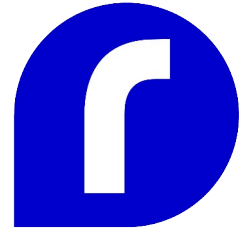


Tensión entre lo global y lo local: neoliberalismo, asimetría y la escena del *rock* costarricense



DOI: <https://doi.org/10.22458/rr.v16i2.6780>

Recibido: 7 de febrero de 2026

Revisado: 22 de marzo 2026

Aprobado: 5 de abril 2026

Adrián Zamora González
Costarricense. Bachiller en
Sociología. Investigador
independiente
Correo electrónico:
adrianzg1147@gmail.com
ORCID: [0009-0005-3077-567X](https://orcid.org/0009-0005-3077-567X)

Resumen: A lo largo del siglo XX y principios del XXI, el rock en Costa Rica se desarrolló en diálogo constante con modelos culturales provenientes del mundo anglosajón. Este artículo reconstruye ese proceso con énfasis en los cambios tecnológicos, industriales y políticos que permitieron la expansión de dichas influencias. Se analizan los conflictos generacionales, las transformaciones del lenguaje musical y las condiciones neoliberales que estructuran la producción cultural contemporánea para que se demuestre cómo la escena local articula influencias externas con prácticas y significados propios. Finalmente, el artículo propone un diagnóstico de la escena musical costarricense y del panorama cultural resultante tras varias décadas de neoliberalismo.

Palabras clave: *globalización, poder blando, rock costarricense, sociología musical, neoliberalismo*

Tension Between the Global and the Local: Neoliberalism, Asymmetry, and the Costa Rican Rock Scene

Abstract: Throughout the twentieth century and into the early twenty-first century, rock music in Costa Rica developed in constant dialogue with cultural models originating in the Anglo-Saxon world. This article reconstructs that process by focusing on the technological, industrial, and political changes that enabled the expansion of these influences. It examines generational conflicts, transformations in musical language, and the neoliberal conditions that have structured contemporary cultural production, showing how the local scene articulates external influences with its own practices and meanings. Finally, the article offers a diagnostic of the Costa Rican music scene and of the cultural landscape shaped by several decades of neoliberalism.

Key words: *globalization, soft power, Costa Rican Rock, musical sociology, neoliberalism*



Asimetría

Asimetría estructural

El estudio de las escenas musicales en América Latina permite observar cómo los procesos de globalización cultural han incidido en la configuración de prácticas artísticas locales. El desarrollo de la música en una región del mundo, que se encuentra tan ligada socioeconómica y culturalmente con los Estados Unidos de América, deja ver la manera en la que esta influencia se representa en las formas musicales que se producen al igual que en su circulación y recepción. Analizar estas prácticas e influencias musicales presentes en las ciudades latinoamericanas permite ver las combinaciones, las alteraciones y las adaptaciones que configuran las escenas locales en estos países y realizar diagnósticos adecuados e informados sobre su estado actual.

En el caso costarricense, el *rock* ha sido un género particularmente representativo de las influencias externas, especialmente las provenientes de la industria musical estadounidense y británica. Una aclaración clave es el uso del término anglosajón para referirse tanto al *rock* producido en Estados Unidos de América como en Inglaterra. Esta decisión se fundamenta en el concepto de la anglósfera, que se entiende como una comunidad cultural transnacional centrada en ambos países y articulada por la hegemonía del idioma inglés y por valores compartidos. Según lo que señala Vucetic (2011), se trata de un conjunto de naciones y sociedades angloparlantes, con Estados Unidos de América y el Reino Unido como núcleo, cuya lengua compartida ha tenido un impacto significativo en el rumbo de la historia mundial. En el campo musical, esta noción permite agrupar las producciones de ambos contextos bajo un mismo marco cultural al reconocer su papel conjunto en la difusión global del *rock* y su impacto en escenas locales como la costarricense.

En el periodo de la posguerra en los Estados Unidos de América y en Inglaterra, se desarrollan nuevas maneras no solo de grabar música, sino también de cómo escucharla y acceder a ella. Entender estos avances en la tecnología de distribución musical es importante para comprender cómo esa influencia se expandió hacia América Latina. Estas transformaciones en la distribución fueron impuestas por la creciente expansión e internacionalización de la industria musical anglosajona asociada a esta época, que utiliza la cultura como un recurso estratégico articulado a lógicas de mercado, innovación tecnológica y circulación transnacional (Yúdice 2002). En otras palabras, un proyecto industrial que apropia culturas locales y exporta productos culturales anglosajones. La estandarización de formatos de distribución musical y la consolidación de infraestructuras industriales permitieron que los productos musicales estadounidenses circularan con mayor eficiencia y alcance global.

La consolidación del vinilo como formato dominante en los años cincuenta, la introducción de la grabación en cinta magnética y el casete en los sesenta,

junto con el desarrollo del sonido estéreo transformaron la manera en que la música podía ser producida, reproducida y exportada (Fuentes 2015). A ello se sumó el papel central de la radio y, posteriormente, de la televisión, que funcionaron como canales de difusión masiva capaces de llevar los productos culturales estadounidenses a públicos transnacionales (Robbins 2011).

Asimetría cultural

Estos cambios tecnológicos no solo facilitaron la circulación de mercancías musicales, sino también moldearon las prácticas de consumo y las sensibilidades juveniles. La posibilidad de acceder a discos importados, escuchar programas radiales con música extranjera o ver presentaciones televisivas de artistas norteamericanos creó un ecosistema cultural en el que las escenas locales se configuraban en diálogo constante con referentes externos. En Costa Rica, este entramado tecnológico permitió que el *rock* estadounidense se insertara en la vida urbana desde los años cincuenta y los sesenta y prepararon el terreno para la consolidación de una escena nacional en las décadas posteriores.

Así, el recorrido del *rock* costarricense no puede entenderse sin atender a la tensión constante entre apropiación y dependencia, entre búsqueda de autenticidad y presión por ajustarse a modelos globales. Esta tensión, que se intensifica con la expansión del neoliberalismo y la digitalización, es el hilo conductor de este artículo y posibilita comprender por qué la escena nacional se desarrolla entre posibilidades creativas amplias y límites estructurales persistentes.

La circulación de productos culturales anglosajones se ha infiltrado en la vida de las personas en Latinoamérica desde hace ya más de seis décadas. Este esparcimiento, visto como un ejemplo claro del poder blando que posee Estados Unidos de América (Alaminos-Fernández 2023), se ha llevado a cabo mediante diferentes métodos de distribución audiovisual a través de los años. Este despliegue cultural no puede entenderse únicamente como entretenimiento o consumo masivo, sino como una estrategia de atracción que refuerza la legitimidad internacional estadounidense y la hegemonía cultural anglosajona.

Esta exportación de una cultura de masas, propiciada por medios difusores como la radio, el cine y la televisión, convirtió a productos como el *rock* en elementos centrales y a menudo polémicos de la identidad latinoamericana. Sin embargo, autores como Robbins (2011) proponen que este fenómeno no debe entenderse como un proceso de sumisión uniforme, sino como una dialéctica constante entre la cultura de masas vista como una fuerza de dominación imperialista y como un espacio potencial para la resistencia social. Como analiza Zolov (1999, 10), las juventudes latinoamericanas reconfiguraron estos productos globales para articular sus propias identidades frente al control estatal al transformar lo importado en una herramienta de negociación cultural.

