

Dedicado a Ana María Ochoa Gautier,
Columbia University NYC

¿Arqueologías sonoras del presente?¹

*La decolonización es un camino de
invención*

Cergio Prudencio (Luna, 2001)

*La representación del OTRO como confir-
mación del YO (artista) es una cuestión de
violencia epistémica.*

Mayra Estévez Trujillo (2008, 95)

NO-INTRODUCCIÓN: UN PROYECTO, UN
PROCESO

I. Planteamiento del problema: «Ar- Susan Campos Fonseca queologías sonoras del presente» ¿por qué?

Cuando el doctor Jorge Luis Acevedo, compositor y etnomusicólogo costarricense, habla de «una cultura como especie en extinción»,² entra en sintonía con el trabajo de la curadora de arte Virginia Torrente, quien en la apertura de una muestra en el Centro de Cultura Contemporánea Matadero Madrid, afirma: «Se derrumba la torre de la *ilusión por lo arcaico*».³ La muestra paradójicamente se titulaba *Arqueo-
lógica*, y estaba compuesta por piezas de arte actual que utilizaban «la historia» como referente común, así como la «manipulación» del espacio histórico y la memoria. De esta forma, Torrente señalaba hacia *El artista como etnógrafo*, citando a Hal Foster, en sentido a que «lo antiguo se continúa en la historia de manera discontinua».⁴

Hablar de «artista» y «arte» ya implica en sí mismo un problema, como indica Torrente: «el sentido etnocéntrico del arte occidental al señalar al *otro*, y valorarlo dentro de un esquema prefijado por lo contemporáneo».⁵ El debate sobre la posibilidad de la llamada «opción decolonial» puede entrar en juego aquí. El Dr. Acevedo emprendió en Costa Rica un proyecto cuyas consecuencias pueden ser medidas hasta el presente. Su trabajo se suma al de antropólogos, arqueólogos, lingüistas y educadores, quienes construyen un acervo sonoro y escrito entendiéndolo como «tradición indígena costarricense».

Retomando el problema inicial, al pensar la posibilidad de una cultura como especie en extinción, se emprende un proyecto de «recuperación» bajo el prisma

¹ Conferencia ofrecida en el VIII Coloquio Internacional de Musicología Casa de las Américas y la I Conferencia de la Asociación Regional de la Sociedad Internacional de Musicología para la América Latina y el Caribe, 2014. El presente texto recoge los resultados de la primera etapa de investigación sobre el tema, realizada bajo el auspicio del Instituto de Investigaciones en Arte-IIArte de la Universidad de Costa Rica (UCR).

² Susan Campos Fonseca: «¿Una cultura como especie en extinción?». 2013.

³ Virginia Torrente: «En deuda con la arqueología», 2013, p. 3.

⁴ *Ibid.*, pp. 3-4.

⁵ *Ibid.*, p. 4.

de «lo contemporáneo» —académico, costarricense, occidental—, produciendo objetos/sujetos *de saber* que remiten a modelos de «historia» y «memoria» patrimonial. Estos «saberes» serán utilizados en la creación contemporánea, como la obra compositiva del propio Acevedo demuestra, señalando hacia lo que Hal Foster identifica como *artista-etnógrafo*.

No obstante, el proyecto arqueológico que supone *el estudio sistemático de restos materiales de la vida humana ya desaparecida* puede entrar en contradicción con la idea de que «lo sonoro» constituye un patrimonio/resto «inmaterial». Si bien es cierto, los estudios organológicos y performativos, por ejemplo, pueden subrayar la «materialidad» del fenómeno sonoro en dirección a un «resto material» de algo «desaparecido».

La idea de «resto», «materialidad» y «pérdida» constituye, junto a las de «cultura» y «extinción», una referencia a esa *ilusión por lo arcaico*, mencionada por Torrente. Siendo así, la posibilidad de arqueologías sonoras del presente se identifica en el «derrumbamiento». El artista como etnógrafo realiza un proceso de búsqueda de la «ilusión» en algo que entiende como «arcaico», *anterior a...*, pero visto desde un *después de...* La mirada «coloniza» el resto y lo inserta en una construcción de presente.

El primero en identificar este fenómeno en la creación sonora «costarricense» es el compositor Marvin Camacho, en su breve ensayo «El realismo mágico en el canto indígena bribri y su impacto en la música contemporánea costarricense».⁶ Camacho —colaborador de Acevedo en sus exploraciones y participe directo en el proyecto de «recuperación» que emprendiera— señala hacia las consecuencias de un proceso. No solo a la utilización de «restos materiales» producto de dicho proceso —como transcripciones, grabaciones, obras nuevas, etc.— si no en su *intervención y presencia* dentro del imaginario y la memoria colectivos.

Esto se hace visible desde los murales de Ron Mills en la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica (EAM-UCR) —donde se evidencia la acción del artista como etnógrafo y el acto de intervención en la realidad inmediata; en este caso, introduciendo un imaginario y memoria acerca de «lo indígena» en la arquitectónica del «Conservatorio»— hasta la utilización de fuentes digitalizadas-vinculadas con «lo indígena costarricense», en la creación de arte sonoro y músicas «populares» como, por ejemplo, el rock. (Figura 1).

En este proceso se verán implicadas tanto la «música de arte» como la «música popular». Las fuentes de música notada y grabada se constituirán en los «restos materiales» a los que estas «arqueologías sonoras del presente» recurrirán. Pero los antecedentes pueden medirse más allá de las primeras exploraciones del doctor Acevedo, durante el proceso de «invención» de la llamada «música nacional», a principios del siglo XX.

Al igual que en otros países, el paradigma del estado nacional convocó a la recolección y selección de eso que el doctor Alejandro L. Madrid identifica como «los sonidos de la nación moderna».⁷ Ya dentro de los primeros cancioneros «costarricenses» producidos por estos proyectos y sus exploraciones etnográficas empíricas, se encuentran transcripciones de lo que se entenderá como «cantos indígenas» o «de indios».

⁶ Marvin Camacho Villegas: «El realismo mágico en el canto indígena bribri y su impacto en la música contemporánea costarricense», 2012.

⁷ Véase Alejandro L. Madrid: *Los sonidos de la nación moderna*, 2005.



Figura 1. Ron Mills, mural EAM-UCR (Detalle). Fotografía©Susan Campos, 2013.

