

Marvin Camacho: imaginario sonoro de un compositor

El presente artículo se propone un acercamiento a las principales influencias que convergen en la creación del compositor costarricense Marvin Camacho (n. 1966), con la intención de desentrañar aspectos generales que le han llevado a consolidar un lenguaje propio. Las obras de los compositores que han trascendido en la historia de la música a lo largo de varios siglos, poseen un cúmulo de elementos que conforman el estilo que les caracteriza. En el caso de los creadores contemporáneos, la tarea corresponde, en primer término, a quienes dedicamos gran parte de nuestro quehacer a su estudio y difusión, pues la trascendencia de su arte dependerá —en menor o mayor medida— del acercamiento sistemático que podamos realizar, tanto desde la interpretación como desde la investigación. Al tratarse aquí de un compositor cuyo reconocimiento se ha acentuado en los últimos años, aún son insuficientes los estudios de carácter historiográfico y musicológico dedicados a su persona, que ofrezcan a los intérpretes una plataforma teórica consolidada para abordar de manera informada sus partituras.

Leonardo Gell Fernández-Cueto

Hasta el momento han sido más de veinte las obras con piano de Camacho que he podido interpretar, muchas de ellas en calidad de estreno, a lo cual se suma la escucha de otras obras suyas que no contienen al piano como instrumento participativo, hecho que ha permitido conocer de forma global su catálogo autoral. Por esa razón, este texto se propone descifrar las principales motivaciones filosóficas que le han llevado a concebir su estética creativa, cual ejercicio de inmersión antropológica. Para ello se toma como base el concepto de genética musical planteado por Yvan Nommick (2005), donde hace hincapié en aquellos documentos que contribuyen a entender por qué un compositor utiliza elementos externos para concebir su propio discurso.

El primer acercamiento de este autor a la obra de Camacho fue a través de su *Sonata dall'Inferno* para piano (2007), inspirada en la *Divina Comedia* de Dante Alighieri. El título remite de inmediato al texto literario antes mencionado, pues ninguna alusión explícita a la obra de otro creador es fortuita. En su concepto de genética musical, Nommick asegura que:

[...] cuando un compositor estudia la obra de otro creador y hace constar por escrito su análisis, este texto puede considerarse igualmente como un documento poético, porque nos aporta no sólo informaciones sobre su recepción de la obra de otro compositor, sino también sobre sus propias preocupaciones artísticas.¹

Esta afirmación ofrece una ruta para identificar las «preocupaciones artísticas» de Camacho, al tomar como referencia una creación ajena, a partir de la cual concibe un discurso

¹ Yvan Nommick: «La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX», 2005, p. 794.

propio. Por tanto, el hecho de que el compositor tomara como punto de partida la *Divina Comedia* evidencia intereses que comulgan con su filosofía personal. El clásico italiano en sí constituye un manifiesto explícito de su autor por preocupaciones de índole espiritual y filosófica en general, las cuales —por simple suposición— se asumen como afines entre Alighieri y Camacho.

No es objetivo de este trabajo detenerse en la relación establecida por el compositor costarricense respecto a este autor, aunque es conocido que Camacho dedicó no sólo esta obra a la *Divina Comedia*, sino también otras sonatas alegóricas a sus dos cánticas restantes: *Purgatorio* y *Paradiso*. Sin embargo, este poema lleva implícitos una serie de tópicos afines que aparecen en otras obras del compositor: el ritual como práctica cotidiana y camino de vida, el hecho de acudir a la literatura como ejercicio creativo *per sé* o como herramienta para comunicar ideas (textuales y/o musicales), la observación y análisis del comportamiento humano, así como la afinidad con los elementos fundamentales que conforman la naturaleza, por sólo citar algunos ejemplos.

Quizás sean sus *Tres Sonatas Dantescas* para piano (2007-2012) las obras de su catálogo general en las cuales quedan plasmadas la mayor cantidad de «preocupaciones artísticas», a las que hacía referencia Nommick (2005), en tanto toman como base un texto literario que las plantea de forma explícita. No obstante, muchas de sus partituras para diferentes formatos exponen uno o más de estos elementos como partes constitutivas de su discurso sonoro. En su primer acercamiento al videoarte —*Los 7 Haikus* (2012)² del realizador José Pablo Porras—, Susan Campos expone cuatro lineamientos que deben tomarse en consideración para el estudio de la obra del compositor:

- 1) El ritual como paradigma estético; 2) Las relaciones entre música y poesía en el pensamiento creativo del compositor; 3) El vínculo performativo entre el cuerpo del compositor y el piano, que conforma en mi opinión una «corpografía-composit[iv]a»; y, 4) El «giro etnográfico» y su vinculación con un «realismo mágico» dentro del imaginario sonoro y poético del compositor.³

Aquí encontramos algunos de los elementos citados con anterioridad, a la vez que reafirman el planteamiento de Nommick. Los lineamientos de Campos, ciertamente, constituyen un camino a seguir en esta investigación, ya que *Siete Haikus* (2010), la obra pianística que propicia la realización de este audiovisual, reúne también un conjunto de influjos de diversa procedencia.⁴

Para continuar con el objetivo planteado, se propone agrupar algunas de sus obras teniendo como hilo conductor esas influencias, bien por su título o por las características que se han podido apreciar en ellas a partir de sus interpretaciones, registros en audio y/o video, y el estudio de las partituras.⁵ En este ejercicio antropológico, se hace necesario

² El videoarte es visible en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=jmzABhIIG3I>

³ Susan Campos: «Siete Haikus para un instalar-Ser sonoro», 2013a, pág. 4.

⁴ Para profundizar en esta obra, véase Susan Campos: «¿Arqueologías sonoras del presente?», 2014b.

⁵ Las partituras fueron facilitadas por el compositor, su copista Diego Castillo y el Archivo Histórico Musical de la Universidad de Costa Rica, donde actualmente se encuentra la mayor parte de sus documentos manuscritos.

hurgar en su historia personal, en afán de dar respuesta al interés por crear determinadas obras. Los datos que se aportarán como complemento a lo expresado anteriormente son el resultado de una estrecha relación personal con el compositor durante los últimos once años, de largas conversaciones y momentos de reflexión mutua. Varias entrevistas realizadas entre junio de 2016 y octubre de 2018 apoyarán las afirmaciones.

EL RITUAL COMO PARADIGMA ESTÉTICO

En este apartado se toma como referencia el concepto expuesto por Campos,⁶ concretamente el primero de sus cuatro lineamientos para el estudio de la obra del compositor. Camacho nació y creció en un entorno familiar que practica la fe católica. Su abuelo materno, Antonio —que constituye, aún después de su muerte en 1990, la figura paterna del compositor—, fue de quien recibió la mayor influencia cristiana. Hoy en día, asegura no estar aferrado a una religión específica, sin embargo, se considera un creyente fiel.⁷ Toda religión la conforman diversos comportamientos rituales que constituyen la rutina diaria de sus practicantes. Dentro de esos rituales son muy conocidos aquellos que marcan la iniciación y el ascenso jerárquico —en el caso de quienes deciden adentrarse más—, otros dedicados a diversas festividades y/o adoraciones a sus deidades, así como los de sacrificio en honor a las mismas.