Esta dinámica, particularmente en la región centroamericana, es representativa de una búsqueda profunda por la identidad y la autenticidad en medio de asimetrías estructurales. Lugares como Ciudad de México y Buenos Aires desarrollaron una cultura urbana inspirada en la cultura de masas anglosajona, pero adaptada a la identidad nacional ya establecida. Al ser regiones de mayor importancia económica y demográfica, el florecimiento de su cultura urbana alcanzó dimensiones masivas, mientras que la pobreza y el atraso relativo han hecho que Centroamérica tenga un movimiento cultural de menor escala (Pérez Brignoli 1989). La región centroamericana ha sido un laboratorio de exploración y de adopción de corrientes artísticas desde antes del siglo XX, en donde

la gran variedad de estilos y la riqueza de la experimentación ocultan una angustiosa e incesante búsqueda de valores propios. La creación artística revela otra vez, como un espejo, un rasgo de mayor alcance social: expresa, en el fondo, una profunda crisis en la identidad nacional. (Pérez Brignoli 1989, 34).

Tal como explica Alaminos-Fernández (2023), la música popular funciona como un soporte privilegiado del poder blando, porque difunde melodías y estilos al igual que valores asociados a la modernidad, la libertad y el individualismo. La hegemonía del inglés en las canciones y la estandarización de patrones musicales y promocionales actúan como vehículos de americanización al naturalizar sensibilidades juveniles y modos de consumo, que consolidan la influencia cultural anglosajona en América Latina.

Al considerar lo anterior, se revela la relación asimétrica en la que las dinámicas globales impactan de manera determinante en la producción nacional. Esta asimetría es un factor determinante y condicionador en la configuración de lo que más tarde se denominaría una escena de *rock* nacional en Costa Rica. La constante exposición a referentes extranjeros obligó a quienes producen música a negociar entre la imitación y la apropiación, lo que da origen a un espacio cultural híbrido, pero marcado y condicionado por la dependencia estética de modelos globales.

Se examina la relación musical asimétrica y unidireccional que se establece entre la industria anglosajona y la producción nacional de *rock* en Costa Rica. Más que seguir una evolución cronológica exhaustiva, este artículo se centra en cómo la globalización, desde la expansión cultural de la posguerra hasta el neoliberalismo y la digitalización contemporánea, ha generado tensiones en el campo musical y relaciones desiguales entre la industria musical anglosajona y la escena costarricense. El objetivo es examinar cómo estas fuerzas globales moldean, condicionan y a veces limitan las formas locales de creación y legitimidad musical.

Así, el análisis contribuye a comprender la globalización cultural como un proceso histórico englobante. Al utilizar el marco de los estudios sobre la globalización neoliberal, los siguientes puntos de inflexión de influencia musical se vuelven ejemplos claros de la manera en la que las prácticas culturales de

los Estados Unidos de América influyen y forman identidades en las regiones donde tienen más injerencia sociopolítica.

Globalización musical: recepción y consolidación

El invernadero

La influencia musical extranjera presente en la producción costarricense ocurre en el marco de un proceso globalizante, que debe entenderse no como un fenómeno reciente o meramente económico, es la fase más avanzada de una historia mucho más larga. El trabajo de Peter Sloterdijk provee un marco importante para entender la manera en la que el fenómeno de la globalización se expande en el mundo.

Este autor desarrolla una línea del tiempo de la globalización terrestre en tres fases, que avanza desde las primeras cosmologías esféricas de los griegos antiguos, pasa por la globalización europea impulsada por la colonización de América y de África y culmina con la globalización electrónica capitalista (Sloterdijk 2005). Esta globalización electrónica capitalista, que surge después de la Segunda Guerra Mundial es, para él, la más reciente fase en una serie de operaciones históricas mediante las cuales la humanidad ha ido produciendo y habitando distintos tipos de “esferas”.

El método de expansión principal de esta última fase es la construcción de un “espacio interior del capital”, que se entiende como un gran invernadero que se expande por todo el globo, en donde circulan mercancías, signos, cuerpos y afectos bajo lógicas de interdependencia global. En este sentido, la entrada masiva de referentes musicales estadounidenses en Costa Rica responde a dinámicas de mercado y a la expansión de industrias culturales, pero a la consolidación de un espacio mundial denso e hiperconectado, en el que las distancias simbólicas se reducen y en donde todo lo que no entra en el invernadero es obligado a ver desde afuera. La música, que llega desde Estados Unidos de América, se mueve dentro de ese invernadero, una atmósfera global que normaliza ciertos estilos, sensibilidades y modos de producción estética capitalista como si fueran las únicas opciones concebibles.

Como se ha mencionado, el principal aporte del análisis de Sloterdijk a este ensayo es su manera de comprender cómo la globalización se esparce alrededor del mundo y sus diferentes métodos de difusión. “El espacio interior de mundo del capital no es un ágora ni una feria de ventas al aire libre, sino un invernadero que ha arrastrado hacia dentro todo lo que antes era exterior.” (Sloterdijk 2005, 16). Este esparcimiento de pautas políticas, económicas y culturales normalizadas dentro de un espacio interno de la esfera de la globalización entra a través de instituciones como la religión y la educación, pero mediante productos culturales como la música.

Sloterdijk menciona que el precio de la expansión de este mundo interno son las exclusiones que rigen su lógica de funcionamiento, porque el acceso a este mundo se esconde detrás de paredes erguidas por discriminaciones

principalmente económicas que separan a quienes pueden tener y a quienes no (Sloterdijk 2005, 181). El poder adquisitivo se vuelve el elemento central para acceder a productos culturales y a saberes técnicos necesarios para desarrollarse dentro de este espacio interior del capital. También, determina la libertad de escoger entre productos dentro de un mercado y condiciona la vida de las personas expulsadas del invernadero.

Estas discriminaciones han sido trabajadas por Saskia Sassen, quien afirma que la manera en la que está organizado el neoliberalismo crea expulsiones sistematizadas causadas por "... instituciones, técnicas y sistemas complejos que requieren conocimiento especializado y formatos institucionales intrincados." (Sassen 2015). Este concepto de sistemas complejos es clave para describir la manera en la que se ha desarrollado la industria de la difusión musical. Hoy las plataformas de *streaming* que dominan la industria musical funcionan como las barreras de entrada a la distribución y la promoción de música, en donde se requiere tanto conocimiento técnico de las plataformas como entendimiento de las tendencias populares para que la música sea escuchada (Zamora González 2025).