El estudio de estas fuentes aún está en proceso, por lo cual este ensayo únicamente señalará cómo se instauro la *patrimonialización* de «lo indígena» como «costarricense», a través de «lo sonoro de lo social-cultural».⁸ A este respecto, la influencia del indianismo e indigenismo será palpable hasta la actualidad, aspecto que se tratará más adelante, cuando se haga referencia al estado de la cuestión. Las siguientes preguntas guiarán el discurso:

—De entre los otros pueblos que ocupan el territorio nacional —Cabécares, Guaymies, Guatusos o Malekus, Boruncas o Brunucas, Térrabas, Huetares, Chorotegas, Miskitos y Sumos, Teribes...— ¿qué implicaciones tiene la elección «dominante» del pueblo Bribri en el marco del ideario estético nacional?

—¿En qué medida lo que se entiende *como* «patrimonio» del pueblo Bribri, utilizado *como* «materia prima» en la creación sonora —tomando en consideración diferentes géneros compositivos— supone un caso arqueológico del presente?

—¿Cómo estas arqueologías sonoras del presente evidencian el problema de la invención de «lo indígena» desde La Academia —en tanto «saber» y «conocimiento» institucionalizado— que se filtra hasta las prácticas «no académicas» o «para-académicas» en Costa Rica?

—¿En qué medida puede una «opción decolonial» pensar, ya no a los *otros* de Occidente, de quienes nos separa una «herida colonial» —de la cual somos parte— sino, como en los casos estudiados, a los Occidentes *otros* que en esta «herida» y «opción», encuentran un camino de invención? Esta última pregunta permite una remisión al compositor y director peruano Cergio Prudencio, quien afirma: «La decolonización es un camino de invención».⁹

Estas son interrogantes abiertas. El debate sobre un pensamiento decolonial a nivel instrumental en el estudio de arqueologías sonoras del presente es un problema en sí mismo.

⁸ Mayra Estévez: *Estudios Sonoros desde la Región Andina*, 2008, p. 10.

⁹ Jorge Luna. Entrevista a Cergio Prudencio. «La decolonización es un camino de invención», 2011.

II. ¿En qué marco teórico se elige realizar el estudio?

La propuesta es pensar un «instalar-Ser sonoro» como «gesto decolonial» y la «opción decolonial» como camino de invención a partir de la «otredad propia». El «instalar-Ser» es entendido como «erigir/emergir» frente a un «construir» en «lo sonoro», y su colonización a través de «lo musical». ¹⁰

La «expectación de otredad» en este «instalar», producto de una afirmación sobre la base de «subalteridad» en el estudio de la cultura iberoamericana, es un problema complejo, más aún cuando se vincula con las propuestas decoloniales y su crítica a la geopolítica del poder, así como a la defensa de una «desoccidentalización» y «desobediencia epistémica» frente a la Estética.¹¹ Se remite a la Estética porque parte importante del problema tratado es el artista como etnógrafo.

Las preguntas de investigación no son fáciles ni definitivas; suponen solo un primer ejercicio experimental sobre un problema de estudio concreto. Sin embargo, pueden vincularse con preguntas más amplias, por ejemplo:

- ¿Quién es «el otro», quién es «el yo», según un modelo de «Ser iberoamericano»?
- ¿En qué medida un modelo de «Ser iberoamericano» es un constructo?
- ¿Quién decide qué tipo de «gesto decolonial» es el *co-recto* según este «Ser»?
- ¿Qué sucede cuándo se reconoce la aporía de la «desoccidentalización» propuesta desde una «élite» occidental «otra», que busca *su lugar* en la geopolítica del poder?
- ¿Cómo puede ejercitarse una «desobediencia epistémica» frente a una ontología sonora pensada como «otra»?; implicando no solo «lo musical», sino el «instalar-Ser» en el mundo.
- ¿Cuándo se juzga y se imponen arquetipos «políticamente *co-rectos*», según activismos concretos sobre «lo sonoro de lo social cultural» al individuo creador?

Las arqueologías sonoras del presente estudiadas, se ven entretreídas entonces con aspectos teóricos críticos como:

- Los discursos de «colonialidad del saber» sobre los cuales se asienta la historia conceptual, articulada por términos como «La Música»/«Una Música». ¹²
- «La Historia» como una forma de «Escucha» y, en consecuencia, la necesidad de estudiar los mecanismos de colonización de «La Escucha», presentes en la creación sonora y discursiva.
- La «colonización de los géneros compositivos» dentro de la creación sonora; y si se quiere, como tipo de «colonización inversa», que pone en cuestión la «expectación de otredad».

Se identifica entonces la construcción de «colonialidades fronterizas» y la necesidad de pensar aún más sobre los tipos de colonialidad posibles y en diferentes

¹⁰ Aquí se parte de las propuestas de Martin Heidegger acerca del erigir/emergir frente al construir. Véase Martin Heidegger: *Caminos de bosque*, 2000, p. 31.

¹¹ Walter D. Mignolo. «Decolonial Aisthesis and Other Options Related to Aesthetics», 2012.

¹² Rubén López Cano. «Juicios de valor y trabajo estético en el estudio de las músicas populares urbanas de América Latina», 2011, pp. 237-238.

direcciones. Se toma en cuenta, de esta forma, la «occidentalidad» de los sujetos creadores, «costarricenses» en el caso de estudio, sus redes locales y globales. Asimismo, se identifica el vínculo de estas redes con la aporía de una «desoccidentalización», cuando los agentes son, en sí, «occidentales» en su formación, aunque su experiencia de «occidentalidad» sea diversa.

Por último, se subraya lo reduccionista de considerar «EL/UN Occidente» como «europeo», sobre la base de «LA/UNA Europa», siendo ella misma diversa. Aunque suene radical, a pesar de los constructos defendidos por proyectos identitarios concretos, no existe una «Europa» en tanto unidad homogénea, ni un «Occidente» u «occidentalidad» en dichos términos. Ellos mismos son tan diversos como la geografía humana que les ha marcado durante milenios. Y en este proceso, la «expansión colonial» de distintos grupos, sigue siendo un agente de hibridación contingente, por que, citando a la escritora venezolana María Virginia Jaua:

Como todas las grandes civilizaciones han tenido su momento de esplendor y luego de decadencia. La nuestra, la más canibal de todas, se extiende en el tiempo, prolonga su existir fagocitando, reciclando, incorporando, expoliando, consumiendo al eterno otro, al eterno sí mismo, colonizando y descolonizando su propio trayecto, su propio relato en busca de sobrevivirse a sí misma.¹³

Finalmente, la base del problema de estudio es la identificación de un «giro etnográfico» en la creación sonora contemporánea, teniendo como guía la utilización —y expóleo— del pueblo Bribri. El problema es amplio y complejo, por esta razón la investigación tiene como primer eje de análisis la construcción de «lo indígena» en la creación actual y su vinculación histórica con la «invención»; consciente de que, desde la investigación académica, se forma parte de esta acción —problema— y se transita por ese «camino» expuesto por Cergio Prudencio y María Virginia Jaua.