De su abuelo, el compositor también heredó el apego a la tierra y la naturaleza en general, ya que su procedencia está estrechamente vinculada al campo. Por otro lado, en la década de 1980, durante sus estudios en la Universidad de Costa Rica, Camacho fungió como asistente de Jorge Luis Acevedo, entonces Decano de la Facultad de Bellas Artes, con quien emprendió varios acercamientos a las comunidades aborígenes costarricenses con el fin de realizar trabajos de campo enfocados a la investigación etnomusicológica. Las culturas primigenias del continente americano tienen en la naturaleza a sus deidades principales, por lo que el conocimiento profundo de los comportamientos naturales constituye hasta la actualidad el bregar diario de estas comunidades.

Estos recorridos marcaron la obra creativa de Camacho, en ese intento recurrente por reinventar el imaginario sonoro de las culturas nativas. Quizás el amor por la tierra, la naturaleza y la sabiduría que recibió de su abuelo materno, conformaron en él una predisposición frente aquello que percibió, por ejemplo, de la población bribri. Asimismo, el ritual como elemento propio de todas las culturas existentes ha sido una práctica muy atractiva que muchos compositores han tomado para recrearla a través de sus obras. Camacho no es la excepción. Él ha reinventado no sólo el imaginario de la comunidad bribri, sino que el ritual ha estado presente, incluso, en su acción cotidiana. En una entrevista realizada por Manuel Matarrita al compositor, asegura —al inicio, en tercera persona— que:

Es en esa forma de vivencia de Marvin Camacho en que el ritual ha estado presente en cada uno de los momentos de su vida. No es de ninguna manera una pose, sino una vivencia personal. Por eso, muchos de los títulos de mis composiciones, y desde luego las obras en sí, se relacionan con estos conceptos [...] Desde mi abordaje, asumo cualquier evento artístico como tal. Todo lo que hacemos previamente, toda la disciplina que implica la preparación para llegar a comulgar con un público [...]

⁶ Campos: *Op. cit.*, 2013a.

⁷ Comunicación personal con el compositor, el 11 de junio de 2016.

En el escenario somos sacerdotes que subimos a practicar nuestro ritual musical y a contar nuestra propia historia, nuestra visión de mundo a un público que espera ver qué es lo que sucede allí. Somos un poco eso: sacerdotes musicales.⁸

Por todo lo anterior, se concluye que «el ritual como paradigma estético» en su música puede clasificarse de cuatro formas, según las prácticas rituales a las que hace referencia: la primera, proveniente de la religión católica; la segunda como influencia de las culturas aborígenes costarricenses; la tercera, alusiva a la filosofía masónica; y la cuarta, a prácticas rituales cotidianas, sin apegarse a ninguna de las tres categorías anteriores.

Rituales católicos

En el primer grupo se ubican dos obras concebidas para coro mixto *a capella*, *Agnus Dei* y *Kyrie Eleison* (1988); también *Las visiones de San Agustín* para piano (1990); *De profundis. Concierto para trío y orquesta* (2011); *Cantata Salmos Cotidianos* para soprano y barítono solistas, coro mixto, coro de niños, piano, orquesta de cuerdas y percusión (2012); *Stabat Mater* para barítono y piano (2012); *Stabat Mater* para cantantes solistas (SATB),⁹ coro mixto y piano (2013); *Salmo No. 1: De la sabiduría del Rey Salomón* para orquesta sinfónica (2013);¹⁰ *Salmo No. 3: La voz de San Juan* para orquesta sinfónica con la participación de una soprano al final de la obra (2014); *Te Deum y Poema* para mezzosoprano, narrador, coro mixto y orquesta sinfónica (2014); *Oratorio de Navidad* para cantantes solistas (SATB), coro mixto, coro de niños y orquesta sinfónica (2014); *Ritual No. 2: In Situ* para piano y cuarteto de cuerdas (2016); *De lo terreno a lo divino: Canto al Padre Pío* para piano (2017); *Procesional y Fiesta* para orquesta sinfónica (2017); y el título que dio a su segundo álbum monográfico *Salmos Cotidianos* (2013),¹¹ que contiene una selección de su producción sinfónica y sinfónico-coral. A ellas se suma *Y se hizo la luz (para el Dios del cielo)* para piano (1980), *Variaciones sobre Kirie Eleison en Invierno* para coro (1985) y *Misa Breve* para coro y pequeña orquesta (1990).

Al final de la partitura de *Agnus Dei*, Camacho incluye un fragmento de *Las confesiones* de San Agustín:

Dios...
más dulce que todo placer
más claro que toda luz
más íntimo que todo secreto
más encumbrado que todo honor

⁸ Manuel Matarrita: «Marvin Camacho: En el escenario somos sacerdotes», 2017, pág. 15-17.

⁹ Soprano, contralto, tenor y bajo.

¹⁰ Camacho compuso tres poemas sinfónicos, dando esta denominación a los dos primeros (*De la sabiduría del Rey Salomón* y *De las esferas*), según aparece en las partituras; no así al tercero (*La voz de San Juan*), al cual le colocó sólo este título sin especificar que se trataba de su tercer poema sinfónico. Sin embargo, a petición suya, el primero fue publicado en los discos compactos *Salmos Cotidianos* (2013) y *Tiempos* (2014) con el nombre *Salmo No. 1: De la sabiduría del Rey Salomón*, ya que él los considera como un ciclo de tres salmos orquestales. De ahí que en este artículo los títulos se exponen como salmo y no como poema sinfónico.

¹¹ El discurso de presentación de este disco, pronunciado por Susan Campos, puede consultarse en: «Marvin Camacho: Salmos cotidianos en tiempos de incertidumbre», 2013c.

El uso de textos al inicio o final de la partitura —como el caso de esta y otras obras— responde a una herramienta que ofrece el compositor para que los intérpretes tengan la posibilidad de entender el contexto ritual que estas encierran, no para que el texto sea declamado como parte activa de la representación artística. Camacho asegura que esta práctica la tomó de algunas partituras donde el compositor austriaco Franz Joseph Haydn (1732-1809) agradecía a Dios al concluir la obra. Sin embargo, esto no debe considerarse como una pose, sino como una convicción personal del autor pues, en el caso específico de *Agnus Dei*, pertenece a un momento de su vida donde se preparaba para convertirse en misionero agustino. De ahí que el texto perteneciera a *Las confesiones* de San Agustín.¹² Por lo anterior, suponemos que su obra pianística *Las visiones de San Agustín* también responde a esa devoción por el pensamiento y la obra agustina, ya que ambas fueron compuestas en 1988 y 1990, respectivamente. Tras una pausa de más de veinte años, Camacho volvió a utilizar la palabra de San Agustín en su *De profundis. Concierto para trío y orquesta* (2011).