Es clave entender que esta exclusión y el espacio interior del capital en el cual se desarrolla la música popular están intrínsecamente ligados en su misión de crear una "realidad indoors-generalizada" (Sloterdijk 2005, 180) que se expanda a todo el mundo, pero que no incluya a todas las personas del mundo. Aun así, los estilos, las prácticas y los objetos del invernadero son replicados e imitados. Las copias y las versiones falsas de prendas en la industria de la moda y la proliferación de las reinterpretaciones de canciones en inglés son ejemplos claros de esta aspiración simbólica que define el gusto y las mentalidades de los lugares por donde este se ha esparcido. Los productos son visibles para las personas expulsadas, pero no obtenibles. Sloterdijk utiliza la imagen de un Palacio de Cristal para hablar de esta situación, una arquitectura simbólica en la que los lujos, los objetos y las prácticas sociales son completamente visibles, pero permanecen estructuralmente fuera del alcance de grandes sectores de la población.

Uno de los varios nombres que Sloterdijk (2005) le da al interior capitalista es el de "instalación de confort" (181), y al ser la música un elemento central tanto cultural como industrialmente en la época neoliberal, es lógico pensar que esta instalación debe tener una banda sonora asociada a ella. Incluso, el Palacio de Cristal original, que utiliza este autor como metáfora para el mundo interior del capitalismo ubicado en el Hyde Park de Londres y construido, en 1851, se convierte en un escenario de conciertos y de programas musicales "[anticipando] la era de los conciertos-pop en estadios" (160).

Si se entiende la globalización capitalista como un invernadero gigante en expansión, es posible afirmar que la música popular anglosajona ha funcionado como uno de sus sistemas de ventilación y circulación simbólica. Los tipos diferentes de sonidos, que emergen de las industrias culturales dominantes, no solo se difunden como mercancías, sino también configuran sensibilidades colectivas y estilos de vida que se naturalizan dentro de este espacio interior.

Reconfiguración neoliberal

En este marco, el panorama musical costarricense de las décadas de 1950 y 1960 se configuró como un espacio de recepción temprana de géneros musicales anglosajones como el *rock*. Aunque géneros como el bolero, las orquestas de salón y el *jazz* seguían dominando la vida cultural, la juventud urbana comenzó a apropiarse del *rock and roll*, principalmente a través de versiones en inglés de canciones de rock hechas por artistas estadounidenses y británicos (Retro Magazine CR s.f.). Las radios, los clubes juveniles y algunos bares se convirtieron en nodos de circulación simbólica, donde los repertorios extranjeros se reproducían y se naturalizaban como parte de la modernidad musical.

Este proceso marcó el inicio de una escena juvenil diferenciada, en la que la música funcionó como signo de rebeldía y modernización preparaban el terreno para la posterior consolidación de una identidad local dentro del *rock* costarricense.

Esta primera ola de *rock* nacional es un ejemplo de cómo la globalización musical opera como un proceso simultáneo de inclusión y exclusión. La dependencia a modelos de producción que ocurren dentro de este espacio interno y que siguen lógicas de mercado internacionales genera que se expandan los saberes y los materiales necesarios dentro de los lugares absorbidos por la globalización. Al mismo tiempo, esta dependencia condiciona las posibles formas de desarrollo artístico y limita las posibilidades de desarrollo y éxito a artistas que no se apegan a normas establecidas e internalizadas de cómo debe sonar este tipo de música.

El final de los setenta y el principio de los ochentas, lo puede ser definido como el primer periodo de recepción del *rock* en el país, dejó de funcionar del mismo modo. La llegada del neoliberalismo a la región alteró las condiciones culturales y económicas en las que circulaba la música y con ello también cambiaron las posibilidades del *rock* costarricense. Al igual que Chile en el sur, Costa Rica funcionó como uno de los primeros laboratorios para la implementación de políticas neoliberales. A partir de la relación entre el gobierno de Luis Alberto Monge (1982-1986) y el de Ronald Reagan (1981-1989) y en el contexto de una de las peores crisis económicas, el país implementó tempranamente políticas de ajuste estructural, apertura comercial, debilitamiento del estado social y reorientación del campo cultural hacia lógicas de mercado (Morales 2017), lo que reconfiguró de manera profunda las condiciones de producción y circulación de la música popular.

En ese nuevo escenario aparecieron dos rupturas clave: un quiebre de idioma, cuando las bandas empezaron a escribir en español y a desprenderse del inglés como requisito de legitimidad y un quiebre generacional marcado por el surgimiento de una juventud que veía el *rock* tanto como una forma de posicionamiento político como un producto del mercado. Estas transformaciones anuncian el paso hacia una etapa distinta, donde el *rock* nacional ya no solo imita modelos globales, porque este negocia su lugar dentro del paisaje neoliberal.

Neoliberalismo y *rock*: dos quiebres estructurales y simbólicos

Festival en el Sol

La influencia musical va más allá del tipo de música que se produce en el país, porque las maneras de difusión y de interacción social alrededor de la música *rock* también estuvieron asociadas a formatos de organización musical anglosajones. En diciembre de 1983, se realizó el primer festival de rock costarricense llamado Festival en el Sol, inspirado principalmente en el Woodstock de 1969 (Carballo 2017). El evento se efectuó en La Guácima Abajo, tenía un costo de entrada de cincuenta colones y lo produjo la emisora radial JukeBox Music, ahora una emisora exclusivamente digital. La alineación de grupos musicales es una combinación de bandas consideradas como pioneros de diversos géneros musicales y de grupos que se han perdido con el tiempo.

Un elemento interesante de este festival se puede observar en el póster del evento (ver Anexo 1), en este se promocionan géneros anglosajones como el Jazz y New Wave, pero, al mismo tiempo, se promociona música “original en español”. Esto demuestra un primer quiebre en la música *rock*, que se produce hasta este momento, que ha consistido principalmente de covers, (versiones) en inglés.

“Se puede plantear que a partir de los setenta hay un *rock* costarricense que no solo canta y toca covers, sino que ya existe una escena nacional propia de creación de rock.” (Carballo 2017, 22-23). Carballo relaciona las ansias de crear este tipo de música con los movimientos de resistencia que ocurren en América Latina como respuesta a las dictaduras en países como Chile y Argentina, en donde el *rock* funciona como una herramienta para dar voz a las personas directamente atacadas por las políticas de exilio, exclusión y violencia estatal. Aunque fue un proceso tanto social como musical diferente en cada país de la región, el *rock* vino desde los países anglosajones a presentarse con una doble cara: “Uno puede ver la cultura de masas como una fuerza de dominación o como una fuerza de resistencia” (Robbins 2011, ii).

Mientras que en el Cono Sur el *rock* fue una respuesta directa a la violencia estatal, en Costa Rica operó dentro de un “contexto social conservador” (Carballo 2017, 18) que permitió una integración más fluida a las lógicas del mercado. Así, la resistencia en el país fue más sutil, una búsqueda de agencia cultural frente a un sistema musical que ya empezaba a ser moldeado por las políticas neoliberales de apertura comercial.

Como menciona Carballo (2017, 43), el *rock* como poder emancipador, liberador y de resistencia estuvo siempre acompañado del *rock* comercial, la versión comercializada por la industria cultural que está vaciado de significado, un *rock* que “no necesariamente pasa por la protesta o el cuestionamiento de las estructuras”. La metáfora del Palacio de Cristal explicada en el apartado anterior permite comprender que la música costarricense en la segunda mitad del siglo XX se desarrolló en un espacio donde lo externo se interioriza y se normaliza, pero donde las posibilidades de resistencia o diferenciación

quedan subordinadas a las lógicas de mercado y a la hegemonía estética de los centros productores.