III. Estado de la cuestión

Las obras localizadas —según estos criterios de investigación— se encuentran conservadas como música notada y grabada, incluidas producciones audiovisuales relacionadas. Las fuentes escritas más antiguas identificadas hasta el momento datan de 1922 y las más recientes son actuales. Los datos recolectados, en coincidencia con el proyecto de creación de una «música nacional», muestran cómo estas obras se incluyeron dentro de los resultados de las primeras exploraciones etnográficas empíricas realizadas en la década de los años veinte y cómo estas transcripciones más antiguas se van poniendo en diálogo con otras, ya no enmarcadas en el ámbito nacional, sino con otros grupos mesoamericanos —por ejemplo aztecas y mayas— en la década de los años ochenta. Las obras anteriores a esta fecha, dada su vinculación con el proyecto de «música nacional» y, en la mayoría de los casos, la ambigüedad en las fuentes etnográficas, obligan por el momento a un marco de análisis diferencial con las posteriores. Siendo así, el estudio está centrado actualmente en las obras más actuales, donde la referencia a los pueblos Bribri y Cabécar es dominante.

¹³ María Virginia Jaua: «Materializar y desmaterializar la representación: México y España en la Bienal de Venecia», 2013.

La presencia de este fenómeno en la obra de compositores académicos como Jorge Luis Acevedo, Mario Alfagüell, Alejandro Cardona, Otto Castro, Carlos J. Castro, Marvin Camacho, y Eddie Mora, se ve complementada con el trabajo del guitarrista Mauricio Zamora, el artista sonoro Alejandro Sánchez Núñez —conocido como Achromatic Prods—, Sergio Fuentes —conocido como Sergio Wiesengrund—, el Proyecto Jirondai, y el grupo de rock instrumental Niño Koi, quienes han trabajado con referencias a «lo indígena», aunque con fuentes no siempre específicamente Bribri, sino en corelato con otros, en especial el pueblo Cabécar.

Esto último obliga a una revisión de la propuesta de investigación, ya que los bribri y cabécares son conocidos bajo el nombre de «los talamanca», en referencia a que históricamente han habitado la región de Talamanca en Costa Rica. Se suman así dos variables: el pueblo Bribri como grupo indígena mayoritario en el país y la región de Talamanca como territorio «oficial» de «lo indígena» en Costa Rica.

SIETE HAIKUS PARA UN «INSTALAR-SER SONORO»

En correspondencia con las preguntas planteadas en la «no-introducción», y en comunión con el proyecto en que se insertan: ¿Cómo se *en-marca* un territorio existencial desde la geografía humana de un «instalar-Ser sonoro»? Esta es la pregunta propuesta frente a *Los Siete Haikus* de Marvin Camacho,¹⁴ una de las obras incluidas en este proyecto de investigación. Obra para piano solo grabada junto a una producción audiovisual documental de José Pablo Porras en el disco *Rituales y Leyendas* (2012). Frente a esta pregunta germinal, *Los Siete Haikus* ofrecen la posibilidad de pensar cómo:

La música es resultado de los movimientos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización de fuerzas vibrantes en su articulación de (la división o diferencia entre) el cuerpo y la tierra.¹⁵

La propuesta es que *Los Siete Haikus* ofrecen la oportunidad de pensar algunos lineamientos generales para un estudio de la «decolonización como camino de invención» y «La Historia como Escucha», en sentido a una colonialidad/decolonialidad del saber y la vinculación contingente de la «música de arte» con dicha colonialidad/decolonialidad; en este caso, partiendo del ritual como paradigma estético, epistémico y ontológico, con claras connotaciones arquitectónicas, como «instalar-Ser sonoro». Instalar que será objeto de estudio primordial en este ensayo, siendo identificado en los términos expuestos por Martin Heidegger como «erigir/emergir» frente a un «construir», y por Elizabeth Grosz como territorialización, deterritorialización y reterritorialización reunidos en la partitura, el performance del compositor y la pieza audiovisual documental de Porras.

Se elige la obra de Camacho para ejemplificar algunos de los procedimientos aplicados por este proyecto de investigación en proceso, sin entrar en un análisis técnico

¹⁴ Marvin Camacho Villegas. *Los Siete Haikus*. [Partitura], 2012, ff. 1-17.

¹⁵ Cita original: «Music is the result of the movements of territorialization, deterritorialization, and reterritorialization of vibratory force in its articulation of (the division or difference between) the body and the earth». Elizabeth Grosz: *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth*. 2008, p. 55.

de la partitura. El propósito es pensar el performance que supone —la partitura— en la medida de las preguntas planteadas, junto con la puesta en escena audiovisual de Porras; razón por la cual solo se consideraran algunos elementos relacionados con la «escritura» que en ella se conserva en tanto documento antropológico.¹⁶

El interés de este ensayo es pensar cómo Marvin Camacho *en-marca* un territorio existencial y en qué medida analizarlo como «gesto decolonial» puede servir a las preguntas de investigación que guían este proyecto. La hipótesis es que estos «haikus» son una especie de contemplar «Ser-en-el-mundo» instalando un «Ser-sonoro». Para ello el compositor realiza una *inventio* —como «yo-creador»— elige «sonotipos» y poéticas muy concretos —dentro de acervos occidentales y no-occidentales— llevándolos a su restricción mínima esencial —como «haikus»— dando como resultado un conjunto que *en-marca* la geografía humana de su memoria histórico-cultural.