En las obras instrumentales antes citadas, las alusiones al catolicismo están dadas, mayoritariamente, a partir de sus títulos, pues el estudio de las partituras arrojó que no siempre se evidencian aspectos sonoros propios de las manifestaciones de esta comunidad religiosa. Un ejemplo más claro es *Ritual No. 2: In Situ*, donde Camacho utiliza dos campanas pequeñas que deben golpearse en varios momentos de la ejecución del violista y el violonchelista, como recurso sonoro que remite a las misas ofrecidas diariamente en la iglesia católica. Dentro de su propio imaginario, la campana hace alusión a la conciencia y convoca a la espiritualidad, a la meditación. De hecho, asegura que cuando medita en su casa, toca las campanas al inicio y final de esta práctica.¹³ De otro lado, *Procesional y Fiesta* «intenta dibujar la celebración católica de Semana Santa en Guatemala [...] De alguna manera esta influencia viene de las mismas celebraciones realizadas en Barva de Heredia», pueblo natal del compositor.¹⁴

Las obras que incluyen solistas vocales y/o conjunto coral sí utilizan textos litúrgicos o secciones de la misa católica de forma evidente. El compositor hace uso de diferentes posibilidades de ejecución: una o varias voces solistas con acompañamiento instrumental, secciones puramente corales y otras donde alterna las variantes anteriores (solista/s y coro). En el apartado dedicado a la influencia literaria podrán apreciarse las variables de las que se vale Camacho al incluir textos de diversa índole en sus partituras.

Rituales aborígenes

En la segunda clasificación se ubican obras con influencia directa de las culturas nativas de Costa Rica, las cuales coinciden con el cuarto lineamiento expuesto por Campos, cuando se refiere a «El «giro etnográfico» y su vinculación con un «realismo mágico» dentro del imaginario sonoro y poético del compositor».¹⁵ Así, se incluyen: *Meditación Bribri* para contrabajo (1984); *Lamento Bribri* para soprano, flauta, guitarra y violonchelo (1990);

¹² Comunicación personal con el compositor, el 23 de septiembre de 2018.

¹³ El video de su estreno mundial puede verse en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=O9Ky_WwnSLU.

¹⁴ Comunicación personal con el compositor, el 23 de septiembre de 2018.

¹⁵ Campos: *Op. Cit.*, 2013a.

Chamánicos: Ritual No. 1 para piano a cuatro manos (2000);¹⁶ *Canciones del dolor* para dos pianos (2006); *Siete Haikus*; *Juego No. 3: De cuentos y leyendas* para quinteto de maderas, bombo y narrador (2012); *Salmo No. 2: De las esferas* para orquesta sinfónica (2013); *Concierto Guajojó en tres cantos* para clarinete y orquesta de cuerdas (2017); *Ritual y Celebración* para orquesta sinfónica (2018); *Seis Sorbones* para piano (2018), y *Misa Indígena* para coro (s/f).

Meditación Bribri es la obra por la cual recibió el Premio Nacional de las Artes Siete Provincias en 1984. Esta partitura es bastante inusual, principalmente por haber sido pensada para contrabajo solo, instrumento que no cuenta con un amplio repertorio en solitario.¹⁷ Además, es un referente directo a la comunidad bribri, pues, según Ekaterina Chatski, en ella está presente «el canto de la fiesta de los huesos».¹⁸ *Meditación Bribri* demanda del intérprete capacidades histriónicas, en tanto utiliza técnicas extendidas como percutir el contrabajo, declamar, hablar, gritar, silbar; en suma, actuar. Esto último está presente en el énfasis que debe darle el contrabajista al texto incluido por Camacho —que constituye un reclamo al Dios de esta comunidad— y al requerir que en determinado momento éste se desplace caminando entre el público. Todo ello debe crear un ambiente de expectación y sobrecogimiento en la audiencia. El poema reza lo siguiente:

¡Sibú! ¡Sibú! ¡Te busco y no te encuentro!
¡Te llamo y no te veo! ¡Sibú! ¡Sibú!
Atado a los tambores, siento vibrar mi alma.
¡Sibú! ¡Sibú! ¡Dios en Dioses!
Espíritu liberado.
¡Te busco y no te encuentro!
¡Te llamo y no te veo! ¿A dónde has volado?
¡Sibú! ¡Sibú! Contéplame crucificado en la montaña.
¡Te busco y no te encuentro!
¡El viento canta!
La tarde nos habla del sol y las cumbres de Duchí,
junto a las corrientes de Dkebí y Zerbi
claman porque no has vuelto a descender sobre ellos.
¡Sibú! ¡Sibú! Te busco y no te encuentro.¹⁹

Chatski sostiene que en *Lamento Bribri*, el compositor exige una participación activa de los intérpretes, más allá de la ejecución de los instrumentos que intervienen en la partitura, ya que deben hacer uso de las técnicas extendidas, como es el caso de la de-

¹⁶ Se recomienda leer: «Chamánicos» y «Trio Ceremonial» de Marvin Camacho en producción discográfica Mexicana» de Susan Campos, 2008.

¹⁷ Es importante decir que el 1 de noviembre de 2017 fue presentada al público en una versión que incluyó batería, varios instrumentos de percusión menor y electrónica, además del contrabajo, durante el evento sonoro «Deconstruir la Meditación Bribri», coordinado por Susan Campos. Véase nota informativa «Artes Musicales deconstruye la obra «Meditación Bribri» y le da un nuevo sentido», de Tomás Gómez, 2017.

¹⁸ Ekaterina Chatski, et al.: *Música académica costarricense. Del presente al pasado cercano*, 2012, p. 233.

¹⁹ Texto transcrito del manuscrito.

clamación y «el empleo percutido de cada voz».²⁰ Asimismo, resalta el hecho de que la obra no está escrita en un pentagrama tradicional, sino que el compositor se vale de indicaciones temporales (segundos) para la ejecución de los diferentes diseños o pasajes, así como «la inserción de dos niveles politiempales».²¹ Este es un recurso empleado por Camacho en varias de sus obras, ejemplos de ello es el primero de sus *Siete Haikus* y *Meditación Bribri*, donde especifica la cantidad de segundos que deben durar algunos de los diseños expuestos en la partitura. Sin embargo, en el manuscrito de la obra para contrabajo solo, el compositor aclara que: «Los compases en segundos [...] necesariamente no son exactos, pueden ser aproximaciones».

Por su parte, *Canciones del dolor* tuvo como título original *Canciones del dolor maleku*, pero por alguna razón que el compositor desconoce fue compartida la partitura con la primera denominación. La segunda y última de estas canciones pianísticas recrea un canto maleku registrado por Acevedo en uno de sus trabajos de investigación etnográfica.²² En *Chamánicos: Ritual No. 1*, por ejemplo, se hace uso de la melodía de un canto aborigen en su sección central, cuya ejecución es compartida entre ambos pianistas.²³ De otro lado, el segundo y último movimiento del *Concierto para piano, cuerdas y percusión* (2009-2012) utiliza la melodía de un canto aborigen costarricense como material discursivo para su elaboración, la cual es ejecutada por el solista de la obra.²⁴

Siete Haikus toma como concepto este tipo de poesía japonesa, cuya composición se construye a partir de versos de cinco y siete sílabas. Al respecto, Camacho asegura que «los Haikus han venido a complementar la literatura universal, aportándonos la profundidad del conocimiento humano a partir de lo simple».²⁵ Sin embargo, el compositor no aplica dicho elemento constitutivo para elaborar su retórica musical, por cuanto la estructura de estos pequeños juegos para piano no responde a ninguna construcción que base sus diseños en los números cinco y siete. La peculiaridad de la obra radica, entre otros aspectos, en que demanda del intérprete igual capacidad de actitudes histriónicas, como ocurre con obras ya mencionadas: uso de técnicas extendidas en el instrumento, declamación y canto de un sorbón bribri en el último de estos haikus; de ahí que haya sido considerada entre sus partituras con elementos rituales de las culturas ancestrales costarricenses.