No es casualidad que los verdaderos inicios consolidados de lo que puede llamarse rock costarricense ocurran en las décadas de los setenta y ochenta, cuando el proyecto de globalización neoliberal comienza a desplegarse en América Latina. Este “proyecto económico, político, cultural y educativo” (Fragomeno 2024) trae consigo una transformación cultural en la que los productos artísticos y musicales se convierten en elementos de una integración simbólica al mercado mundial. La circulación del *rock* anglosajón en Costa Rica debe entenderse entonces como parte de esa lógica: un flujo cultural que acompaña la expansión de las mercancías y que contribuye a moldear sensibilidades juveniles en sintonía con referentes globales.

Estos referentes globales dieron paso a la formación de grupos musicales como Stop, Hebra, Distorsión o Microwave, que comenzaron a consolidar la escena de rock costarricense en los setenta y ochenta (Parra y Mora 2008). Tal como documenta Carballo (2017, 48), estos conjuntos reflejaron una ruptura importante, aunque muchos grupos seguían interpretando *covers* en inglés y reproducían estéticas cercanas al modelo anglosajón, también empezaron a surgir composiciones originales de *rock* en español.

Anglofonía

El tema del lenguaje en el que se escriben las canciones resulta pertinente de estudiar en este caso, porque se ve como una imitación de normas culturales impuestas por un ambiente lleno de música en inglés. Sloterdijk menciona esto cuando habla de “la imprescindible red lingüística anglófona”, que no necesariamente habla de la tradición del lenguaje inglés, la concibe como

nuevos pueblos artificiales, todos los científicos naturales, pilotos, diplomáticos y gentes de negocios; a ella se conecta el bello nuevo mundo de la música pop. En la anglofonía, como en la religión y en la conversación sin pretensiones, el medio es realmente el mensaje (Sloterdijk 2005, 128-129).

En Costa Rica, la adopción inicial del inglés como idioma de composición y *performance* en el *rock* no fue simplemente una decisión estética, sino la manifestación de una inserción en esa red global que normaliza el idioma como vehículo de legitimidad. El hecho de que las primeras bandas costarricenses se dedicaran principalmente a interpretar versiones en inglés refleja cómo la anglofonía funcionaba como un requisito de pertenencia a la escena global, incluso cuando los públicos locales no compartían plenamente ese código lingüístico. El quiebre que representa la creación de *rock* original en español en Costa Rica durante los setenta y los ochenta permite que se desarrolle una escena nacional propia influenciada por sonidos del *rock* global, pero con letras en castellano y tocando temas pertinentes a vivir en Costa Rica (Carballo 2017).

Sin embargo, este quiebre hacia el español no implica una ruptura completa con la matriz cultural anglosajona. Es una reformulación de una dependencia

previa bajo nuevas condiciones históricas. El cambio lingüístico que atraviesa el *rock* costarricense entre los setenta y los ochenta puede comprenderse mediante la lógica neoliberal que describe Fragomeno en su “teoría de la voluntad”, en la cual los individuos buscan satisfacer sus deseos a través de la propiedad (Fragomeno 2024, 15) y, en este caso, de la apropiación. En ese marco, la anglofonía funciona como un objeto simbólico deseado, un saber necesario para entrar al espacio interior del capital, donde circulan los estilos estéticos legitimados y donde la pertenencia se articula a través de códigos culturales específicos.

La adopción del inglés por parte de las primeras bandas costarricenses puede interpretarse entonces como la internalización de esa pulsión apropiadora, porque el idioma opera como mercancía cultural que otorga prestigio y habilita la participación en un mercado musical global estructurado por jerarquías lingüísticas. Es un capital cultural que otorga acceso a formas de expresión extranjeras. En el campo de la música nacional el inglés fue la clave de acceso inicial.

Cuando surge el quiebre hacia la creación en español, no rompe del todo con esa estructura, pero es una posible evidencia de la búsqueda de agencia dentro de un sistema desigual. Aun así, incluso cuando se intenta producir una voz local, los artistas continúan navegando un campo donde la hegemonía estética y simbólica permanece anclada en la anglofonía y en los parámetros definidos por los centros culturales del norte anglosajón. Los modos de producción, los criterios de legitimidad y las expectativas del mercado siguen mediadas por modelos importados que delimitan cuáles formas de *rock* pueden ser reconocidas como válidas. Adaptar el *rock* al castellano permitió articular experiencias locales y consolidar un público propio, pero no elimina la persistente asimetría que estructura la relación entre Costa Rica y la industria musical global.

La relación entre Costa Rica y la industria musical anglófona es una asimetría estructural: los artistas locales deben negociar su aspiración a insertarse en el espacio global del *rock* con la necesidad de afirmar una identidad propia. Esta tensión organiza tanto el periodo de recepción como el de consolidación de la escena de *rock* costarricense. El surgimiento de una escena nacional no supone autonomía plena, sino la internalización de lógicas globales que definen cuáles sonidos se considera legítimos, cuáles trayectorias resultan viables y cuáles formas de profesionalización quedan relegadas o excluidas.

Pánico moral

Un segundo quiebre importante, que ayuda a la consolidación de una escena de *rock* costarricense durante los setenta y ochenta, es el cambio en la perspectiva del *rock* y el choque generacional que este causó. Este choque produjo prejuicios y ansiedades morales que marcaron la recepción local del género. Es importante remarcar que no solo los instrumentos, los discos y las prácticas musicales eran importadas, sino también reproducían patrones cul-

turales, principalmente estadounidenses, de pánico moral, y así se convirtió este choque generacional en otra capa de esa misma transferencia cultural.

Este choque negativo se tradujo en un rechazo abierto por parte de sectores adultos y religiosos, quienes veían en el *rock* una amenaza a la moral y a la estabilidad cultural. El *rock* tenía una connotación vulgar o pachuca, una herencia de los miedos culturales traídos desde Estados Unidos ante músicos como Elvis Presley (Murphy 2024). Tal como señala Carballo (2017), las “pachuquerías” se asociaban con actitudes de rebeldía juvenil, gestos provocadores y estilos de vida considerados marginales, lo que reforzaba la percepción del *rock* como un género ligado a la indisciplina y la transgresión. En Costa Rica, esta imagen se trasladó a los primeros espacios donde el *rock* comenzó a circular, condicionó su recepción social y marcó el inicio de una tensión entre la música como expresión cultural legítima y como símbolo de peligrosidad moral.