I. El Haiku, una forma poética para la «otredad propia»

Vicente Haya Segovia, en su libro *Haiku: la vía de los sentidos*, define «[el] haiku [como] una forma de poesía tradicional japonesa [que consiste] en un poema breve, generalmente formado por siete versos, o cinco moras respectivamente [donde comúnmente] se sustituyen las moras por sílabas cuando se traducen o componen en otras lenguas. La poética del haiku generalmente se basa en el asombro y el arrobamiento que produce en el poeta la contemplación de la naturaleza».¹⁷ Se identifica así el primer problema metodológico. Además de las cuestiones propias de los estudios de música y literatura —que requieren de un marco más extenso y riguroso de análisis— puede observarse cómo el compositor remite a la forma en el título y en la intencionalidad de su construcción.

Para demostrar esta afirmación, se remite a cómo el compositor y el artista audiovisual refieren a un paisaje (naturaleza) y su contemplación como territorio existencial *desde* el ámbito del cuerpo del compositor. Una consideración a partir de los estudios de performance se vuelve entonces necesaria, tanto en lo que respecta a la ejecución de Camacho al piano, como a la propuesta audiovisual de Porras. No se trata solo de obras «cortas» para piano en sentido alegórico a la «brevedad» de la forma poética. Puestos en relación con el relato documental, cada uno de estos siete «haikus» contiene en sí un «instalar-Ser sonoro». Citando a la filósofa Jeanne Hersch, podría afirmarse que estos «haikus» son «miniaturas de eternidad» posibles en un «presente vivido en la música».¹⁸

Lo anterior obliga a una consideración contextual. Cristy van der Laet, poeta costarricense, también recurre al «haiku» con un propósito similar en su obra *El libro Rojo de los Haikus Negros* (2002). La elección del «haiku» con toda su connotación histórica, estética y ética entre oriente y occidente, resulta de especial interés en la configuración de una «expectación de otredad», y la posibilidad, en la elección de esta forma poética, como contemplación/meditación de la «otredad propia».

¹⁶ Esto no quiere decir que en el proyecto de investigación dicho análisis no sea considerado, pero no será incluido aquí.

¹⁷ Vicente Haya Segovia: *Haiku: la vía de los sentidos*, 2006, p. 29.

¹⁸ Jeanne Hersch: *Tiempo y música*, 2013, p. 22.

Camacho, como van der Laet, parecen abrirse a una posibilidad «otra» a través de la elección del «haiku». Lo que no omite cierto orientalismo, o japonismo para mayor precisión. Incluso cuando la cultura japonesa esté presente en su entorno creativo, como occidentales —retomando la cita de Jaua— ellos también fagocitan, reciclan, incorporan, expolían y consumen al eterno otro, al eterno sí mismo. El «Ser iberoamericanos» no les exime de ello. Esto no debe entenderse como un «juicio de valor» o un «prejuicio»; como indica el musicólogo mexicano Rubén López Cano, «enjuiciar no es conocer».¹⁹ Asumir esta compleja interacción entre colonización y decolonización de la «otredad propia» es quizás la mayor «desobediencia epistémica», más aún cuando se propone la exploración de este «camino de invención» no exento de «violencia epistémica», expuesta en la «hermenéutica de sí» del «yo-creador».²⁰

Se menciona el trabajo de van der Laet, aunque no tiene aparente relación como antecedente con el de Camacho. Sin embargo, les une un marco contextual y una intencionalidad. Ambas obras fueron creadas en momentos críticos y álgidos de sus vidas, marcados por la muerte o la enfermedad. La elección del «haiku» no es casual: la acción contemplativa y meditativa frente a la propia existencia que exige esta forma poética parece ser uno de los motivos de elección. Obviamente, aquí existe un problema básico: el de la traducción de la forma. En el caso de van der Laet, a un idioma ajeno, al crear «haikus» en lengua castellana, acompañados por dibujos de Guadalupe Marconi (Figura 2); y el de Camacho, al proponer la posibilidad de esta tradición poética japonesa en formato sonoro, a través de la música notada y dentro de la «música de arte».

En el caso de van der Laet, los colores rojo, negro y blanco remiten a la tradición Zen, muy importante también en el pensamiento de Camacho.²¹ Todo esto requiere de una documentación rigurosa, pero en primera instancia, aunque estos colores no están presentes en la partitura de Camacho, sí lo están en el entorno donde *Los Siete Haikus* fueron concebidos: en las obras de Jonathan Delgado instaladas en el espacio creativo del compositor, en su residencia de Turrialba, Costa Rica (Figura 3). El entorno creativo así construido remite a un eje importante de su pensamiento musical: el chamanismo. Estos son colores simbólicos relacionados con el saber del *Tlamatini* en la tradición náhuatl. Miguel León-Portilla los identifica en una de sus características: *Amoxtli* «poseedor de los códices» de *Tlilli Tlapalli* «la tinta negra y roja», donde la yuxtaposición del negro y el rojo «significan la representación y el saber de las cosas de difícil comprensión y del más allá».²²

Se llega así al ritual como paradigma estético, como camino a una episteme/saber «otro», identificando su relación con una «etnografía imaginaria» que vincula en los procesos *poiéticos* un «erigir/emergir» frente a un «construir» —desde un «occidente traductor»—, donde «lo indígena» —según una hibridación entre dife-

¹⁹ López Cano: *Op. cit.*, 2011, p. 240.

²⁰ Para un resumen, léase: Susan Campos Fonseca. «Materia prima: Pueblo Bribri y música de arte», 2013.

²¹ Susan Campos Fonseca. Entrevista a Marvin Camacho Villegas. Realizada en su residencia de Turrialba (Costa Rica), el 14 de julio de 2013. Archivo personal de la autora. Inédita.

²² Susan Campos Fonseca: «¿Puede la PHILOSOPHIA volverse hacia lo ya pensado en náhuatl o maya-quiché?», 2007, p. 38.



Figura 2. *El libro Rojo de los Haikus Negros* (Detalle). Fotografía ©Susan Campos, 2013.