Mientras, su *Salmo No. 2: De las esferas* alude específicamente a las esferas de piedra esculpidas por las sociedades precolombinas del sur de Costa Rica. De hecho, el compositor incluye algunos textos aclaratorios en diferentes momentos de la partitura, como son: «Ritual de instalación», justo en la sección tranquila del inicio; o «Del círculo de la vida (descubrimiento de las esferas)», en el compás 179, durante una sección rápida. En los instantes finales de la obra incorpora un texto de su autoría, presente también en

²⁰ Chatski et al: *Op. cit.*, 2012, p. 227.

²¹ Chatski et al: *Op. cit.*, 2012, p. 227. Según la autora: «Con el término técnico «politiempal» nos referimos a la unión simultánea de varias voces con diferente duración en segundos».

²² Comunicación personal con el compositor, el 23 de septiembre de 2018.

²³ Uno de los videos disponibles en línea puede apreciarse en: https://www.youtube.com/watch?v=O9Ky_WwnSLU

²⁴ El video de su estreno mundial puede apreciarse en: <https://www.youtube.com/watch?v=mTQK000gQ3U>

²⁵ Marvin Camacho: Notas discográficas al álbum *Rituales y Leyendas*, 2012a, p. 5.

Juego No. 3: De cuentos y leyendas, el cual debe ser leído por toda la orquesta a modo de rezo colectivo:

Y Sibú creó a la mujer y al hombre,
de fuego y barro los creó
sembró aliento de vida en sus manos
y en su corazón tejió la esperanza.

Otra creación con influencia de las culturas nativas de Costa Rica es, precisamente, *Juego No. 3: De cuentos y leyendas*, que posteriormente se integró a una obra mayor, *Las memorias de Sibö* (2015). Ésta última está integrada por nueve memorias o relatos de la autoría de Camacho, producto de su contacto con las comunidades aborígenes comentadas anteriormente. Cinco de ellas —las de numeración impar— contienen música propia que dialoga con los textos, en tanto las restantes son solo narradas. Aquí, *Juego No. 3: De cuentos y leyendas*, pasa a ser la primera del ciclo. *Las memorias de Sibö* cuenta con una publicación homónima del año 2015, en formato de libro-disco, interpretada por el Quinteto de Maderas Kaltak, en la que Camacho participa en calidad de narrador.²⁶ Vale destacar que Camacho decidió suprimir la participación del bombo en este registro discográfico, instrumento incluido en *Juego No. 3: De cuentos y leyendas*, ya que no fue requerido por él para el resto de las memorias musicalizadas.²⁷

Por su parte, el *Concierto Guajojó en tres cantos* recrea una leyenda boliviana que narra la historia de un amor truncado entre la hija del cacique de una comunidad aborígena y un joven de estatus inferior. El padre de la muchacha, como muestra de su desacuerdo con la relación, mata al joven, acto por el cual recibe la acusación y amenaza de su hija de hacer público el crimen ante la comunidad. Fue entonces que el cacique decidió convertirla en el pájaro que hoy se conoce con el nombre del joven muerto, Guajojó. Los títulos de los movimientos pretenden recrear parte de la historia antes narrada: «Canto del hechizo», «Lamento de la princesa» y «Canto del Guajojó». Al final de la partitura, Camacho exige la utilización de un grupo de ocarinas,²⁸ instrumento propio de las culturas precolombinas, cuyo efecto tímbrico remite directamente a ese contexto ancestral.

En *Ritual y Celebración*, el compositor hace uso de las ocarinas al inicio de la obra. En sus palabras, «[la obra] hace referencia al concepto ritual aborígena en general, no tiene que ver con un ritual específico».²⁹ Al igual que en otras obras suyas, Camacho incluye una o más pautas de contextualización en la partitura, a modo de subtítulos, apareciendo aquí en el compás 78 como «Danza Ritual».

Por último, *Seis Sorbones* tiene varios puntos análogos respecto a *Siete Haikus*, por cuanto son obras cíclicas, cuyas partes integrantes se basan en diseños pianísticos breves e independientes entre sí. Además, Camacho utiliza variantes sonoras que dialogan con la

²⁶ Se recomienda leer las notas discográficas redactadas por Susan Campos bajo el título «Aerofónicas demiúrgicas: Pensar desde el «sonido propio» memorias de lo indígena», 2015.

²⁷ La grabación de *Juego No. 3: De cuentos y leyendas* se encuentra en su primer disco monográfico *Rituales y Leyendas* (2012), donde sí fue incluido el bombo.

²⁸ Son instrumentos de viento de origen precolombino. En el *Concierto Guajojó en tres cantos* el compositor incluye su ejecución entre varios integrantes de la orquesta de cuerdas.

²⁹ Comunicación personal con el compositor, el 23 de septiembre de 2018.

armonía disonante propia de su lenguaje, tales como el uso de la caja de resonancia del instrumento, la declamación, el canto, el vocalizo y el silbido. El primero del ciclo se basa en el mismo sorbón utilizado en el último de los *Siete Haikus*, el tercer sorbón contiene el poema *Hombre* de Jorge Debravo —en el tercer *haiku* usa unos versos propios: «Haiku del eco»— y el último sorbón incluye unos versos del poema *La misa buena*, también de Debravo.

Rituales masónicos

Dentro de la tercera clasificación podemos situar a obras como *Concierto No. 1 «Iniciático»* para piano y orquesta (2012),³⁰ y *Desde el Umbral* para percusión y orquesta de cuerdas (2014). La primera de ellas presenta nombres específicos para cada uno de sus movimientos, los cuales hacen referencia a un ritual de iniciación masónico: *Caminantes*, *En el Umbral* y *Fuego y Purificación*.³¹ La segunda tiene un título parecido al otorgado al movimiento central de este concierto para piano, «Desde el Umbral», lo que supone la necesidad de realizar otra exploración en torno a un ritual de este tipo.

Muchas obras de Camacho contienen un elemento común que proviene de esta categoría ritual, aunque muchas de ellas no se basen en un concepto específico de la filosofía masónica. Se trata de un recurso sonoro que se repite tres veces. El compositor tiene varias formas de presentarlo: mediante tres golpes en la caja de resonancia del piano o algún instrumento de percusión dentro de la orquesta —como el bombo, por ejemplo—, mediante tres acordes o pequeño motivo melódico y mediante tres *glissandos* en el cordaje del piano, por sólo citar algunas variantes. La observación de las partituras evidencia que la aparición de este elemento repetido tres veces, en cualquiera de sus posibles exposiciones, se ubica generalmente en secciones extremas, es decir, al inicio o final de las obras.