Uno de los ejemplos más claros del pánico moral que rodeaba al *rock* en los sesenta se expandió rápidamente desde Estados Unidos de América hacia Costa Rica y fue reforzado por los medios locales y por sectores religiosos que lo asociaban con irreverencia y blasfemia. La polémica desatada por las declaraciones de John Lennon, en 1966, quien dijo que los Beatles eran más populares que Jesús, lo que desembocó en la quema pública de discos y fotografías de esta agrupación en San José, un acto simbólico que buscaba reafirmar la autoridad moral frente a la juventud (Valladares 2025). Este episodio, documentado por la prensa nacional, funciona como un claro ejemplo de los cambios culturales directamente causados por la importación de ideas y prácticas extranjeras que, al ser reinterpretadas en el contexto costarricense, generaron tensiones intergeneracionales y contribuyeron a delinear los límites entre tradición conservadora y nuevas sensibilidades juveniles.

El choque generacional que acompañó la llegada del *rock* a Costa Rica debe entenderse, ante todo, como una expresión del catolicismo conservador costarricense, que reaccionó con fuerza frente a lo que percibía como una amenaza simbólica proveniente del exterior. Como menciona Carballo, esta música se produce “en un contexto social conservador y generalmente adverso a estas manifestaciones culturales.” (18). El rechazo no surge únicamente por influencia estadounidense, sino porque estas nuevas sensibilidades juveniles desafiaban un orden moral ya existente. Sin embargo, este choque no se limita a lo religioso, también es evidencia de una disputa cultural más profunda que, de los noventa en adelante, será moldeada por el avance del neoliberalismo.

En las dos décadas después de los ochenta, en un contexto marcado por la consolidación del neoliberalismo en Costa Rica, el pánico moral reapareció con fuerza en torno a la escena del metal. Tal como documenta Hernández Parra (2021), este género fue sistemáticamente asociado en el discurso público con el satanismo, la violencia y la desviación moral, lo que derivó en prácticas de estigmatización, vigilancia y censura simbólica hacia sus seguidores. Estas reacciones no solo provinieron de sectores religiosos, sino también fueron amplificadas por medios de comunicación y discursos institucio-

nales, que construyeron al metal como una amenaza al orden social y así reforzaron un conflicto generacional en el que las subjetividades juveniles eran presentadas como peligrosas o anómalas.

El neoliberalismo opera como un “poder constituyente” capaz de reorganizar imaginarios y prácticas sociales al producir sujetos que internalizan formas específicas de deseo, disciplina y consumo (Fragomeno 2024, 14). Desde esta perspectiva, el pánico moral ante el *rock* y posteriormente al metal puede leerse como un intento del poder constituido (Iglesia Católica, medios tradicionales, autoridades gubernamentales) por contener la emergencia de nuevas subjetividades juveniles para evitar que estas se configuren fuera de los marcos culturales dominantes. Así, el choque generacional no solo refleja una reacción moral conservadora, sino también el inicio de una lucha por la definición de normas culturales dominantes en un contexto donde el fenómeno globalizador y las lógicas neoliberales comenzaban a reordenar las formas de sensibilidad y pertenencia.

¿Polos opuestos?

Cisma sonoro

En los dos mil, la escena del *rock* costarricense ya había acumulado décadas de transformaciones, búsquedas de identidad y experimentación. Desde los años sesenta, aparecen grupos pioneros que interpretaban *rock and roll* importado, muchas veces, en inglés, en clubes, bares y locales clandestinos, que dieron los primeros pasos de lo que sería una escena emergente.

Durante los ochenta surgieron bandas fundamentales como Café con Leche, que mezclaron humor, sátira y *rock* pop en español, lo que contribuyó a sentar las bases de un repertorio nacional más propio (RockCR s.f.). En esta misma década, el *rock* costarricense comenzó a ganar espacios en radios, bares y festivales para consolidar una escena que intentaba reconstruir, en medio de herencias foráneas, una voz musical local.

Ya en los noventa, la escena vivió un salto: algunas bandas lograron contratos discográficos, apareció el video musical como vía de difusión a través de televisión, se diversificaron los estilos (*rock* pop, *rock* alternativo, metal, fusiones) y surgió un público más amplio. A la vez, la oferta creció, con agrupaciones como Suite Doble, Inconsciente Colectivo, 50 al Norte o El Parque (Carballo 2017), lo que indica una escena cada vez más diversa con posibilidades de producción, consumo y circulación de *rock* costarricense. Esto vino después de una expansión de la presencia de sellos discográficos internacionales en el país en los ochenta y noventa (Carballo 2017), pues esta presencia de entes internacionales corporativos como Sony impulsó la creación de muchos grupos musicales en América Latina, que buscaban el éxito a través de estos medios (Zolov 1999).

Esta búsqueda de éxito regional, sin embargo, ha estado históricamente subyugada a las fluctuaciones del gusto anglosajón y su fascinación intermitente

por lo “exótico”. Según expone Pacini Hernández, la industria musical dominante mantuvo una desatención sistemática hacia los sonidos producidos en comunidades latinas durante décadas, hasta que el potencial económico de estos mercados se volvió “imposible de ignorar” (Pacini Hernández 2010, 33). Esta dinámica consolidó un esquema de “marketing de sonidos étnicos” (16), en el que las grandes discográficas buscaban capturar y empaquetar una música étnicamente marcada para que circulara globalmente como mercancía exótica para que se expandieran sus industrias y se buscara talento en Latinoamérica. Así queda claro que los intereses y los gustos cambiantes de la industria anglosajona terminan por determinar las posibilidades reales de éxito en la región y forzaron a los proyectos musicales a navegar entre la asimilación de códigos transnacionales o la explotación de su propia diferencia como un fetiche comercializable para el mercado externo.

El artículo de Ana María Parra y Darren Mora, “Quítate la paja del ojo: Una visión del rock tico en siete estaciones” (2008), ofrece un panorama clave del desarrollo del rock en Costa Rica. Hacia finales de los noventa e inicios de los dos mil, el país no solo había incorporado géneros como el metal y el punk, sino también había experimentado con microgéneros como el *art rock* y el *post-rock* impulsado por un mayor acceso a discos compactos internacionales y por los primeros usos recreativos de internet. Para Mora y Parra, esta diversidad, aparte de representar un momento de experimentación y exploración musical, generó tensiones internas: “La escena tica es grande y cumple una ley universal, cada parte tiene su contraparte” (2008, 146).

Estas dinámicas se visibilizaron durante los dos mil y, con más fuerza, en los 2010, cuando la escena se polarizó entre proyectos que exploraban fusiones latino-tropicales y otros que se alineaban con estéticas anglosajonas. Este proceso se inscribe en un patrón más amplio en América Latina, donde la globalización cultural produce tensiones entre la búsqueda de una identidad sonora situada y la adopción de estéticas transnacionales. Vila (2014) describe estas escenas como un “campo de fuerzas” entre autenticidad local y aspiraciones globales, mientras que Zolov (1999) muestra cómo el *rock* mexicano osciló entre apropiaciones latinoamericanas y deseos cosmopolitas.

Trayectorias

El tema central de este apartado se centra en la tensión de los dos modelos principales de creación musical en el país a partir de los 2010. Para ejemplificar, se compara el trayecto musical de dos de los grupos musicales de *rock* más populares en Costa Rica: Sonámbulo Psicotropical y Magpie Jay. Aunque estos se ubican en lados completamente diferentes del espectro de *rock* costarricense, se presentan en cuanto a su acercamiento a producción y promoción musical como contrapartes evidentes.

