008). *Manifestaciones del duelo*. Valencia (España): Instituto Valenciano de Oncología. <https://seom.org/seomcms/images/stories/recursos/sociosyprofs/documentacion/manuales/duelo/duelo08.pdf>
- Randel, D.M. (ed.) (1999). *The Harvard Concise Dictionary of Music and Musicians*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Rosales Chacón, L.M. (2019). *Después de los mitos la leyenda. Rafael Chávez Torres*. San José: Editorial Alma Mater.
- Segura, A. (2010). *El orden del discurso bajo el signo de Prometeo*. México: UNAM.
- Segura Chaves, P. (2001). *Desarrollo musical en Costa Rica durante el siglo XIX. Las bandas militares*. Heredia: Editorial Universidad Nacional.
- Schweitzer, A. (2000). *J.S. Bach el músico poeta*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

- Shepher, J. (1991). *Music Social Text*. Cambridge: Polity Press.
- Vargas Solano, R.E. (2003). Duelo y pérdida. *Revista de Medicina Legal de Costa Rica*, 20 (2). Heredia: Medicina Forense. Versión online.
- Zamacois, J. (1980). *Tratado de Armonía I, II, III*. 7ª. edición. Barcelona: Editorial Labor.
- Zeledón Cambroner, M. y Pérez Yglesias, M. (1995). *La historieta crítica latinoamericana*. San José: Editorial Fernández-Arce.
- Zeledón Cartín, E. (2013). *Biografías costarricenses*. Heredia: Editorial Universidad Nacional.