Por lo anterior, puede deducirse que este elemento ritual hace un llamado a la reflexión, a la meditación, a la conciencia, sin importar el parámetro valorativo en el que se encuentre la obra, según las categorías rituales expuestas aquí. Este aspecto refuerza la influencia que tiene en la creación de Camacho el ritual como concepto unitario. Otro recurso utilizado con cierta frecuencia en sus partituras para grandes formatos es la onomatopeya «Sh...», la cual hace un llamado al silencio, a la escucha interior.³² A ello se debe añadir que muchas de sus obras no acuden a finales triunfales que se ganen fácilmente la ovación de la audiencia. Por el contrario, es usual que sus finales sean reflexivos, tranquilos, meditativos, aun cuando se haya alcanzado uno o más puntos climáticos durante la obra.

Rituales con otras intenciones

En el cuarto grupo se consideran partituras del compositor que pretenden recrear rituales no específicos, sino prácticas individuales y colectivas con diferente motivación. En *Ceremonial I* para violín, violonchelo y piano (2002) trata de «rendir algún tipo de culto a

³⁰ e recomienda leer dos comentarios periódicos en torno al estreno en Cuba de esta obra: «La respuesta de Calibán» de Pedro de la Hoz, 2013; y «Concierto Iniciático: colonizando el canon» de Susan Campos, 2013b.

³¹ El video del estreno en Cuba puede apreciarse en: <https://www.youtube.com/watch?v=uV2acCAGoFs>

³² Comunicación personal con el compositor, el 5 de octubre de 2018.

la vida, a la tierra, a Dios»;³³ mientras que su *Sonata Ancestral* para oboe y piano (2009) «tiene que ver con los orígenes ancestrales del ser humano, como concepto de plataforma que nos antecede...».³⁴ Para explicar las motivaciones que le llevaron a concebir *Ritual No. 1* para violín, clarinete y piano (2010) asegura: «busco plasmar mi perspectiva del ritual, elemento fundamental en mi diario vivir, pues, según mi propia concepción de vida, todo se mueve y funciona a partir de nuestros propios rituales».³⁵ Por su parte, en *Danza Primitiva* para dos pianos (2012) el compositor imagina un ritual danzario primigenio del ser humano, que lo lleva a bailar para invocar conceptos religiosos, pues considera que todo ritual se alimenta de la danza; y con *Nocturno y Aquelarre* para piano (2012) intenta recrear una fiesta profana cualquiera, donde las personas hacen catarsis.³⁶

Además, el ritual ha marcado profundamente la obra de Camacho, al punto de titular dos de sus álbumes monográficos como *Rituales y Leyendas* (2012), que contiene un registro sonoro de obras para diferentes formaciones (piano solo, saxofón solo, ensambles y sinfónica); y *Piano Ritual* (2016),³⁷ con un grupo de obras para dicho instrumento. El contexto anterior reafirma que, tanto la influencia católica en el entorno familiar, como su apego a las culturas nativas costarricenses, los rituales masónicos y otros de diversa índole, han sido recurrentes en su creación artística, en tanto ha dedicado gran parte de su catálogo general a sendas obras con estas temáticas.

INFLUENCIA LITERARIA

En su segundo lineamiento para el estudio de la obra del compositor, Campos se refiere a la relación entre música y poesía, aunque si bien la poesía ha sido el género literario utilizado con mayor frecuencia por Camacho, se debe hablar de literatura en su concepto más amplio.³⁸ Como se apreciará más adelante, el compositor se vale de obras literarias (no sólo poemas) para concebir partituras originales, aunque en varias de ellas incluye textos propios y/o de procedencia ajena. Esto ha quedado en evidencia en gran parte de sus obras para diferentes formaciones instrumentales. Una de las respuestas a esta necesidad se hace presente en su propia faceta como poeta —de ello son testigos sus poemarios *De amor y deseo* (2004), *Mono a cuadros* (2007) y *Viajes. Siete poemas caminando México* (2008)—, pero también de los relatos recogidos en su obra *Las memorias de Sibö*.³⁹ Camacho asegura que: «La literatura en mi vida y obra está inmensamente ligada al sonido. Y no sólo ligada: así como concibo yo el canto como parte del cuerpo del intérprete, la palabra para mí es un instrumento más».⁴⁰

En este apartado resulta necesario agrupar sus obras teniendo en cuenta tres parámetros valorativos: el primero de ellos con partituras basadas en obras literarias, donde el texto no debe ser leído o declamado; el segundo, con partituras donde el texto forma

³³ *Ídem*.

³⁴ *Ídem*.

³⁵ Camacho: *Op. cit.*, 2012a, p. 2.

³⁶ Comunicación personal con el compositor, el 23 de septiembre de 2018.

³⁷ Se recomienda leer las notas discográficas redactadas por Susan Campos bajo el título «Piano Ritual de Marvin Camacho», 2016.

³⁸ Campos: *Op. cit.*, 2013a.

³⁹ Estos textos pueden descargarse en su página web: www.marvincamacho.com/poesia/

⁴⁰ Matarrita: *Op. cit.*, 2017, p. 13.

parte activa de su representación artística; y el tercero, con partituras donde se requiere la participación de una voz educada profesionalmente, que asuma la interpretación de los textos.⁴¹

El texto como contextualización

Al estudiar la relación entre literatura y música, las investigaciones recientes hacen referencia a los diferentes procesos de complementariedad que han sufrido ambas artes en el transcurso de varios siglos, partiendo de la decodificación de aspectos signícos y sus propias constituciones retóricas. Esther López asegura que durante el Renacimiento, la literatura cobró un interés peculiar, por cuanto la música tenía la función de concebir mediante los sonidos el contenido de las ideas y afectos extraídos del texto.⁴² Según esta autora, la literatura ocupó desde sus inicios un lugar cimero en la valoración colectiva sobre las diferentes manifestaciones artísticas, no así la música, que carecía de un lenguaje comunicativo directo, capaz de transmitir emociones esclarecedoras a la audiencia. Sin embargo, en su descripción de los procesos de complementariedad entre dichas artes, aclara que esas categorías valorativas fueron cambiando a partir del período decimonónico:

El s. XIX situó a la música en el punto más alto y comenzó a ser valorada como un arte capaz de expresar aquello que no se puede expresar con palabras. El Romanticismo encontró en la música el prototipo de la expresión de la libertad e incluso de la verdad, que trascendía lo sensorial y creaba un lenguaje autónomo libre de la limitación de la palabra; exaltaciones que también se realizaron durante el s. XX.⁴³

Son estos algunos de los presupuestos en los cuales se sitúa la relación entre literatura y música en el primer grupo de partituras, que no exigen la declamación de un fragmento del texto en el cual se inspiran, como parte activa de su interpretación. La partitura de cada movimiento de sus *Tres Sonatas Dantescas* contiene un texto extraído de la *Divina Comedia*, que describe el pasaje en el cual se basa el discurso sonoro. Aquí aparece un recurso descriptivo de apoyo al contenido musical. Por su parte, las dos primeras de sus *Tres Quijotadas de un Hidalgo para piano* (2009) contienen igualmente textos descriptivos que no deben ser declamados durante la ejecución de la obra. En este caso, son de la autoría del propio compositor y recrean pasajes de la obra literaria base: «Los molinos de Don Quijote eran más altos y más temibles de lo que él pensó» (*Quijotada No. 1*) y «De cómo bailaba Dulcinea en el país imaginario de Don Quijote» (*Quijotada No. 2*). En este grupo también se incluye *Agnus Dei*, comentada en el apartado anterior.