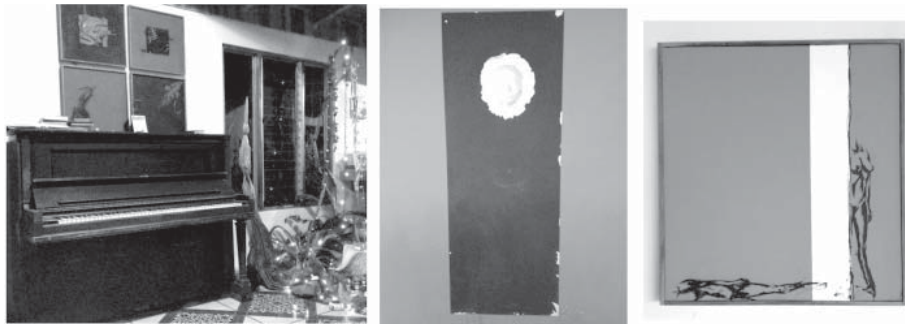


Figura 3. Residencia del compositor en Turrialba (Detalles). Fotografías ©Susan Campos, 2013.

rentes culturas de pueblos originarios— y «lo oriental» —japonés en este caso— se constituyen en vías epistémicas «otras» en sentido a una «representación» y a un «saber» de «cosas de difícil comprensión y del más allá», *en-marcados* por la «música de arte», pensada por el compositor.

Se arriesga quizás demasiado introduciendo la cuestión de este modo, pero en el caso de Costa Rica, pueden encontrarse ejemplos afines en la obra de otros compositores, como Mario Alfaguéll —uno de los maestros de Camacho— en su *Diálogo guerrero místico* Op. 15 (1981) y en el *Concierto para piano y orquesta* N° 7 Op. 207 «sobre un canto indígena BRIBRI de Costa Rica» (2009). La «etnografía imaginaria», así identificada, se manifiesta en comunión con trabajos etnomusicológicos de carácter empírico o tradicional, a partir de la transcripción, la grabación o los estudios lingüístico-filológicos; es decir, que «La Academia» (costarricense) participa en esta construcción como «occidente (otro) traductor».

Identificar esta construcción y puesta en valor como «etnografía imaginaria», como herramienta para esa posible decolonización como camino a la invención, evidencia un vínculo, sin olvidar el conocimiento mutuo entre el proyecto de Cergio Prudencio y el de Marvin Camacho.²³ Conversando sobre esta posibilidad en la residencia del compositor costarricense —donde *Los Siete Haikus* fueron

²³ Camacho y Prudencio se conocieron personalmente en Costa Rica en 2012, en el marco del XI Seminario de Composición Musical organizado por la Universidad de Costa Rica (UCR) y la Universidad Nacional (UNA), bajo la dirección de los compositores Eddie Mora y Alejandro Cardona. Véase María Eugenia Fonseca Calvo: «Seminario de Composición Musical con participantes internacionales», 2013.

concebidos (Figura 3)— según informa Camacho, preguntó a Prudencio: «Siendo así ¿cuál es el camino? —Reinventarnos. Contesto Prudencio».²⁴

II. Construir a partir de esenciales

Los Siete Haikus exponen tipos de territorialización, deterritorialización y reterritorialización —volviendo a Grozs— que implican, junto a la narrativa-performativa documental de Porras, un «instalar-Ser sonoro». La consideración biográfica se hace necesaria aquí. Tres lugares/*hábitat* son dominantes: el cantón de Turrialba (provincia de Cartago, Costa Rica), el cantón de Barva (provincia de Heredia, Costa Rica), y el cantón de San Pedro de Montes de Oca (provincia de San José, capital de Costa Rica). Cada uno de estos espacios está relacionado con su vida cotidiana, pero a su vez, con su imaginario y procesos creativos.



Figura 4. Escultura «Cacique Barvak» del escultor Fabio Brenes, mirando el Templo Católico desde el Parque Central de Barva.

El sentido alegórico de «lugar ritual» —arquitectónico y etnográfico— es muy importante en la propuesta. A este respecto, se subrayan «el jardín ancestral» (Turrialba) y «el templo colonial/colonizado» (Barva). La residencia de Camacho en Turrialba está localizada muy cerca del Monumento arqueológico «Guayabo», el más importante conservado en Costa Rica. La primera iglesia de Barva pudo haber sido construida entre 1568 y 1575, en honor a San Bartolomé, y se encuentra ubicada donde existió un cementerio indígena.²⁵ El origen del nombre Barva viene de la voz indígena «Barvak», nombre del cantón que se debe al Cacique Barvak, uno de los principales del «reino» Húetar de Occidente que habitó la región. También puede identificarse un tercer espacio arquitectónico, «el Agora» —la sede de la

²⁴ Susan Campos Fonseca. Entrevista a Marvin Camacho Villegas. Realizada en su residencia de Turrialba (Costa Rica), el 14 de julio de 2013. Archivo personal de la autora. Inédita.

²⁵ Es importante señalar que Marvin Camacho inició su formación musical bajo la tutela de la organista de la Iglesia de Barva, D^{ña}. Teresita González.

Universidad de Costa Rica (UCR) en San Pedro de Montes de Oca. El compositor es catedrático de la UCR y su compromiso con «La Academia» —en su más amplio sentido— es otro eje de acción.

Puede observarse cómo estos tres lugares/*hábitat* recogen justamente una narrativa contingente en sentido a la colonización/decolonización de acervos y saberes, su territorialización, deterritorialización y reterritorialización como camino de invención. Camacho lleva a nivel de esenciales los elementos de un paisaje sonoro como «memoria histórica», constituyendo un ejercicio de(s)localizador de «La Escucha». Su «gesto decolonial», si cabe aquí utilizar el término a nivel hermenéutico, radica en la construcción de una especie de cosmogonía personal donde los elementos etnográficos son llevados a esenciales mítico-simbólicos.