Sonámbulo Psicotropical, o simplemente Sonámbulo como se han llamado en los últimos años, es una agrupación que nace en Costa Rica, pero que contiene miembros de muchos orígenes en América Latina. Nace en 2006 y producen *rock* psicodélico fusionado con “ritmos afro, latino americanos tradi-

cionales y modernos con un sonido contemporáneo, predominando entre ellos los ritmos bailables y de descarga.” (Sonámbulo s.f.). Tienen dos discos de larga duración, *A Puro Peluche* (2009) y *Psicosonorama* (2014) en donde se encuentran canciones mayores a los cinco minutos, en promedio, con algunas que sobrepasaban los ocho o nueve minutos. Las letras de las canciones son completamente en español y (en sus canciones menos abiertas a interpretación) interpretan temas relacionados con luchas indígenas, cultura y artefactos latinoamericanos y orgullo de formar parte de esta región.

Sonámbulo utiliza una base de *rock* (guitarra eléctrica, batería y bajo) al igual que una sección de percusión, de vientos y ocasionalmente incluyen teclados y sintetizadores. El sonido latinoamericano, que caracteriza a Sonámbulo, tiene raíces en la psicodelia anglosajona de los sesenta. Jimi Hendrix, The Velvet Underground, los Beatles y los Beach Boys tuvieron un impacto fuerte en la región y se vio una apropiación temprana por escenas latinoamericanas como la cumbia amazónica de Los Mirlos (Bragayrac 2025). La combinación de estos referentes con géneros regionales como la salsa, el *reggae*, el merengue y el calipso define su sonido y explica su presencia constante en festivales, semanas universitarias y circuitos municipales.

Del otro lado del espectro, Magpie Jay es una banda costarricense fundada en 2014, con un sonido influenciado por el “rock alternativo o indie, el funk y el stoner rock” (Magpie Jay s.f.). A lo largo de su trayectoria han sacado cuatro discos: *Monte Claro* (2015), *Islita* (2016), *Tragaluz* (2020) y *Urraca* (2025) con canciones que rara vez sobrepasan los cuatro minutos de duración cantadas principalmente en inglés; de hecho, solo tienen una canción en español: “No Hay Remedio” del disco *Urraca*. Están conformados por dos guitarras, un bajo, una batería y un teclado y sus letras usualmente tratan temas románticos, de despecho y en general de la experiencia cotidiana.

Magpie Jay se vuelve la más exitosa y popular de un movimiento que retoma el uso del idioma inglés para hacer composiciones originales inspiradas en bandas como Red Hot Chili Peppers, Arctic Monkeys y los Strokes. Grupos costarricenses como Saint Cecilia, Handmade y Voodoo también se ven influenciados por este estilo de *rock* alternativo y realizan música en inglés. Magpie Jay ha logrado obtener un seguimiento a través del modelo de distribución musical del *streaming*, plataformas como Apple Music y Spotify los colocan en diversos *playlists* y hasta tienen una “This is Magpie Jay”, un tipo de colección de mejores éxitos hecha directamente por trabajadores de Spotify.

La tensión entre lo local y lo global en la escena de *rock* costarricense adopta múltiples formas. Aunque ambas agrupaciones incorporan influencias anglosajonas, su relación con ellas se manifiesta de manera distinta. En el caso de Magpie Jay, la elección de cantar en inglés, la estética visual de sus videos clips y las referencias sonoras a grupos asociados a la industria musical estadounidense sugieren una orientación hacia modelos anglosajones. Sonámbulo, por el contrario, articula su propuesta a partir de fusiones latino-tropicales y de un imaginario regional que se evidencia tanto en sus arreglos como en sus letras. Estas diferencias muestran cómo los proyectos locales negocian de manera divergente su inserción en circuitos globales.

Ilusión de diferencia

Un ejemplo de esta tensión está explicitado directamente en la canción Manifiesto, de Sonámbulo, en la que se expone una queja directa y un llamado a alejarse de la imitación de prácticas musicales extranjeras y emplear sonidos provenientes de la región. Aquí se transcribe una parte de la letra:

“Aburridos estamos ya
de tanto aburrimiento
Los virtuosos de hoy en día, parece
que tocan muertos
viven de la fantasía
de llegar un día lejos
imitando porquerías
como si fuera lo bueno.

Son cuadrados y perfectos
no les falla nunca el tiempo
gozan de un estilo estéril
que muchas veces da sueño
le tienen terror al caos y a todo lo impredecible”.
(Sonámbulo 2014)

En los primeros versos de esta parte de la canción, la banda emite una crítica directa a lo que percibe como una escena musical domesticada por la imitación de modelos foráneos. La letra contrapone dos formas de crear: por un lado, una “virtuosidad” entendida como técnica fría, pulida y aspiracional, orientada a reproducir cánones estéticos globales y, por el otro, una música viva, corporal, ligada al territorio y al ritmo popular. Esta canción denuncia el agotamiento causado por una estética importada que prioriza la perfección y la corrección formal por encima del riesgo o la identidad cultural.

En este artículo se argumenta que, aunque parezcan completamente distintos y hasta antagónicos en tanto sonido como actitud acerca de hacer música, estas diferencias son solo superficiales en cuanto al ámbito de la industria musical costarricense y ambos grupos están subyugados a participar en el juego neoliberal del emprendedurismo y la promoción a través de redes sociales. Ambos tienen información tanto en sitios propios como en plataformas

musicales disponibles en inglés y en formatos pensados para audiencias transnacionales.

Para analizar esta tensión es necesario observar los espacios donde ambas bandas se presentan y las formas en que circulan. Aunque Sonámbulo ha tenido una presencia significativa en conciertos gratuitos organizados por instituciones públicas, en los últimos años también se ha integrado a circuitos privados de bares y teatros. Magpie Jay, por su parte, se mueve principalmente en estos espacios privados, donde los precios de admisión suelen iniciar alrededor de los veinte dólares. Ambas agrupaciones han participado en festivales nacionales e internacionales como PicNic y Envision, eventos financiados por patrocinios corporativos, que moldean tanto la experiencia musical como el tipo de público que accede a ellos.

A pesar de estas diferencias en sus circuitos habituales, los conciertos de ambas bandas comparten lógicas comerciales similares, especialmente en la venta escalonada de entradas. Este sistema de “tiers” funciona al dividir los precios según la fecha de compra y el tipo de acceso; así, quienes adquieren entradas con anticipación pagan menos, mientras que el día del evento los precios aumentan considerablemente. Esto ayuda a establecer jerarquías internas entre la audiencia y los ofrecen beneficios diferenciados desde zonas preferenciales hasta servicios exclusivos (Eckard y Smith 2012).

Las bandas, sin embargo, no tienen control sobre estas estructuras de cobro ni sobre la segmentación económica del público, lo que evidencia los límites de su agencia y la subordinación de su circulación a lógicas mercantiles externas. Esta dependencia se intensificó tras la pandemia, cuando el cierre de numerosos espacios culturales, la reducción de conciertos gratuitos organizados por instituciones públicas y la creciente concentración de la oferta musical en manos de promotores privados estrecharon aún más las posibilidades de presentación para los grupos nacionales (Dobles Oropeza, Fournier Facio y Leandro Zúñiga 2022). Aquí se refuerza la falta de poder que tienen los grupos musicales en este contexto y se ven claramente los marcos estructurales que orientan el deseo y que restringen las posibilidades reales de acción (Fragomeno 2024), de modo que la autogestión artística termina por funcionar dentro de límites definidos por dinámicas económicas neoliberales.

Para ambas bandas, aun cuando sus estéticas parecen oponerse, la lógica de funcionamiento de la escena musical costarricense es la misma: una dominación neoliberal, que obliga a los artistas a sostenerse mediante la autogestión constante, la producción continua de contenido y la visibilidad permanente en redes. En este sentido, la tensión entre lo local y lo global no elimina la condición estructural compartida. Tanto una agrupación que reivindica las raíces latinoamericanas como Sonámbulo, como otra que se alinea con estéticas anglosajonas como Magpie Jay, deben operar dentro de un mercado cultural, que exige profesionalización emprendedora, *branding* artístico y capacidad de insertarse en circuitos comerciales heterogéneos. La diferencia aparece a nivel simbólico y no estructural.

Ambas están inscritas en un ecosistema donde la lógica neoliberal del emprendimiento define las reglas del juego, que busca siempre el crecimiento de audiencia, algoritmos de recomendación, autopromoción digital y competencia por espacios reducidos en festivales y medios. El contraste entre sus propuestas, lejos de situarlas en esferas opuestas, deja ver cómo la industria musical costarricense del siglo XXI fuerza a los artistas a operar dentro del mismo marco económico, independientemente de si su música celebra el caos tropical o la estética *indie* anglosajona.

Conclusión: Bruno Porter y Mark Fisher

Mito

Uno de los mejores insumos para el estudio de la industria musical en Costa Rica es el documental *Queremos Tanto a Bruno* (2019) dirigido por Ernesto Jara. Este relata la muy corta trayectoria de la banda del *art rock* costarricense Bruno Porter, de finales de los años noventa, una banda cuyo “trabajo fue tan intenso y tan distinto que, para quienes no la conocieron, es casi un mito de la escena; una leyenda de la que se cuentan mil cuentos” (Mora y Parra 2008, 149). El sonido de la banda combinaba *rock* alternativo con *jazz*, metal, *punk* y en algunos casos influido por ritmos latinos deconstruidos. Usaban sonidos extraños o atonales para generar un ambiente experimental e inmersivo y escribían letras en español con referencias a cultura costarricense, que son comparadas en el documental con el libro *El Emperador Tertuliano y La legión de los Superlimpios*, de Roberto Arias Formoso.

Aparte de esto, el documental cuenta cómo iniciaron la tradición de tocar en teatros pequeños y de promocionar sus conciertos al pegar pósteres en los postes de luz cerca de la Universidad de Costa Rica y del centro de San José. Únicamente sacaron un disco denominado *Chuis Parece Árbol* (1997) y firmaron con Sony, solo para que el sello le diera muy poca importancia y aún menos promoción a la banda, hasta que inevitablemente todos los miembros optaron por culminar el proyecto para cumplir con deberes personales, laborales o académicos. Se documenta la muerte lenta de una banda que actuó correctamente según las lógicas de mercado musical, excepto aferrarse a un estilo estrictamente anglosajón o latinoamericano y que consiguieron un contrato con una de las disqueras más famosas del mundo solo para ser desechados, ignorados y forzados a dejar la música como profesión (Soto Campos 2018).

Al final del documental, se entrevistan a otros músicos nacionales, en donde cada uno describe las adaptaciones necesarias para hacer música en el país: no sacar discos completos, porque la inversión es muy alta y la recompensa es poca, reinvertir todo el dinero ganado en el proyecto musical, etc. El modelo de *streaming* es fuertemente criticado por los artistas y exagera las desigualdades y las exclusiones causadas por una industria musical costarricense completamente súbdita a lógicas de competitividad, que no favorecen a la creación de música distinta.

Esta realidad descrita por los músicos entrevistados: las renunciadas materiales, la precarización permanente y la obligación de adaptarse a plataformas que pagan poco y exigen mucho encaja con lo que Mark Fisher identifica como la condición cultural del capitalismo tardío: la sensación de que no existe una alternativa a estas lógicas de mercado (Fisher 2016, 22). Esto resuena también con lo planteado por Fragomeno del neoliberalismo como poder constituyente.

Para Fisher, el neoliberalismo no solo organiza la economía, sino también la imaginación social, se vuelve más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo. La escena musical costarricense retratada en “Queremos Tanto a Bruno” demuestra este cierre de posibilidades, los proyectos profundamente creativos o experimentales terminan subyugados a un sistema que define las reglas de visibilidad, profesionalización y supervivencia material. Fisher menciona que el éxito musical en este sistema “solo significa convertirse en la nueva presa que el sistema quiere devorar” (Fisher 2016, 31).

Diagnóstico

Desde esta perspectiva, la tensión que atraviesa la música costarricense entre sonidos locales y estéticas globales, entre experimentación y comercialidad, entre independencia y profesionalización, no es solamente una cuestión estilística, sino también un síntoma del modo en que el capitalismo neoliberal reduce el campo de lo posible. Tanto bandas como Sonámbulo Psicotropical o Magpie Jay, pese a sus diferencias estéticas, operan dentro de un mismo marco que les dicta cómo existir como agentes musicales.

En el documental “Queremos Tanto a Bruno”, los artistas denuncian la falta de apoyo institucional y el dominio de las plataformas digitales, pero esto evidencia algo más profundo. Se habla de una escena musical frágil, fragmentada e individualista. Es un ecosistema musical que sufre de falta de apoyo institucional y colectivo, que le cuesta encontrar espacios de proliferación y unión musical y que existe en un marco individualista en donde es cada uno por su cuenta y en donde la competencia socava las posibilidades de crear música diferente, tal como lo menciona Jameson: “Los productores de la cultura solo pueden dirigirse ya al pasado: la imitación de estilos muertos el discurso a través de las máscaras y las voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura que hoy es global” (Jameson citado en Fisher 2016, 31).

No es un panorama positivo, tal como señala un funcionario de radiodifusión en un artículo para La Nación:

“Es un círculo vicioso. Si los medios no la promocionan, la gente no se da cuenta de que esa música existe y no la puede consumir. Por otro lado, los medios, en su propuesta comercial de búsqueda de fidelidad de las audiencias, no pueden programar música que la gente no pide ni escucha” (Sánchez 2025, 13).

Este mismo texto señala que en el país, con mediciones hechas en servicios de *streaming*, el porcentaje de música nacional escuchada por costarricenses

es de un 0.0 %. La dominación del sistema neoliberal ha creado muchas limitantes para la producción de música nacional, en especial en los últimos años ha causado una fragmentación social, económica y mental que estanca la producción nacional.