El texto hablado

Dentro del segundo parámetro valorativo se incluye un conjunto numeroso de partituras que exigen la declamación de un texto, incluso, en formatos instrumentales donde no necesita contar con un cantante profesional que asuma ese rol. Esto responde a la idea

⁴¹ Estas variables coinciden, igualmente, con el concepto de *poiesis* que plantean Nomnick: *Op. cit.*, 2005 y Campos: *Op. cit.*, 2013a.

⁴² Esther López Ojeda: «Literatura y Música», 2013, p. 132.

⁴³ López Ojeda: *Op. cit.*, 2013, p. 133.

de Camacho de que la voz constituye un instrumento productor de sonido y contenido a la vez. Tal es el caso de *Siete Haikus* y la tercera de sus *Tres Quijotadas de un Hidalgo*, que lleva por título «¿Habrá una tercera salida?»:

Y es que, ¿se ha preguntado usted por qué Don Quijote salió dos veces y no tres? Allí la reinterpretación más que literaria es, si se quiere, filosófica: un cuestionamiento en torno a cuántas salidas se requieren en el planeta para que los quijotes cambien el mundo. Al final, la incógnita se responde con una frase extraída de uno de los últimos capítulos, en que el protagonista manifiesta que «Nada me acobarda, ni a nada le temo», y por tanto finalizo mutando deliberadamente la pregunta originadora por una afirmación: «Habrá una tercera salida», que el pianista debe declamar para culminar la obra.⁴⁴

En *Preludio y Canto Negro* para ensamble de percusión (2010), Camacho incluye frases del poema *Canto Negro*, contenido en el libro *Sóngoro Cosongo* de Nicolás Guillén. En este caso, el texto debe ejecutarse siguiendo una métrica propuesta por el compositor, al inicio mediante la entonación de pequeños intervalos y luego de forma hablada.

Juego No. 1: De olvidos y nostalgias para flauta y piano (2011) contiene textos de Camacho, publicados inicialmente en *La prensa libre* a inicios de los años ochenta del siglo pasado, época en la que estudiaba en el Conservatorio de Castilla. Posteriormente, este poema fue incluido en su libro *De amor y deseo*.⁴⁵ En *De profundis. Concierto para trío y orquesta*⁴⁶ parafrasea unos versos del poema *Dios íntimo* de Jorge Debravo, seguidos por un fragmento de *Las confesiones* de San Agustín. Según Chatski, «La expresividad del lenguaje literario de ambos creadores se presenta con dos atmósferas musicales en las que se manifiesta, también, una síntesis del camino creativo de Camacho».⁴⁷

Por su parte, en *Canto a Whitman* para fagot y banda sinfónica (2011) emplea un fragmento del *Poema 34* de Walt Whitman. En la partitura original, el compositor expone el texto en inglés. Sin embargo, en una versión del año 2013 para fagot y piano, Camacho lo hace en castellano. En *Reflexión de Dulcinea* para viola y guitarra (2012) solicita la declamación de unas frases del libro *Don Quijote de La Mancha* de Miguel de Cervantes.⁴⁸ De otro lado, en *Concierto No. 1 «Iniciático»* incluye la declamación de un fragmento del poema *Omeros* de Derek Walcott, casi al final de la partitura, requiriendo la participación de un declamador.

En *Salmo No. 1 «De la sabiduría del Rey Salomón»*, el compositor incluye un texto de su autoría en la página que antecede a la partitura. Aunque él especifica que debe ser declamado por un «orador», este texto no fue interpretado en ninguna de las representaciones artísticas de la obra, como tampoco en la única grabación que se tiene hasta el momento, publicadas en los discos *Salmos Cotidianos y Tiempos* (2014). En cambio, el

⁴⁴ Matarrita: Op. cit., 2017, p. 11.

⁴⁵ Comunicación personal con el compositor, el 5 de octubre de 2018.

⁴⁶ Existe una versión del año 2012 para trío de violín, clarinete y piano, estrenada en La Habana por el Trío Concertante.

⁴⁷ Ekaterina Chatski: Notas discográficas al álbum *Caminos. Música sinfónica costarricense* de la Orquesta Sinfónica de Heredia, 2012, p. 8.

⁴⁸ Se recomienda leer una crónica sobre el disco donde fue registrada la primera grabación discográfica de esta obra: «Meditaciones sobre El Quijote» de José Prieto, 2014.

texto expuesto por Camacho dentro del contexto sonoro sí fue ejecutado por los músicos. En distintos momentos de la partitura, aparecen indicaciones a modo de subtítulos descriptivos: «La voz de Dios» en el compás 1, «Reflexión del Rey Salomón» en el compás 27 y «Procesional (Del templo del Rey Salomón)» en el compás 98.

En *Los caminos de Don Quijote* para acordeón, orquesta de cuerdas y percusión (2016) y *Concierto Guajajó en tres cantos* los textos son de la autoría de Camacho, concebidos especialmente para dichas partituras. Mientras, en su *Sinfonía No. 3 «Introspección»* para orquesta sinfónica (2017) incluye su poema homónimo, utilizado anteriormente en el video arte *Los 7 Haikus*. En cambio, no ha podido conocerse el origen del texto en inglés incluido en *Ritual y Celebración*. Y en *De lo terreno a lo divino: Canto al Padre Pío*, las frases al final de la partitura son extraídas de los pensamientos del Padre Pío.

Dentro de estas obras, Camacho tiene dos maneras de presentar el texto: la primera, mediante la alternancia entre una voz solista y el resto de la orquesta —que responde a la usanza del rezo colectivo en los rituales religiosos—, sin que el contenido del texto deba entenderse necesariamente; y la segunda, directamente con el rezo colectivo, esta vez sin la alternancia con la voz guía. Camacho afirma que esta última práctica es un recurso con el que pretende evocar las oraciones grupales que se practican en las iglesias, donde el sacerdote declama un verso, que luego es continuado por los feligreses. Aquí también aparece la influencia que han ejercido los rituales de la religión católica en su obra creativa, al punto de condicionar el contexto discursivo de su propia música. El compositor asegura que durante un tiempo, en su casa, se tenía como costumbre rezar en las noches, antes de dormir. Cada integrante del hogar, desde su habitación, respondía de forma colectiva a la voz guía, en este caso, su abuelo materno.⁴⁹

El texto cantado

En el tercer parámetro valorativo son varias las partituras suyas que pueden ser consideradas como intertextuales, ya que se trata de textos musicalizados, donde ambas artes alcanzan su mayor punto de imbricación. Se trata aquí de *Tres Canciones de Cuna* para voz y piano (1992), la primera y tercera con textos de Camacho y la segunda con texto de Julieta Dobles; *Un hombre llamado Don Quijote* para soprano y orquesta sinfónica (2010), con textos solicitados por Camacho a Mario Alberto Marín, especialmente para esta obra;⁵⁰ *Liberame Domine* para baritono y piano (2010), basado en un texto litúrgico;⁵¹ *Cantata Salmos Cotidianos*, con textos litúrgicos y de los poetas Mario Benedetti, Macarena Barahona, Sofía Rodríguez, Armando Rodríguez, Debravo y Camacho; *Stabat Mater* para baritono y piano, basado en un texto litúrgico; *Canciones para Enamorar* para baritono y piano (2013), con textos de Camacho (I. «Quisiera», III. «Ay amor» y IV. «Chanson de la nuit») y Samuel Becket (II. «Imagine»); *Salmo No. 3: La voz de San Juan*, que incluye un texto litúrgico; *Canciones simples sobre espíritus, brujas y espantos costarricenses* para soprano y piano (2015), con textos de Camacho basados en cuatro leyendas populares costarricenses y latinoamericanas;⁵² *Te Deum* y *Poema*, donde combina textos litúrgicos

⁴⁹ Comunicación personal con el compositor, el 11 de junio de 2016.