Dentro de esta mitología y etnografía imaginaria, la cultura del Pueblo Bribri esta muy presente, como lo demuestran varios escritos y obras suyas.²⁶ Por esta razón se propone pensar el «instalar-Ser sonoro» de estos «haikus» como ejercicio para la edificación de una «casa cósmica», por ejemplo, según el modelo de la casa cósmica de los Bribris y Cabécares.²⁷ Esto puede parecer especulativo, pero la inclusión de un Sorbón —danza ritual de «los talamanca» que sintetiza y revive la génesis del mundo— en el *Haiku N° VII* es una prueba en esta dirección.²⁸

La relación entre partitura, performance del compositor y producción audiovisual, suma a los aspectos rituales vinculados con «lo indígena» otros derivados de «lo carnavalesco» y «lo religioso» católico occidental, representados en la pieza audiovisual por festividades religiosas y mascaradas populares celebradas en Barva de Heredia (Costa Rica), lugar de nacimiento del compositor. Consecuentemente, esta posible «casa» —considérese la presencia metafórica de varias habitaciones y pasadizos, del propio piano y la notación musical como *hábitat*— podría ser entendida como arquitectura de un «instalar-Ser sonoro» en tanto problema de geografía humana. Territorio construido por el compositor, «fagocitando, reciclando, incorporando, expoliando, consumiendo al eterno otro, al eterno sí mismo, colonizando y descolonizando su propio trayecto, su propio relato en busca de sobrevivirse [...]».²⁹

Sin embargo, a pesar de todo lo acumulado y regurgitado en ese continuo trayecto «de invención», Camacho subraya una condición de «orfandad de sí» occidental «otra». Se remite a los versos que forman parte del *Haiku III*, titulado «Haiku del eco»:

La Noche es un Recuerdo
Entre las fauces del olvido
Quien soy entre tus labios
Si apenas puedo pronunciar
mi nombre

²⁶ Camacho Villegas: *Op. cit.*, 2012, pp. 87-93.

²⁷ Alfredo González Chávez & Fernando González Vásquez: *La Casa Cósmica Talamancaña y sus simbolismos*, 1989, pp. 135-136.

²⁸ Existen otros elementos a considerar dentro de la partitura a los que no se referirá aquí, dejándolos para estudios posteriores.

²⁹ Jaua: *Op. cit.*

Los «haikus» representan una especie de «meditación» y «ejercicio» hacia «un saber de difícil comprensión», la identidad. El compositor comenta:

Los haikus salieron así, directamente, brotaron ya *siendo*, completos. No tuve que realizar, ni quise, ningún cambio, los escribí y envié directamente al editor. A diferencia de mi proceso habitual de trabajo compositivo, crearlos fue para mí como un juego. Ellos ya contenían todo el *ser* en sí, *eran*. Puedo decir que en ellos encontré la forma de reunir el máximo contenido en la mínima complejidad técnica. Y esto no implica que sean minimalistas, ni aleatorios, aunque incluyen técnicas extendidas. Me refiero a lograr una concentración de algo que es, completamente, en esencia. Técnicamente los puede tocar cualquiera, sea amateur, estudiante, o profesional... lo difícil es *asumirse* en ellos, porque exponen el interior, dejan «desnudo» al intérprete —y al compositor. He descubierto que estos «haikus» son un espejo sonoro de quien se pone ante ellos.³⁰

A la investigadora académica le sucede lo mismo. La estudiosa también se mira en este espejo. Guiada por la pieza audiovisual, identifica una construcción cíclica de la obra, retomando la síntesis de *esenciales*, a saber: *Haiku I* casa cósmica —la naturaleza, el jardín, el hogar en Turrialba situado en una zona vinculada al monumento arqueológico y sus antecedentes—; *Haiku II* agora —la Universidad—; *Haiku III* casa/nombre —«Haiku del eco»—; *Haiku IV* ceremonial —procesión católica en Barva de Heredia—; *Haiku V* mascarada —festividad popular en Barva de Heredia con sus máscaras tradicionales—; *Haiku VI* casa/pasadizos —narrativas arquitectónicas y poéticas identitarias vinculadas con un pasado reciente «tradicional costarricense»—; *Haiku VII* Sorbón/casa cómica.

Esta síntesis no omite intersecciones y conexiones entre ellos; y en cada caso se requiere de un análisis comparado entre la pieza audiovisual documental y la partitura, así como del propio proceso de producción. En la partitura, no obstante, se identifican dos ejes: *Haikus III* y *VII* —el «Haiku del Eco» y el «Sorbón». El «lugar ritual» se asienta en estas dos bases —identidad y casa cómica— mediadas por una «etnografía imaginaria». Los poemas de Camacho incluidos al final de la producción audiovisual de Porras señalan también en este sentido:

Mirarnos adentro
Polifonía de los recuerdos
Amarrados a una sonrisa
Besos
Miradas
Meditación de lo inconcluso

Mirarnos adentro
Como decir un andamio de conocimientos
La construcción de un círculo
Tantas palabras

³⁰ Susan Campos Fonseca. Entrevista a Marvin Camacho Villegas. Realizada en su residencia de Turrialba (Costa Rica), el 14 de julio de 2013. Archivo personal de la autora. Inédita.

Esperanzas vivas Introspección

Esta *poiética* dirige a las preguntas iniciales. Si la decolonización es un camino de invención, la Historia una Escucha y el Arte un medio colonizador, ¿cómo contribuyen la «opción decolonial» y la «colonialidad del saber» en estos procesos? ¿Cómo se *en-marca* un territorio existencial desde la geografía humana de un «instalar-Ser sonoro» en medio de semejante contingencia? Se remite a la obra de otro contemporáneo del compositor, el artista Adrián Arguedas y su serie «De barro»: *Retrato #3 [Madre]* y *Cabeza trofeo #1* (Figuras 5 y 6).



Adrián Arguedas R.,
Retrato #3, de la serie: "De barro",
óleo sobre tela, 2013,
150 cm x 110 cm.



Adrián Arguedas R.,
Cabeza trofeo #1, de la serie: "De barro",
óleo sobre tela, 2013,
148 cm x 148 cm.

Figuras 5-6. Adrián Arguedas. *Retrato #3 [Madre]* y *Cabeza trofeo #1 [Autorretrato]*. Cortesía del artista

No puede pasar desapercibida una etnografía imaginaria *desde* diferentes patrimonios y tradiciones, tanto indígenas como coloniales y nacionales, vinculados con una «hermenéutica de sí». La relación entre Arguedas y Camacho requiere de un estudio separado, pero en este caso, se solicitó al artista estas dos obras que ilustran elementos importantes de la «composición performativa» que se identifica en *Los Siete Haikus* a nivel ontológico. El aspecto biográfico queda ilustrado en la pieza documental audiovisual de Porras, que es una exégesis; pero la idea de una «hermenéutica de sí» en el «instalar-Ser sonoro» en sentido a un *re-conocerse* en el *re-inventarse* —erigir/emergir frente al construir— retorna, en estas dos obras, a las preguntas de investigación iniciales.