Para culminar el artículo, y siguiendo a Michel Foucault (1988), es importante recalcar que las relaciones de poder, por más totalizantes e intrusivas que sean, nunca logran destruir por completo la capacidad de resistencia y reinterpretación de los sujetos en el ámbito cultural. La cultura puede estar dictada por las fuerzas dominantes y estar limitada por ellas, pero ocurre en un campo de lucha donde los artistas, los creadores y las comunidades pueden buscar redes de solidaridad y de colaboración al considerar las razones del contexto actual.

Bibliografía

- Alaminos-Fernández, Antonio Francisco. «Popular Music as Cultural Soft Power.» *Revista de Ciencias Sociales* 18(1), 2023: 17-36. https://www.researchgate.net/publication/376047278_Popular_Music_as_Cultural_Soft_Power
- Bragayrac, José Antonio. «Los Mirlos, el rugido psicodélico de la cumbia amazónica: la historia detrás de los “Rolling Stones peruanos” que se codean con los Red Hot Chili Peppers y Lady Gaga.» *El Comercio*. 3 de 04 de 2025. <https://elcomercio.pe/luces/musica/los-mirlos-quienes-son-el-rugido-psicodelico-de-la-cumbia-amazonica-la-historia-detras-de-los-rolling-stones-peruanos-que-se-codean-con-los-red-hot-chili-peppers-y-lady-gaga-ntfds-noticia/>.
- Carballo, Priscilla. *Por las calles del Rock: Aproximaciones al desarrollo del rock en Costa Rica 1970-1990*. San José: Editorial Arlekin, 2017.
- Dobles Oropeza, Ignacio, Marco Fournier Facio, y Vilma Leandro Zúñiga. «La pandemia del COVID19 y las vivencias de trabajadores del sector cultura en Costa Rica.» *Unión de Trabajadores de la Música, Artistas y Afines (UTM)*, 19 de Octubre de 2022.
- Eckard, E. Woodrow, y Marlene A. Smith. «The Revenue Gains from Multi-Tier Ticket Pricing: Evidence from Pop Music Concerts.» *Managerial and Decision Economics*, 2012: 1-11.
- Fisher, Mark. *Realismo Capitalista: ¿No hay alternativa?* Buenos Aires, Argentina: Caja Negra, 2016.
- Foucault, Michel. «El sujeto y el poder.» *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 50, No. 3, 1988: 3-20. <https://doi.org/10.2307/3540551>
- Fragomeno, Roberto. *la intemperie: filosofía política del neoliberalismo*. San José: Editorial Arlekin, 2024.

- Fuentes, Jorge. La historia del cassette: la forma más popular de almacenar audio y música en los 80'. 5 de noviembre de 2015. <https://www.guioteca.com/los-80/la-historia-del-cassette-la-forma-mas-popular-de-almacenar-audio-y-musica-en-los-80/>.
- Magpie Jay. «Magpie Jay.» bandcamp.com. s.f. <https://magpiejay.bandcamp.com/>.
- Morales, Marcelo Valverde. «Ofensiva neoliberal en Costa Rica: Neuroliberalismo y fracaso.» *Temas de Nuestra América* 33(62), 2017: 87-105. <https://doi.org/10.15359/tdna.33-62.5>
- Murphy, Kelly. "You sure like to ball!": Little Richard, Elvis Presley, and the 1950s threats that sparked satanic panic. 27 de julio de 2024. <https://faroutmagazine.co.uk/little-richard-elvis-presley-satanic-panic/>.
- Pacini Hernández, Deborah. *Oye Como Va!: Hybridity and Identity in Latino Popular Music*. Philadelphia, USA: Temple University Press, 2010. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1bw1j5k>.
- Parra, Ana María, y Darren Mora. «Quítate la Paja del Ojo: Una visión del rock tico en siete estaciones.» En *Cartografías Sonoras, del tambito al algoritmo... Una aproximación a la música en Costa Rica*, de Otto Castro, 135-154. San José, Costa Rica: Perro Azul, 2008.
- Parra, Isaac Hernández. «Metal en la aldea: La construcción de una escena musical urbana en Costa Rica (1980-1992).» *Rupturas* 11(2), 2021: 175-194. <https://doi.org/10.22458/rr.v11i2.3649>
- Pérez Brignoli, Héctor. *Breve historia de Centroamérica*. México: Alianza Editorial Mexicana, 1989.
- Retro Magazine CR. «MUSICA POPULAR COSTARRINCENSE: Época de Oro de la Música en Costa Rica.» [retromagazinecr.com](https://www.retromagazinecr.com/musicacostarricense). s.f. <https://www.retromagazinecr.com/musicacostarricense>.
- Robbins, Timothy R. *Mass culture as domination or resistance un Latin American narratives*. Nebraska, USA: University of Nebraska, 2011.
- RockCR. *El Rock en Costa Rica en la década de 1970*. s.f. https://sites.google.com/view/rockcr/historia/el-rock-en-costa-rica-1970-1979?utm_source=chatgpt.com.
- Sánchez, Sofía Ramírez. «¿Y USTED, POR QUÉ NO ESCUCHA MÚSICA TICA?» *Revista Dominical*, 2025: 14-17. <https://www.pressreader.com/costa-rica/la-nacion-costa-ricarevista-dominical/20251116/281663966284518>
- Sassen, Saskia. *Expulsiones: Brutalidad y complejidad en la economía global*. Katz Editores, 2015.
- Sloterdijk, Peter. *El mundo interior del capital: Para una teoría filosófica de la globalización*. epub libre, 2005.

- Sonámbulo. «Bio.» sonambulo.cr. s.f. <https://www.sonambulocr.com/home-spanish> (último acceso: 4 de 12 de 2025).
- Sonámbulo. «Manifiesto.» Sonámbulo. Psicosonorama. San José, Costa Rica, 2014.
- Soto Campos, Carlos. «Documental narra la silenciosa caída de la banda nacional Bruno Porter (y de cientos más).» La Nación, 19 de Diciembre de 2018.
- Valladares, Mariana. «Los Beatles dijeron ser más populares que Jesús, ¿cómo reaccionó Costa Rica?» teletica.com. 4 de 8 de 2025. https://www.teletica.com/65-aniversario/los-beatles-dijeron-ser-mas-populares-que-jesus-como-reacciono-costa-rica_389754.
- Vila, Pablo. Music and Youth Culture in Latin America: Identity Construction Processes from New York to Buenos Aires. New York: Oxford Academic, 2014.
- Vucetic, Srdjan. The Anglosphere: A Genealogy of a Racialized Identity in International Relations. Stanford, CA: Stanford University Press, 2011.
- Yúdice, George. El Recurso de la Cultura: Usos de la cultura en la era global. Barcelona: Editorial Gedisa, 2002.
- Zamora González, Adrián. «La lógica de expulsión del Streaming: desigualdades en la industria musical contemporánea.» Fuegos de Octubre (02), 2025: 42-49. <https://heyzine.com/flip-book/b3772a51de.html#page/44>
- Zolov, Eric. Refried Elvis: The Rise of the Mexican Counterculture. Oakland, CA: University of California Press, 1999.

Anexos



Anexo 1: Cartel para el Festival en el Sol

Fuente: Página de Facebook Fotos Antiguas de Costa Rica