⁵⁰ Puede consultarse Susan Campos: *Herencias cervantinas en la música vocal iberoamericana: poiésis de un imaginario cultural*, 2014a.

⁵¹ Esta obra fue orquestada posteriormente e incluida en la *Cantata Salmos Cotidianos* (2012).

⁵² Ivette Ortiz: *Trained abroad: a History of Multiculturalism in Costa Rican vocal music*, 2016.

con el poema *La misa buena* de Debravo:⁵³ *Oratorio de Navidad*, que conjuga los textos litúrgicos con otros de Camacho, escritos especialmente para esta obra; y *Tres Canciones Cotidianas a Rubén Darío* para soprano y piano (2016), con textos de Rubén Darío.

Es interesante apreciar cómo en una misma partitura el compositor utiliza textos con diferente origen lingüístico. Para los movimientos de sus *Tres Sonatas Dantescas*, Camacho extrajo los fragmentos de la obra de Alighieri en castellano e italiano, indistintamente. Aunque este ciclo no requiere que el pianista lea o declame los textos, asegura que su selección se debe a la propia sonoridad que le transmite cada idioma.⁵⁴ Por su parte, en *Siete Haikus* incluye versos propios en castellano y frases de un sorbón bribri, mientras que en la *Cantata Salmos Cotidianos y Te Deum y Poema* combina textos litúrgicos con poemas de autores latinoamericanos. Aquí se da una simbiosis muy peculiar, sobre todo cuando ambos idiomas (latín y castellano) coexisten de forma orgánica. Un ejemplo fehaciente es el *Salmo No. 3 «Credo»* de la cantata antes mencionada. En una entrevista para el documental *Salmos Cotidianos* (2013), dirigido por Porras, Camacho expuso las razones que le llevaron a utilizar su poema *Creo* en dicho salmo:

El *Credo* es eso, una confesión de fe. Sin embargo, nótese que en el *Credo* no uso todo el texto del Credo que se conoce litúrgicamente, sólo uso *Credo in unum deum* (Creo en un solo Dios). Y, paralelo a ello, utilizo uno de mis poemas: «Creo en la tierra, creo en el fuego, creo en el agua, creo en el aire, creo en los sueños»; porque al final de cuentas, esa es la realidad de Marvin Camacho. Creo en todo lo que la naturaleza nos ha dado, creo en la tierra, creo en el fuego, el agua, el aire y creo en los sueños; que al final de cuentas es lo que sostiene al ser humano desde que nace hasta que muere: seguir soñando y saberse soñando.

Estas afirmaciones refuerzan algunos de los postulados que han sido abordados en el presente estudio, ya que exponen su apego a la religión católica, a los elementos fundamentales que conforman la naturaleza y la necesidad por incluir la literatura en su creación musical. Ello concuerda, además, con planteamientos de López, quien asegura que desde la Antigüedad la mitología utilizó a «la música como coartada» para establecer conexiones entre el ser humano y sus dioses o entre el ser humano y la naturaleza, como ocurre con el mito de Orfeo.⁵⁵

Otros literatos y artistas plásticos

A lo anterior se debe añadir que Camacho se ha sentido atraído por la obra de otros autores literarios y artistas plásticos, a quienes ha dedicado sus partituras. Tal es el caso de Federico García Lorca, mediante su *Homenaje a García Lorca* para piano (2002); Debravo, con su *Canto a Debravo* para coro mixto y piano (2010); y Quince Duncan, con su *Cantata Negra* para coro mixto, piano y percusión (2018). Mientras, en las artes plásticas

⁵³ El texto de Jorge Debravo aparece parcialmente en las partes cantadas. Sin embargo, es declamado de forma íntegra a lo largo de toda la obra, por parte del narrador. La partitura no especifica los momentos en los que debe intervenir el narrador, desempeño que fue asumido por Camacho durante su estreno mundial.

⁵⁴ Comunicación personal con el compositor, el 11 de junio de 2016.

⁵⁵ López Ojeda: *Op. cit.*, 2013, p. 129.

destacan Frida Kahlo, con su *Homenaje a Frida* para piano (2001); Francisco de Goya, mediante su *Sinfonía No. 1 «Cuadros Orquestales»* (2006); y El Bosco, a través del *Preludio de la Suite «La nave de los locos»* para piano (2014).⁵⁶

No es ocioso enfocar la mirada por un instante en el libro *Don Quijote de La Mancha* de Miguel de Cervantes, una página literaria a la que Camacho ha acudido en cuatro ocasiones para concebir obras de carácter *poiético*; pero también al ritmo de habanera como un elemento musical que le ha permitido desarrollar parcial o íntegramente obras como: *Canción de Cuna No. 1* (de las *Tres Canciones de Cuna*), *Homenaje a Frida, Quijotada No. 2* (de las *Tres Quijotadas de un Hidalgo*), *Disparate y Locura* para saxofón y piano (2010), *Obertura y Habanera* para banda sinfónica (2013), *Preludio y Habanera* para mano izquierda (2015), y *Reflexión y Habanera para un adiós* para violín y piano (2017).

A MODO DE CONCLUSION

Este recuento antropológico realizó un repaso por las principales influencias que convergen en la obra creativa del compositor costarricense Marvin Camacho, arrojando como principales: el ritual, en tanto práctica religiosa y cotidiana; y acudir a la literatura como base para concebir obras de carácter fundamentalmente *poiético*. Dentro del ritual se identificaron cuatro categorías valorativas: rituales católicos, rituales aborígenes, rituales masónicos y rituales cotidianos de diversa procedencia. Mientras, en la influencia literaria se clasificaron tres parámetros valorativos: obras donde el texto no debe ser declamado como parte activa de la interpretación, obras que requieren la declamación de un texto como parte del discurso sonoro y obras con textos entonados por una voz educada profesionalmente. Esto debe considerarse como un primer acercamiento que expone aspectos globales, los cuales requieren una profundización de forma independiente que contribuya a clarificar otras interrogantes, aún en el tintero respecto al objeto de estudio.