Los Siete Haikus instalan identidad sonora, pero ¿de qué? ¿de quién? La producción de Porras es la que refiere a los aspectos biográficos, no la partitura. En este sentido, volviendo a los óleos de Arguedas, el artista comenta:

La serie «De barro» es un conjunto de pinturas, grabados y objetos realizados durante el 2013. Este grupo de imágenes reflexiona sobre nuestra memoria histórica y el conocimiento prehispánico desde una mirada crítica ante la miopía de la institucionalidad costarricense.

De barro se construye a partir de tres cuerpos de trabajo: retratos, cabezas trofeo y alegorías. Los retratos representan gente «común» que habita este territorio que llamamos país. Todos portan signos de nuestras culturas prehispánicas a manera de *transe*. Las cabezas trofeo parten del concepto planteado por arqueólogos, consistían en esculturas de piedra en las cuales el indígena guerrero retrataba a su contendiente muerto a manera de homenaje. Y las alegorías desarrollan a partir de la metáfora visual la posible convivencia de diferentes momentos históricos.³¹

El *Haiku III* («Haiku del eco») y el *Haiku VII* («Sorbón») comparten esta preocupación por una memoria histórica, por una territorialidad que refiere a un lugar/*hábitat* contingente donde «lo indígena» se elige en tanto vía «decolonizadora»; proceso basado en una «etnografía imaginaria» que es, a su vez, una «arqueología del presente» que se erige y emerge en la *inventio* del individuo/artista. La obra de Arguedas permite visualizar la función arquitectónica y ontológica marcada por estos dos «haikus». Las preguntas de investigación dirigen entonces hacia el problema de una «composición performativa»³² y la propia «performatividad» del análisis.

La presencia del ritual como paradigma estético colonizador/decolonizador en sentido mitológico no es nueva, tampoco lo es la «desobediencia» en sentido epistémico. Esta «desobediencia», en el caso de Camacho, entra en consonancia con otras obras suyas como *Visiones de San Agustín* (1990) y *Chamánicos* (2002), en sintonía con una intencionalidad creada sobre estructuras comunes a otras obras del compositor, compartiendo el mismo propósito: el «instalar-Ser sonoro». Marvin Camacho parece buscar un «recuperar» el poder ritual de «lo sonoro», invocando —como en la tradición chamánica— una especie de «motivos mágicos» que se repiten, articulando un proceso creativo/inventivo sobre la base de un legado contingente. Legado que incluye acervos de distintas memorias histórico-culturales, pero no con el objetivo de «construir» una identidad comunitaria según agendas políticas etnificadas y/o etnificantes, sino pensar la posibilidad de un erigir/emergir existencial desde una etnografía imaginaria de sí, ofreciendo esa posibilidad a otros, en la *medida/liminalidad* de cada uno. El individuo/artista no se erige como representante de otros, pero «sabe» que otros le habitan.

Lo anterior sin duda requiere de un estudio más profundo que supera los objetivos de este ensayo. Sin embargo, es necesario mencionar este fenómeno en relación a la «composición performativa» presente en *Los Siete Haikus*, y en el pretendido «gesto decolonial» manifiesto en la «performatividad» del análisis —en la «colonialidad de la escucha» con la que lidia la autora durante el proceso, procurando encontrar una escucha «otra». Consecuentemente, no es la intención de este trabajo proponer una investigación que *en-marque* la experiencia en referentes canónicos, según relatos de la Historia de «lo sonoro» como «música», sea occidental, iberoamericana, costarricense o bribri; *constructos* todos ellos, creados, impuestos y prolongados por Academias de diverso orden. El pretendido escuchar «otro» es en sí una «desobediencia epistémica», pero como académico, este sigue siendo un proyecto en desarrollo.

³¹ Adrián Arguedas. Comunicado personal. Correo electrónico enviado el 4 de julio de 2013.

³² Respecto al término «composición performativa», véase: Alejandro L. Madrid: «¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?», 2009.

NO-CONCLUSIÓN: SIETE HAIKUS A LOS PIES DE ELICIA

Si es posible una decolonización como camino de invención, ¿en qué se diferencia este «giro etnográfico» al de los movimientos nacionalistas o al exotismo de siglos pasados? En que no se es inocente. Esto no significa que los referentes históricos lo fueran, pero se es consciente del hecho performativo etnográfico, del hecho arqueológico «del saber»³³. La «miopía institucional» a la que hace referencia Arguedas tiene a su vez un co-relato filosófico, y para ello se trae a presencia una fotografía de Mayela López, portada de la *Revista Dominical* del 7 de julio de 2013, en el periódico costarricense *La Nación*. (Figura 7).

Si Heidegger pensó el problema de «El origen de la obra de arte» desde los zapatos del labriego de Van Gogh,³⁴ aquí se elije pensar desde los pies de Elicia Montezuma.³⁵ En esta elección, según concluye este ensayo, quizás sea posible



Figura 7. Retrato de Elicia Montezuma, por Mayela López (2013).

una decolonización como camino de invención, siendo conscientes de que —remitiendo a Heidegger— «detrás de esa traducción aparentemente literal y por lo tanto conservadora de sentido, se esconde una *tras*-lación de la experiencia ['occidental' e 'indígena', alternativamente] a otro modo de pensar».³⁶ Y esto es posible en la contemplación del presente, no en los mitos del origen.

Los Siete Haikus de Marvin Camacho demuestran cómo «lo indígena» no es un pasado petrificado al que se puede acceder cada vez que se necesita de renovación o diferenciación identitaria. Se trata con personas que continúan creando y que son «en-el-

presente», como Elicia Montezuma. Incluso a pesar de la «miopía institucional» de políticos y gobiernos —citando a Arguedas.

La obra, igualmente, explicita cómo en la creación actual subsisten «unidades culturales» expresadas a través de «formas significantes»,³⁷ que persisten entendidas como «memoria histórica», en la construcción de un «patrimonio de sí» vinculado con «lo indígena», como demuestran las obras de Camacho y Arguedas,

³³ La referencia a la *Hermenéutica del sujeto* y *La Arqueología del saber* de Michel Foucault (entre otros), queda como tarea pendiente en el marco de este proyecto de investigación. Lo mismo que un estudio de las arqueologías del presente, en línea con estudios recientes como *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)* de Miguel Ángel Hernández-Navarro, o *UIO-BOG-Estudios Sonoros desde La Región Andina* de Mayra Estévez Trujillo.

³⁴ Martin Heidegger: *Caminos de bosque*, 1995, 23-28.

³⁵ Alonso Mata Blanco: «Punta Burica: la tierra de los olvidados», 2013.

³⁶ Heidegger: *Op. cit.*, p. 15.

³⁷ Umberto Eco. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, 1981.

por ejemplo. Ya no se trata solo con la «expectación de otredad» del análisis «desoccidentalista», sino con la «otredad propia» producto de «etnografías imaginarias» que son «arqueologías de sí» en el presente.

La remisión a estas «unidades» como modelos culturales objetuales y conceptuales que persisten como construcciones de mundo, supone un amplio y complejo problema de estudio en el caso de cada una de las obras identificadas por este proyecto de investigación. En consecuencia, analizar *Los Siete Haikus* desde y como «gestos decoloniales» deja con la inquietud de una pregunta inicial: en qué medida puede una «opción decolonial» pensar, ya no a los «otros» de Occidente, de quienes le separa una «herida colonial» —de la cual es parte— si no —como en el caso de Camacho, Arguedas o van der Laet— a los Occidentales «otros» que en estas «herida» y «opción», encuentran un camino de invención.

BIBLIOGRAFÍA

Arguedas, Adrián: Comunicado personal. Correo electrónico enviado el 4 de julio de 2013.

Camacho Villegas, Marvin: «El realismo mágico en el canto indígena bribri y su impacto en la música contemporánea costarricense», en *Boletín de Música* N° 31, Casa de las Américas, La Habana, 2012.

_____ : *Los Siete Haikus*. [Partitura], 2012, ff. 1-17. Disponible en: www.marvincamacho.com (consultado el 15 de julio de 2013).

Campos Fonseca, Susan: «¿Puede la PHILOSOPHIA volverse hacia lo ya pensado en náhuatl o maya-quiché?», en *Bajo Palabra*, N° II, 2da. época, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2007.

_____ : «Materia prima: Pueblo Bribri y música de arte». Disponible en: <http://www.susancampos.es/blog/materia-prim/> (consultado el 13 de julio de 2013).

_____ : «Giro decolonial y Estética: algunas consideraciones», *Salon Kritik*. 21 de abril de 2013. Disponible en: http://salonkritik.net/10-11/2013/04/giro_decolonial_y_estetica_alg.php (consultado el 04 de septiembre de 2014).

_____ : Entrevista a Marvin Camacho Villegas. Realizada en su residencia de Turrialba (Costa Rica), el 14 de julio de 2013. Archivo personal de la autora. Inédita.

_____ : «¿Una cultura como especie en extinción?». Nota en el blog: [susancamposfonseca.com](http://www.susancamposfonseca.com) Disponible en: <http://www.susancamposfonseca.com/emai/> (consultado el 4 de septiembre de 2014).

Eco, Umberto: *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Lumen, Barcelona, 1981.

Estévez, Mayra: *Estudios Sonoros desde la Región Andina*, Centro Experimental Oído Salvaje, TRAMA, Quito-Bogotá, 2008.

Fonseca Calvo, María Eugenia: «Seminario de Composición Musical con participantes internacionales», Noticias UCR. 2 de mayo de 2013. Disponible en: www.ucr.ac.cr/noticias/2012/05/02/seminario-de-composicion-musical-con-participantes-internacionales.html (consultado el 29 de julio de 2013).

- González Chávez, Alfredo & Fernando González Vásquez: *La Casa Cósmica Talamaqueña y sus simbolismos*, EUNED, San José, 1989.
- Grozs, Elizabeth: *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth*, Columbia University Press, Nueva York, 2008.
- Haya Segovia, Vicente: *Haiku: la vía de los sentidos*, Edicions Alfons el Magnànim, Valencia, 2006.
- Heidegger, Martin: *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 2000.
- Hersch, Jeanne: *Tiempo y música*, Acantilado, Madrid, 2013.
- Jaua, María Virginia: «Materializar y desmaterializar la representación: México y España en la Bienal de Venecia», *Salon Kritik*. 7 de julio de 2013. Disponible en: www.salonkritik.net/10-11/2013/07/materializar_y_desmaterializar.php#more (consultado el 07 de julio de 2013).
- López Cano, Rubén: «Juicios de valor y trabajo estético en el estudio de las músicas populares urbanas de América Latina», en *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*, Juan Fco. Sans y Rubén López Cano (coord.), Fundación Celarg-Colección de Musicología Latinoamericana Francisco Curt Lange, Caracas, 2011.
- Madrid, Alejandro L.: «¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?», en *Trans*, Revista Transcultural de Música, 13 (2009). Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/a2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier> (consultado el 13 de julio de 2013)
- _____ : *Los sonidos de la nación moderna*, Colección Premio de Musicología, Casa de las Américas, La Habana, 2005.
- Mata Blanco, Alonso: «Punta Burica: la tierra de los olvidados», en *Revista Dominical*, 7 de julio de 2013. San José: Costa Rica, *La Nación*. Disponible en: http://www.nacion.com/ocio/revista-dominical/Punta-Burica-tierra-olvidados_0_1352264765.html (consultado el 19 de julio del 2013).
- Mignolo, Walter D., «Decolonial Aisthesis and Other Options Related to Aesthetics», en *BE.BOP 2012 Black Europe Body Politics* (Alanna Lockward & Walter Mignolo, eds.) pp. 5-7. Disponible en: <http://globalstudies.trinity.duke.edu/wp-content/uploads/2012/04/be-bop-2012interaktiv.pdf> (Consultado el 1 de noviembre de 2012).
- Luna, Jorge. Entrevista a Cergio Prudencio. «La descolonización es un camino de invención». Disponible en: <http://www.bienal-siart.com/page.php?accion=viewpc1&ts=32> Citado por Ximena Soruco Sologuren en «A propósito de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos: crear, enseñar y escuchar es decolonizar», en *Ciencia y Cultura* N° 31, Diciembre 2013, p. 39.
- Torrente, Virginia: «En deuda con la arqueología», en *Arqueológica* [Dossier de la exposición], enero/mayo, Matadero Madrid, 2013. ■

Susan Campos Fonseca. Costa Rica. Musicóloga. Profesora de la Universidad de Costa Rica (UCR). Premio de Musicología Casa de las Américas 2012. Doctora en Música por la Universidad Autónoma de Madrid (UAM), Doctora en Estudios de la Sociedad y la Cultura por la UCR.