Otras líneas de investigación podrían enfocarse en observar las representaciones artísticas de estas obras y analizar la manera en que son asumidas por los intérpretes, teniendo en cuenta las influencias contenidas en las partituras. Ello podría basarse en las teorías planteadas por la antropología aural, en tanto se dedica a analizar la escucha no sólo con los oídos, sino también con el cuerpo y su vibración, una escucha entendida como el re-sonar del compositor a través de la obra. Su objetivo se enfocaría en la búsqueda de la resultante sonora mediante la generación de comunicación audible por parte del cuerpo, ya que los estudios más recientes no sólo analizan al compositor y la obra de arte, sino también al proceso mediante el cual se plasma el ejercicio performativo de los intérpretes y su contribución a la conformación de un discurso/vibración sonora de la obra en cuestión.

Quizás, el acercamiento desde la perspectiva que ofrece la antropología aural, constituya una respuesta al tercer lineamiento de Campos⁵⁷ cuando se refiere a la «corpografía compositiva» del autor; ya que del cuerpo emana la voz y a partir del movimiento corporal se genera una comunicación audible entre el intérprete y el receptor. Esto último puede apreciarse cuando el pianista debe moverse entre la banqueta y la caja de resonancia

⁵⁶ *Homenaje a Frida y Preludio de la Suite «La nave de los locos»* no cuentan con partitura escrita por Camacho. Él ha sido el único pianista en interpretarlas. De hecho, la segunda de estas obras sólo cuenta con el *Preludio*, pues no ha sido concluido el ciclo.

⁵⁷ Campos: *Op. cit.*, 2013a.

del instrumento —recurso utilizado en varias de sus partituras—, pero también en una obra como *Meditación Bribri*, que contiene dos líneas completas de percusión: la superior ejecutada sobre la caja de resonancia del contrabajo y la inferior para que el intérprete la materialice con uno de sus pies.

Como se ha visto, Camacho ha sentido una necesidad constante por acudir a recursos externos que le permitan materializar su imaginario sonoro. Esa necesidad le ha llevado a explorar más allá de las posibilidades tradicionales que ofrecen los instrumentos que utiliza, en tanto acude a técnicas extendidas y al canto como una fuente para transgredir las fronteras habituales de los mismos. Su legado creativo continúa construyéndose en el presente, siendo la última década su período más prolífico. Por ende, el estudio continuo de su obra permitirá encontrar nuevas respuestas y abrir tantas perspectivas de análisis como demande su propio imaginario.

BIBLIOGRAFÍA

- Gómez, Tomás. «Artes Musicales deconstruye la obra «Meditación Bribri» y le da un nuevo sentido», 2017 (<https://www.ucr.ac.cr/noticias/2017/10/30/artes-musicales-deconstruye-la-obra-meditacion-bribri-y-le-da-un-nuevo-sentido.html>).
- Blanco, Patricia: «Presentan cuadernos de poesía Mono a cuadros», en *Noticias Universidad de Costa Rica*, 2007 (<http://www.ucr.ac.cr/noticias/2007/9/05/presentan-cuadernos-de-poesia-mono-a-cuadros/imprimir.html>).
- Camacho, Marvin: Notas discográficas al álbum *Rituales y Leyendas*, 2012a.
- _____ : «El realismo mágico en el canto indígena bribri y su impacto en la música contemporánea costarricense», en *Boletín Música*, Casa de las Américas, no. 31, segunda época, enero-mayo, 2012b, pp. 87-93.
- _____ : «Viajes. Siete poemas caminando México», en *Káñina*, XXXII (2), 2008, pp. 125-129.
- Campos, Susan: «Piano Ritual de Marvin Camacho», 2016 (<http://www.susancamposfonseca.com/piano-ritual/>).
- _____ : «Aerofónicas demiúrgicas: Pensar desde el «sonido propio» memorias de lo indígena», 2015 (<http://www.susancamposfonseca.com/memorias-sibo/>).
- _____ : *Herencias cervantinas en la música vocal iberoamericana: poiésis de un imaginario cultural*, Colección Premio de Musicología Casa de las Américas, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2014a.
- _____ : «¿Arqueologías sonoras del presente?», en *Boletín Música*, Casa de las Américas, No. 37, segunda época, mayo-agosto, 2014b, pp. 27-43.
- _____ : «Siete Haikus para un instalar-Ser sonoro», 2013a (<http://www.susancamposfonseca.com/siete-haikus/>).
- _____ : «Concierto Iniciático: colonizando el canon», en *Semanario Universidad*, 7 de agosto, 2013b.
- _____ : «Marvin Camacho: Salmos cotidianos en tiempos de incertidumbre», en *Semanario Universidad*, 27 de diciembre, 2013c.
- _____ : ««Chamánicos» y «Trio Ceremonial» de Marvin Camacho en producción discográfica Mexicana», 2008 (<https://susancampos.wordpress.com/2008/08/21/chamanicos-y-trio-ceremonial-de-marvin-camacho-en-produccion-discografica-mexicana/>).

- Chatski, Ekaterina; Vargas, María Clara; Vicente, Tania: *Música académica costarricense. Del presente al pasado cercano*, Universidad de Costa Rica, San José, 2012.
- Chatski, Ekaterina: Notas discográficas al álbum *Caminos. Música sinfónica costarricense* de la Orquesta Sinfónica de Heredia, 2012.
- De la Hoz, Pedro: «La respuesta de Calibán», *Granma*, 24 de julio, 2013.
- Gell, Leonardo: *Marvin Camacho y sus Tres Sonatas Dantescas para piano: hacia una propuesta interpretativa*, Trabajo Final de Investigación Aplicada en la Maestría en Música de la Universidad de Costa Rica, 2017.
- López Ojeda, Esther: «Literatura y Música», en *BROCAR*, no. 37, 2013, pp. 121-143.
- Marín, Andrea: «Compositor donó partituras a Archivo Histórico Musical de la UCR», 2015 (<http://www.ucr.ac.cr/noticias/2015/11/11/compositor-dono-partituras-a-archivo-historico-musical-de-la-ucr.html>).
- Matarrita, Manuel: «Marvin Camacho: En el escenario somos sacerdotes», 2017 (<https://manuelmatarrita.com/2017/02/02/marvin-camacho-en-el-escenario-somos-sacerdotes/>).
- Nommick, Yvan: «La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX», en *Revista de Musicología* 28, no. 1, 2005, pp. 792-807.
- Ortiz, Ivette: *Trained abroad: a History of Multiculturalism in Costa Rican vocal music*, Tesis doctoral de la Universidad de Arizona, 2016.
- Prieto, José: «Meditaciones sobre El Quijote», 2014 (<http://zarzuelerias.blogspot.com/2014/04/meditaciones-sobre-el-quiote.html>).

Fuentes de primera mano

- Gell, Leonardo: Entrevista al compositor Marvin Camacho, 23 de septiembre, 2018a.
 _____: Entrevista al compositor Marvin Camacho, 5 de octubre, 2018b.
 _____: Entrevista al compositor Marvin Camacho, 17 de octubre, 2018c.
 _____: Entrevista al compositor Marvin Camacho, 11 de junio, 2016.

Videografía

- Porras, José Pablo: Documental *Salmos Cotidianos*, Disco compacto *Salmos Cotidianos*, 2013.
 _____: Video arte *Los Siete Haikus*, Disco compacto *Rituales y Leyendas*, 2012. ■

Leonardo Gell Fernández-Cueto. Cuba. Pianista e investigador. Pianista y Docente de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica.