

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA

ESCUELA DE CIENCIA POLITICA



“LO SOCIAL EN LAS FIBRAS DE LA MÚSICA DE  
JOAQUÍN ORELLANA”

INFOME FINAL DE INVESTIGACIÓN

PRESENTADO POR:  
MARÍA ALEJANDRA PRIVADO CATALÁN

PREVIO A OPTAR AL TÍTULO DE:  
SOCIOLOGA

EN EL GRADO ACADÉMICO DE LICENCIATURA

GUATEMALA, MAYO DE 2009

Universidad de San Carlos de Guatemala  
Escuela de Ciencia Política

## **UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA**

### **RECTOR MAGNÍFICO**

Lic. Carlos Estuardo Gálvez Barrios

### **SECRETARIO GENERAL**

Dr. Carlos Guillermo Alvarado Cerezo

## **CONSEJO DIRECTIVO DE LA ESCUELA DE CIENCIA POLÍTICA**

DIRECTORA:	Licda. Geidy Magali De Mata Medrano
VOCAL I:	Licda. Claudia Verónica Agreda Ajquí
VOCAL II:	Lic. Pablo Daniel Rangel Romero
VOCAL III:	Licda. Ana Margarita Castillo Chacón
VOCAL IV:	Br. Víctor Manuel González Robles
VOCAL V:	Br. Williams Alejandro Álvarez de León
SECRETARIO:	Lic. Marvin Norberto Morán Corzo

## **TRIBUNAL QUE PRACTICÓ EL EXAMEN DE EJERCICIO PROFESIONAL SUPERVISADO**

EXAMINADOR:	Dra. Eugenia Castellanos de Ponciano
EXAMINADOR:	Lic. Boris Cabrera
EXAMINADOR:	Lic. Francisco Ernesto Rodas

## **TRIBUNAL QUE PRACTICÓ EL EXAMÉN PÚBLICO DE TESIS**

DIRECTORA:	Licda. Geidy Magali De Mata Medrano
SECRETARIO:	Lic. Marvin Norberto Morán Corzo
EXAMINADOR:	Lic. Rogelio Salazar
EXAMINADOR:	Lic. Juan Carlos Guzmán
EXAMINADOR:	Lic. Jorge Enrique Arriaga



**ESCUELA DE CIENCIA POLITICA DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE  
GUATEMALA:** Guatemala, veintiséis de agosto del dos mil ocho. -----

ASUNTO: El (la) estudiante **MARÍA ALEJANDRA  
PRIVADO CATALÁN**, carnet No. **2003-17344**,  
inicia trámite para la realización de su Examen  
de Tesis.

Se admite para su trámite el memorial correspondiente y se dan por  
acompañados los documentos mencionados. Se traslada al (a la) **Coordinador  
(a) de la Carrera de Sociología, Dra. Eugenia Castellanos de Ponciano**, para  
que considere la aceptación del tema de tesis planteado y el nombramiento del  
(de la) Asesor (a) de tesis. El resto de lo solicitado téngase presente para su  
oportunidad.

Atentamente,

**“ID Y ENSEÑAD A TODOS”**

  
Licda. Geidy Magali De Mata Medrano  
**Directora Escuela de Ciencia Política**

Se envía el expediente  
c.c.: Archivo  
1/l. chacón





Escuela de Ciencia Política  
Edificio M-5, Ciudad Universitaria, Zona 12  
Guatemala, Centroamérica

26 de agosto de 2008.

Licenciada  
Geidy Magali De Mata Medrano  
**Directora**  
**Escuela de Ciencia Política**  
**Universidad de San Carlos de Guatemala**

Estimada Licenciada De Mata:

Por medio de la presente me permito informarle que, verificados los registros de tesis en el Centro de Documentación de la Escuela, el tema: **“Lo social en las fibras de la Música de Joaquín Orellana”**, propuesto por el (la) estudiante **María Alejandra Privado Catalán**, carnet **2003-17344** puede **autorizarse** dado que el mismo es de importancia y trascendencia para la carrera de Sociología y no existen estudios sobre esta temática en esta Unidad Académica.

Para continuar con el proceso queda asignado como asesor (a) el (la) **Dr. Sergio Tischler Visquerria**.

Sin otro particular, suscribo cordialmente,

Atentamente,

**“ID Y ENSEÑAD A TODOS”**

  
Dra. Eugenia Castellanos de Ponciano  
**Coordinador Área Sociología**  
**Jornada Matutina**

c.c.: Archivo  
2/i. chacón



Escuela de Ciencia Política  
Edificio M-5, Ciudad Universitaria, Zona 12  
Guatemala, Centroamérica

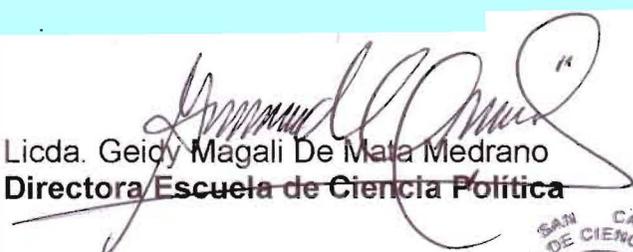
**ESCUELA DE CIENCIA POLITICA DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE  
GUATEMALA:** Guatemala, veintiséis de agosto del dos mil ocho. -----

**ASUNTO:** El (la) estudiante **MARÍA ALEJANDRA  
PRIVADO CATALÁN**, carnet No. **2003-17344**,  
continúa trámite para la realización de su  
Examen de Tesis.

Habiéndose aceptado el Tema de Tesis propuesto, por parte del (de la)  
Coordinador (a) de Carrera, Dra. Eugenia Castellanos de Ponciano pase al (a la)  
Coordinador (a) de Metodología, Dr. (Licda.) Gustavo Enrique Palma, para que se  
sirva emitir dictamen correspondiente sobre el Diseño de Tesis.

Atentamente,

**"ID Y ENSEÑAD A TODOS"**

  
Licda. Geidy Magali De Mata Medrano  
Directora Escuela de Ciencia Política

Se envía el expediente  
c.c.: Archivo  
3/i. chacón



UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS  
DE GUATEMALA



Escuela de Ciencia Política

Edificio M-5, Ciudad Universitaria, Zona 12  
Guatemala, Centroamérica

26 de agosto 2008.

Licenciada  
Geidy Magali De Mata Medrano  
**Directora**  
**Escuela de Ciencia Política**  
**Universidad de San Carlos de Guatemala**

Estimada Licenciada De Mata:

Por medio del a presente me dirijo a usted con el objeto de informarle que, tuve a la vista el diseño de Tesis (de la) estudiante **MARÍA ALEJANDRA PRIVADO CATALÁN**, carnet **2003-17344**, titulado **“LO SOCIAL EN LAS FIBRAS DE LA MÚSICA DE JOAQUÍN ORELLANA”**.

El (la) estudiante en referencia hizo las modificaciones y por lo tanto, mi dictamen es favorable para que se apruebe dicho diseño y se proceda a realizar la investigación.

Atentamente,

**“ID Y ENSEÑAD A TODOS”**

Dr. Gustavo Enrique Palma  
**Coordinador de Metodología**



Se envía el expediente  
c.c.: Archivo  
4/i. chacón



Escuela de Ciencia Política

Edificio M-5, Ciudad Universitaria, Zona 12  
Guatemala, Centroamérica

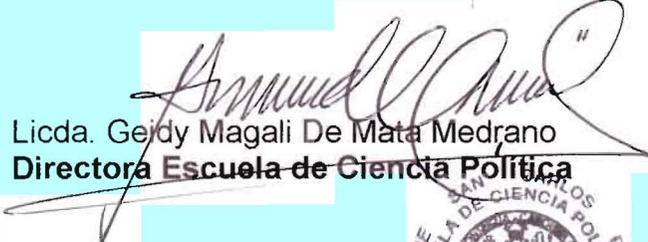
**ESCUELA DE CIENCIA POLITICA DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE  
GUATEMALA:** Guatemala, veintiséis de agosto del dos mil ocho. -----

**ASUNTO:** El (la) estudiante **MARÍA ALEJANDRA  
PRIVADO CATALÁN**, carnet No. **2003-17344**,  
continúa trámite para la realización de su  
Examen de Tesis.

Habiéndose emitido el dictamen correspondiente por parte del (de la) Coordinador  
(a) de Metodología, pase al (a la) Asesor (a) de Tesis **Dr. Sergio Tischler  
Visquerra**, para que brinde la asesoría correspondiente y emita su informe.

Atentamente,

**"ID Y ENSEÑAD A TODOS"**

  
Licda. Geidy Magali De Mata Medrano  
**Directora Escuela de Ciencia Política**



Se envía el expediente  
c.c.: Archivo  
5/i. chacón

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA  
ESCUELA DE CIENCIA POLÍTICA

30 de abril de 2009

Licenciada Heidy De Mata Medrano  
Directora de la Escuela de Ciencia Política  
Universidad de San Carlos de Guatemala

Licenciada De Mata:

Atentamente me permito informarle a Ud. que he asesorado la tesis: "Lo social en las fibras de la música de Joaquín Orellana", de la estudiante MARÍA ALEJANDRA PRIVADO CATALÁN, con número de carné 200317344. La investigación realizada por la citada alumna ha sido concluida y reúne los requisitos académicos para su aprobación como tesis de licenciatura.

Sin otro particular, me es grato suscribirme de usted, cordialmente.

"ID Y ENSEÑAD A TODOS".



Dr. Sergio Tischler Visquerra

Asesor de tesis.



Escuela de Ciencia Política  
SECRETARIA

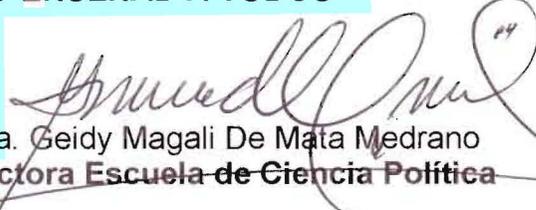
**ESCUELA DE CIENCIA POLITICA DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE  
GUATEMALA:** Guatemala, treinta de abril del año dos mil nueve.-----

**ASUNTO:** El (la) estudiante **MARÍA ALEJANDRA  
PRIVADO CATALÁN**, carnet No. **2003 17344**,  
continúa trámite para la realización de su  
Examen de Tesis.

Habiéndose emitido el dictamen correspondiente por parte del Lic. (Licda.)  
en su calidad de Asesor (a) de Tesis, pase al (a la) Lic. (Dra.) Jorge Enrique  
Arriaga, para que proceda en su calidad de Coordinador (a) de la Carrera de  
Sociología, de la jornada nocturna a conformar el Tribunal que escuchará y  
evaluará la defensa de tesis, según artículo setenta (70) del Normativo de  
Evaluación y Promoción de estudiantes de la Escuela de Ciencia Política.

Atentamente,

**"ID Y ENSEÑAD A TODOS"**

  
Licda. Geidy Magali De Mata Medrano  
**Directora Escuela de Ciencia Política**

Se envía el expediente  
c.c.: Archivo  
6/i. chacón

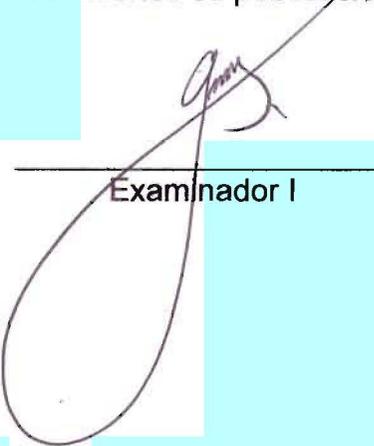




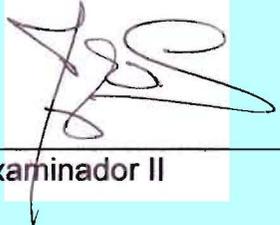
## ACTA DE EVALUACION DE TESIS

En la ciudad de Guatemala, el día jueves siete de mayo de dos mil nueve, se realizó la Evaluación de Tesis presentada por **MARÍA ALEJANDRA PRIVADO CATALÁN** carnet No. **2003-17344**, intitulada: "**Lo social en las fibras de la Música de Joaquín Orellana** ", para la Licenciatura de Sociología, ante el Tribunal Examinador integrado por: 1) Lic. Juan Carlos Guzmán; 2) Lic. Rogelio Salazar y 3) Lic. Jorge Enrique Arriaga, Coordinador (a) de la Carrera de Sociología, jornada nocturna. Los infrascritos miembros del Tribunal Examinador desarrollaron dicha Evaluación y en consecuencia de la misma el resultado fue: **APROBADO.**

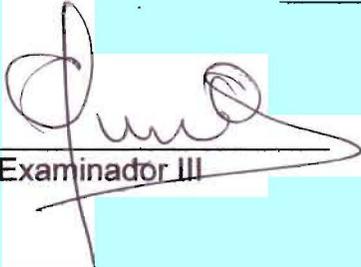
Por la originalidad y aportes de la tesis de la señorita Privado, esta terna recomienda su publicación.



Examinador I



Examinador II



Examinador III

Se envía el expediente  
c.c.: Archivo  
7a/i. chacón



**ESCUELA DE CIENCIA POLITICA DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA:** Guatemala, ocho de mayo del año dos mil nueve. -----

**ASUNTO:** El (la) estudiante **MARÍA ALEJANDRA PRIVADO CATALÁN** carnet No. **2003-17344** continúa trámite para la realización de su Examen de Tesis.

Habiéndose emitido dictamen **favorable** por parte del Tribunal que escuchó y evaluó la defensa de tesis, según artículo setenta (70) del Normativo de Evaluación y Promoción de estudiantes de la Escuela de Ciencia Política, procede continuar trámite para impresión de trabajo de Tesis.

Atentamente,

**"ID Y ENSEÑAD A TODOS"**

Lic. Jorge Enrique Arriaga  
Coordinador Sociología  
Jornada Nocturna

Se envía el expediente  
c.c.: Archivo  
B/f. chacón

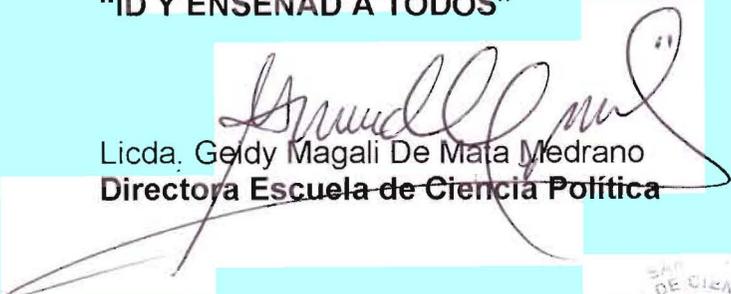


**ESCUELA DE CIENCIA POLITICA DE LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA:** Guatemala, veintidós de mayo del año dos mil nueve. -----

Con vista en los dictámenes que anteceden, autorizo la impresión del trabajo de Tesis del (de la) estudiante **MARÍA ALEJANDRA PRIVADO CATALÁN** carnet No. **2003-17344**, titulado: **“LO SOCIAL EN LAS FIBRAS DE LA MÚSICA DE JOAQUÍN ORELLANA”**

Atentamente,

**“ID Y ENSEÑAD A TODOS”**

  
Licda. Geidy Magali De Mata Medrano  
**Directora Escuela de Ciencia Política**

Se envía el expediente  
c.c.: Archivo  
9/i. chacón



# Agradecimientos

Quiero agradecer al Maestro Joaquín Orellana, cuya obra, genialidad y sencillez fue una fuerte inspiración para realizar el presente trabajo de tesis. Le agradezco el tiempo dedicado a nuestras largas entrevistas, las cuales fueron muy amenas y por demás enriquecedoras.

Le agradezco también a Sergio Tischler, mi asesor de tesis, quien desde el primer contacto electrónico se mostró muy interesado en mi trabajo, y cuya confianza, dedicación, cercanía y humildad, así como las largas discusiones sobre el tema fueron el motor básico para la concreción de mis intuiciones.

Al Coro Victoria, familia en cuyo seno conocí el arte y aprendí a valorarlo como una trinchera de lucha.

Agradezco también a mi papá y mi mamá, Alfredo y Dora Alicia, por su ejemplo, guía, amor y ternura, pero sobre todo por ser amigos profundos de mi vida. A mi hermano y hermana, Alfredo y Alicia, por ser amigos, cómplices y sobre todo mis compañeros de lucha.

A los principales interlocutores de mis sueños: Luis Fernando Mack, Alba Lily Muñoz y Mario Estuardo López, quienes con su amistad y largos ratos de discusión, de compartir puntos de vista y correcciones, hicieron de este camino un sendero lleno de alegría, e inyectaron energía a mis contradicciones y certezas a cada instante.

A mis amigas y amigos, Silvia, Cindy, Francis, Eduardo, Cristian, Josué y Carlos; Andrea, Paola y Carla, con quienes hicimos un secreto pacto de apoyarnos desde el día en que nos unió una sincera amistad y el compromiso de luchar por nuestra sociedad.

# Índice

Introducción	1
Estrategia metodológica	6
Capítulo I Joaquín Orellana	10
Capítulo II Tiempo, memoria y música	21
Capítulo III Mímesis y música	34
Capítulo IV ¿Música revolucionaria?	46
Reflexiones finales y ventanas abiertas	58
Bibliografía	62
Anexos	68

# Introducción

*Texto soy  
entre biblioclastas  
de prolija censura  
que insisten en borrar  
la evidencia de una historia  
de subversión*

*discurso contra la tiranía  
entre tanto soldado  
de la sinmemoria  
que hace arder en piras  
funerarias  
montañas de pensamientos  
herejías*

*Carolina Escobar Sarti*

El fuerte impulso de amalgamar en el trabajo intelectual dos fuertes pasiones –sociología y música–, y la convicción de la íntima relación entre arte y sociedad, inscribieron en mi mente la idea de plasmar en el trabajo de tesis una temática poco trabajada dentro del quehacer de la sociología en Guatemala. De la inquietud individual transitó a la búsqueda tanto de fuentes bibliográficas como de *indicios*, en una observación y escucha apasionada de la música, descubriendo en ella sensaciones y mensajes que llevaron a la certeza adorniana de que “la esencia social del arte le está oculta al arte mismo y tiene que ser recuperada por la interpretación”. Fue así como en la experiencia de cantar la música de Joaquín Orellana se le descubrió como un artista con gran ‘potencial sociológico’; su música producía en la gente –intérpretes y receptores– un despertar indescriptible de la sensibilidad que recorría el cuerpo en una especie de llamado a la conciencia. Con la intuición de la riqueza de la música de Orellana –y la posterior constatación de su genialidad, profundidad pero sobre todo, gran humanidad–, la búsqueda teórica tuvo un

encuentro afortunado con Theodor Adorno, quien con una lucidez envidiable veía cómo la sociedad se esconde en aquello que aparentemente, según su contenido, no tiene nada que ver con la sociedad (Adorno, 2006).

En el presente trabajo, se parte de la base de una sociología de la cultura que conciba la producción cultural como social y material, como lo plantea Raymond Williams, quien hace énfasis en la pertinencia de una sociología del arte que se interese tanto por las instituciones productoras de arte, las formaciones (movimientos artísticos), las relaciones formadas (audiencias), como las formas mismas del arte, “no solo en el sentido de sus relaciones con las concepciones del mundo o con las estructuras del sentir, sino también en el sentido más activo y dinámico de la totalidad de su desempeño” (Williams, 2000:163). A decir de Williams, el estudio de la sociedad y la cultura comúnmente relega de su quehacer la presencia viviente, considerando lo social como lo fijo y explícito, olvidándose de que lo social existe y es vivido específica y definitivamente dentro de formas singulares y en desarrollo. Dentro de esta vivencia existen tensiones que se materializan en un tipo de sentimiento y pensamiento efectivamente social y material que establece relaciones complejas con lo ya articulado y definido.

Derivado de esto, acuña Williams las *estructuras del sentir*, interesado en los “significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente; [afirmando además, que] las relaciones existentes entre ellos [los significados y valores] y las creencias sistemáticas o formales en la práctica son variables” (Op.cit.:155). Se habla entonces del pensamiento tal y como es sentido y del sentimiento tal como es pensado; una conciencia práctica de tipo **presente**, dentro de una continuidad viviente e interrelacionada. Williams la define como estructura, sin olvidar que se está definiendo a la vez una experiencia social que todavía se halla en proceso, que a menudo no es reconocida verdaderamente como social sino como privada, sin embargo, aquí se considera que las estructuras de sentimiento se forman dentro del verdadero presente social.

La estructura de sentimiento es especialmente útil para el análisis del arte, donde el contenido social no puede ser reducido a sistemas de creencias, instituciones o a relaciones

generales explícitas –aunque puede incluir a todas ellas como elementos vividos y experimentados. Las estructuras de sentimiento contribuirían a

“definir las formas y las convenciones en el arte y la literatura como elementos inalienables de un proceso material social no por derivación de otras formas o preformas sociales, sino como una formación social de tipo específico que a su vez puede ser articulación de estructuras del sentir, que como procesos vivientes son experimentadas mucho más ampliamente” (Op.cit.:156).

Partiendo entonces de la concepción del arte como una producción social material, y amparándose en el abordaje de una sociología de la cultura que ve en los sentimientos y la dinámica del presente –cotidiana–, un proceso social de la mayor importancia incluso en la resistencia ante estructuras hegemónicas, el presente trabajo de investigación ensaya la construcción –desde una perspectiva de las ciencias sociales críticas– de un campo analítico nutrido por los aportes de Theodor Adorno y Walter Benjamin principalmente, que permitió la estructuración de la tesis en tres ejes que a la vez se constituyen en capítulos: el **eje del tiempo y memoria** –capítulo II–, en donde se plantea al arte como mónada que cristaliza el fluir de la vida y se constituye así como vehículo de la memoria de diversidad de voces acalladas por la historia oficial, y que plantea entonces el compromiso de transformación de una realidad social que es a todas luces injusta. El **eje de la mimesis** –capítulo III– que explora la mimesis como término filosófico-sociológico que encierra la dialéctica sujeto-objeto en el arte así como la evidencia de la recreación que de la ‘praxis’ realiza el mismo. La mimesis cuestiona la preeminencia de la razón que en la sociedad y el individuo se materializa, negándole su propia integralidad. Y por último, el **eje de la inherencia de lo socio-político en el arte** –capítulo IV– intenta evidenciar al arte como un acto político en sí mismo, al actuar como mónada y albergar dentro de sí el comportamiento mimético, aun cuando el arte mismo no tenga conciencia de ello, y **plantear finalmente cómo desde espacios cotidianos y presentes como diría Williams, se libran luchas y resistencias decisivas que son fuente de esperanza de una realidad inacabada y con potencial de ser transformada.**

El trabajo incluye también en el capítulo I, un breve esbozo de la vida y obra de Joaquín Orellana, así como una pequeña aclaración teórico-metodológica y reflexiones finales que buscan recoger los logros de este trabajo exploratorio.

Cabe hacer la aclaración que la presente investigación **se centra en el proceso creativo del arte**, no en la institucionalidad del arte y la cultura, no en la recepción y audiencia del arte. Pretende evidenciar al arte –la música en el caso del presente trabajo– no como una creación aislada e inspirada por fuerzas mágicas o divinas, o nacido de ideas pre-existentes en la mente del artista, sino como una creación profundamente social, tanto desde la historia personal misma del artista como desde el material compositivo que le impacta. Busca también mostrar como el arte es también una trinchera de lucha, una trinchera donde se recogen las resistencias, los ayes, los prejuicios, contradicciones y las inconformidades de un pueblo –estructuras de sentimiento–, y se denuncian, *haciéndolas públicas* a través de la obra.

El trabajo presentó algunas dificultades, entre ellas la escasez de bibliografía sobre el tema en Guatemala, así como de abordaje de la música desde la sociología en general. Por otro lado, la autora no es música profesional –aunque sí música aficionada por más de diez años– por lo que posee ciertas limitaciones en el conocimiento de profundidades técnicas musicales, cuya solvencia es promesa de incursiones más profundas dentro del campo de la sociología de la música. La investigación no pretende ser un estudio acabado sobre el tema, antes bien, tiene el propósito de abrir puertas y ventanas que muevan a la exploración y estudio de la riqueza de posibilidades que el campo del arte constituye para la sociología.

Por último, quisiera patentizar mi afinidad con el pensamiento adorniano al considerar a la sociología “como un examen de la sociedad, de lo esencial de la sociedad, un examen de aquello que es, pero en un sentido tal, que ese examen sea crítico y detectar así, las posibilidades de transformación de la constitución global de la sociedad” (Adorno, 2006:29).

Es en esta sociología que planteo la investigación que se presenta a continuación, que respondiendo incluso en el lenguaje utilizado, a su carácter artístico, pretende hallar una trinchera desde la cual librar la lucha cotidiana, cargada de esperanza, por la construcción de un mundo distinto y que haga visible, a pesar de la insistencia de borrarla, *la evidencia de una historia de subversión*, como atinadamente declara Carolina Escobar Sarti.

# Estrategia metodológica

La sociología de la música es un campo poco explorado de la sociología, es escasa la bibliografía que del tema puede hallarse en Guatemala y son pocos los estudios referidos a la misma. Sin embargo, considero que el poco interés que sobre el tema se ha tenido, ha limitado el quehacer de la sociología, negándose la posibilidad de ver en las obras musicales un espacio muy rico para el análisis de la sociedad. Ante el evidente vínculo entre arte y sociedad, y particularmente por el potencial tan poco investigado de la expresión musical, así como por la inquietud propia por la música contemporánea, el presente trabajo de investigación se plantea como un **estudio exploratorio**, formulándose los siguientes objetivos:

## **General**

Generar elementos para el análisis desde la sociología, de la creación musical de Joaquín Orellana, para la aproximación a su contenido social y político, así como para la exploración de la sociología del arte en Guatemala.

## **Específicos**

1. Conocer y analizar las principales bases teóricas y conceptuales de la sociología de la cultura, específicamente del arte y de la música.
2. Conocer y profundizar en la creación socio-musical de Joaquín Orellana, tanto en su proceso creador como en la obra misma, principalmente de sus obras de contenido “ideológico”, como él las clasifica.
3. Ofrecer un análisis de la música de Joaquín Orellana desde la sociología, haciendo uso de las herramientas obtenidas de la exploración teórica-conceptual previa, así como de los insumos que la creación del compositor proporciona.

Para delimitar el estudio, se escogió la obra del compositor contemporáneo guatemalteco Joaquín Orellana por la calidad y cualidades de su obra musical, así como por la importancia que su trabajo artístico tiene para el arte guatemalteco al constituirse como un músico cuya obra pinta hábilmente la realidad social y política del país.

### **Delimitación teórica**

La incursión en una línea de investigación referida al arte y a la música específicamente, requirió la exploración teórica de la temática, lo que se constituyó en un reto por la escasez de literatura existente. La temática más comúnmente abordada en la bibliografía hallada es la sociología del arte referida principalmente a las artes gráficas y la literatura, las que brindaron cierto aporte al trabajo. Sin embargo, para el abordaje de la música propiamente, el referente de mayor importancia es Theodor Adorno, cuya propia historia personal le inclinó hacia la música en el análisis que de la cultura y el arte realizó. Se recurrió entonces, a obras relacionadas y no relacionadas con el arte de su producción intelectual, constituyéndose así como el principal referente del presente trabajo. Theodor Adorno y Walter Benjamin, así como los aportes puntuales de Raymond Williams (con su concepción de la sociología del arte y las estructuras del sentir) y de Sergio Tischler (en lo referente a los lenguajes de insubordinación) aportaron los insumos para la construcción de un campo analítico del arte –de la música específicamente– cuyo afán crítico pretende abordar una temática que por su propia naturaleza se niega a ser encasillada y cuantificada por los límites de la razón y la ciencia positiva.

Fue a partir de este campo analítico –construido desde la perspectiva de las ciencias sociales críticas– que la música, de Joaquín Orellana en este caso, se abordó en tres ejes fundamentales: **tiempo y memoria, mimesis y el de la inherencia socio-política del arte**. Dichos ejes guiaron el análisis de la presente investigación, con riesgo a parecer ‘demasiado’ filosófica, amparado en la heterogeneidad existente en la sociología, en la que, como afirma Adorno, no existe una suerte de camino privilegiado por el que pueda definirse cuál es su objeto, cuáles son sus campos principales o cuál es su método. Se

recurrió a los referentes teóricos antes mencionados con la certeza de que “la manera en que uno ingresa en esta estructura algo difusa que es la sociología, debe buscarla uno mismo” (Adorno, 2006:15) sin ajustarse necesariamente a un modelo positivista cartesiano. Por otro lado, creo en la transgresión de las parcelas artificialmente construidas entre las disciplinas, recurriendo así a la transdisciplinariedad, y coincidiendo con Adorno en la negativa de diferenciar estrictamente la filosofía de la sociología.

Según esta perspectiva, la sociología “sólo puede acontecer haciendo precisamente la sociología” (Op.cit.:29). Por otro lado, el abordaje desde la sociología, de un fenómeno como el de la música, que no suele considerarse como relevante dentro del conocimiento social, cobra relevancia si se considera que “estos campos de estudio dan las mayores oportunidades de obtener determinadas perspectivas [como se observará en el desarrollo de la tesis] que no sean inmanentes al sistema sino que afecten al sistema desde afuera” (Op.cit.:31).

La presente investigación es de carácter exploratorio y cualitativo, por lo que sus resultados no pretenden constituirse en conclusiones acabadas y definitivas sobre el tema –aunque sí un avance en el abordaje sociológico del arte– antes bien, considero que lo expuesto en la misma está sujeto al debate y abre diversidad de ventanas para su profundización.

### **Acciones realizadas**

Para la articulación de los ejes antes expuestos se recurrió a la consulta y análisis de información bibliográfica y electrónica. Se hizo un ejercicio de lectura y relectura de las fuentes así como su posterior fichaje. Con la información obtenida se realizó una discusión con los datos del compositor y su obra en un intento de entretejer el análisis *teórico-práctico* dentro de cada capítulo de la presente tesis.

Las técnicas utilizadas consistieron en entrevistas a profundidad a Joaquín Orellana, con quien se realizaron cuatro extensas sesiones, con el objetivo de conocer amplia y libremente, datos biográficos, motivaciones, proceso creativo y filosofía artística y de vida,

por lo que la entrevista no podía ceñirse a una estructura definida. Se hizo uso de la entrevista en profundidad por considerar que contribuye a la “obtención de una gran riqueza informativa, en las palabras y enfoques del entrevistado [así como la] clarificación y seguimiento de preguntas y respuestas (incluso derroteros no previstos), en un marco de interacción más directo, personalizado, flexible y espontáneo que la entrevista estructurada” (Valles, 1999:196).

Así también, se realizó una entrevista *no estandarizada independiente*<sup>1</sup> al Maestro Julio Santos, músico profesional, con el objetivo de obtener asesoría en temáticas específicas del campo técnico-musical.

Como parte del acercamiento a la obra musical de Orellana, se recurrió a la audición de algunas de sus obras como: Imposible a la X, Malebolge, Ramajes de una marimba imaginaria, Sacratávica. Así como la experiencia personal –como integrante del coro Victoria– en la interpretación de algunas de sus obras: Tanajunarin, Canto de Asedio, Canto de Justina, Elegía, Émulo Lipolidón, Balada de la migrante muerta en camino; así como la participación en obras como: La tumba del gran lengua y El violín valsante de Huisderio Armadel; y en la fusión de coro, ballet y utilería sonora: Híbridos a presión.

---

<sup>1</sup> En este tipo de entrevista no hay un listado prefijado de preguntas a utilizar. Independiente porque no es preparatoria, sino cumplidora de una función propia (Valles, 1999)

# Capítulo I

## Joaquín Orellana

*Cuando nació*

*Me pusieron dos lágrimas  
en los ojos  
para que pudiera ver  
el tamaño del dolor de mi gente.*

*Humberto Ak'abal*

### **Vida y obra de un genio**

*La siguiente recolección de datos biográficos de Joaquín Orellana fue construida a partir de la información obtenida en: la obra narrativa “El violín valsante de Huis. Armadel”; la obra “Sinfonía Delirante” nacida de la exposición escultórica del mismo nombre –de los útiles de Joaquín Orellana como obras escultóricas–; la obra “Las huellas de la guerra en la música” de Dieter Lehnhoff, en la sección referida a nuestro compositor; la entrevista “Orellana y su marimba fantástica” realizada por Ingrid Roldán para la Revista D de Prensa Libre; así como de la información brindada por el compositor en las entrevistas personales realizadas.*

Joaquín Orellana Mejía nació en la Ciudad de Guatemala, el 5 de noviembre de 1937 en el Barrio San José. Creció sus primeros años en la casa de sus abuelos maternos, familia profundamente católica, en la avenida del mismo nombre. Su abuelo se dedicaba al comercio de camisas de manta, sombreros de palma y otros insumos para los campesinos que llegaban desde Palencia y Chinautla.

Durante sus primeros años experimentaba con su padre, quien ingeniosamente improvisaba versos con la rima exacta, a conjugar palabras y ritmos. Orellana considera que lo musical lo heredó de su padre, incluso afirma que en su caso, el ser músico es una tara que comparte con otros miembros de su familia paterna (J. Orellana, entrevista personal, 30.06.08). Desde pequeño se sentía atraído a reiterar ciertos ritmos como un impulso natural, a veces como respuesta a alguna situación personal o por la observación de cierta imagen. Su padre además, le estimuló con una pequeña biblioteca y como lector precoz empezó a construir versos a los nueve años.

A esta edad, ingresó a la banda del colegio San Sebastián, allí aprendió solfeo elemental y conoció las obras de Verdi y otros operistas –que le impactaron agradablemente. En la secundaria, Orellana se fugaba de las clases para observar la naturaleza, las aves, el cielo o un atardecer y componía temas a partir de ellos. Esto le sirvió de entrenamiento para posteriores creaciones musicales.

Desde su juventud ha tenido cierta fascinación por lo místico, lo oculto y lo demoníaco. Desde entonces, se cuestionaba acerca de la oposición entre lo divino y lo profano –temáticas que posteriormente abordará con sarcasmo en sus obras– lo que alimentaba con la lectura constante de novelas y otras obras literarias.

Dejó sus estudios de bachillerato en el Instituto Nacional Central para Varones para estudiar en el Conservatorio Nacional de Música “Germán Alcántara”, en donde se graduó de violinista en 1959. Entre la edad de 17 y 19 años compuso su primera obra: “Exorcismo para piano” motivado por la oposición entre lo místico y lo demoníaco, y donde finalmente triunfa lo demoníaco.

Orellana considera que en cierta etapa de su vida se formó como un ‘resentido social’ por la pobreza que vivía su familia, sin embargo afirma que más que resentido social, despertó como un observador de los grandes contrastes de una sociedad en desequilibrio. Esta

observación de su medio lo formó como un hombre de izquierda ‘de espíritu’ porque no tuvo ninguna formación ideológica o partidaria.

En lo musical, Orellana intuía ciertas cosas que podían hacerse más allá de la tonalidad. En *Ballet-Contrastes* (1962) utilizó sonidos pregrabados –por primera vez en varios países a la redonda de Latinoamérica–, un oscilador, voces femeninas y su voz; todo combinado con unos *ostinatos*<sup>2</sup> de piano y violonchelos, esto dio como resultado una variante que llamó *alucinaciones*. Con esta obra obtuvo una beca como compositor para estudiar y componer en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales –CLAEM– del Instituto Torcuato Di Tella en Buenos Aires, Argentina, academia en donde se encontraba lo último de la vanguardia musical de la década del 60 y 70. Realizó allí sus estudios entre 1967 y 1969 bajo la formación de Francisco Kröpfl, Alberto Ginastera, Gerardo Gandini, Fernando von Reichenbach, Luigi Nono, Cristóbal Halffter, Vladimir Ussachevsky y Román Haubestock Ramati. Además de su formación musical, cursó estudios de lingüística estructural, técnicas audiovisuales y filosofía del arte.

Al regresar de Buenos Aires, Orellana tuvo una crisis a la inversa. Sufrió una primera crisis al enfrentarse y adaptarse en el CLAEM, a la vanguardia europea de ese tiempo. La crisis a la inversa consistió en que la música que Orellana componía después de su experiencia en Buenos Aires no tenía eco en Guatemala, lugar al que la vanguardia era ajena. Nacieron entonces sus *Humanofonías*. Orellana se encontró en una encrucijada: si seguía haciendo música basada en temas populares o criollos, tomados de otros o propios, se constituía en un compositor trasnochado, y si seguía el ritmo de la vanguardia europea era un vanguardista más. El desemboque –la catarsis como él le llama–, fueron las *Humanofonías*, porque con ellas pudo captar el paisaje urbano guatemalteco y mantenerse acorde con la época, ya que estaba haciendo música concreta electroacústica.

Esta ‘catarsis’ fue determinante en la esencia del quehacer compositivo de Orellana, quien habla también de una ‘conversión’, tal que experimentó escuchando las voces de la cotidianeidad. He ahí el dictado que escuchó, ve las voces cotidianas hechas música-

---

<sup>2</sup>Se refiere a un ritmo o melodía que se repite insistentemente dentro de una obra musical.

mensaje y las enmarca como *trozos de paisaje* en la cinta magnética dándoles vida posteriormente en la obra. Orellana inicia entonces, una inmersión en su ambiente sonoro, en “las cosas que suenan con una presencia de lenguaje” (Orellana, 1995). El oído se sensibiliza poco a poco al entorno acústico, descubre más y más detalles convirtiéndose así en otro escucha, lo que le permite observar su medio de manera distinta.

Encuentra en el ambiente sonoro cantos subyacentes, grababa alguna frase emitida por un mendigo, por ejemplo, y la invertía tratando de extraer esos cantos. Se formó así la idea de los ‘flujos humanofonales’ y de lo ‘sonoro social’. Lo sonoro social en la voz del indígena sojuzgado por siglos como resultado de su circunstancia social.

En las Humanofonías integró entonces una descripción sonora de la circunstancia social guatemalteca de ese tiempo, dándole un importante énfasis a la sonoridad del fonema de las lenguas indígenas y al acento que en cierto modo reflejaba y refleja su sojuzgamiento de más de 500 años de opresión. La más patética de las Humanofonías para Orellana es Imposible a la X, que refleja más crudamente las condiciones de represión y miseria.

En 1972 forma el grupo de Experimentación Musical y el cuarteto Remembranza, e inicia con la creación de la Sonarimba<sup>3</sup>, el diseño de sus útiles sonoros. Orellana bautizó como utilería sonora a una serie de instrumentos musicales creados en su mayoría a partir de la marimba, cuya intención es dispersar y fragmentar el sonido de la misma. Su objetivo fue elaborar instrumentos que interpretaran ciertos timbres o colores del *paisaje sonoro* de Guatemala. Según Lester Godínez (Orellana, 1983:5), “el principio de “la placa suspendida en sus nodos de vibración”, que es el principio físico de la Marimba, unido al “resonador”, establece una Unidad Sonora completa en sí misma”. Joaquín Orellana, llega a este principio por medio de lo que él llama:

“‘Dispersión de la Marimba guatemalteca’, fenómeno que plantea de dos formas: a) Dispersión material o física, que nos conduce al encuentro del principio ya descrito y

---

<sup>3</sup> Consiste en un fragmento de una caña de bambú hueca en cuyos extremos se han colocado teclas de marimba, en el interior de la caña acciona libremente una esfera que percute alternamente sobre las teclas.

a definir su “molécula sonora”: Placa suspendida-resonador-percutor; b) Dispersión Auditiva, que se refiere en sentido figurado, a una desintegración atómica del sonido, al encuentro de la “molécula” más elemental del sonido de la marimba guatemalteca. Orellana lo define como “punto sonoro”. Estas moléculas sonoras constituyen herramienta y material con los cuales ha trabajado Orellana, creando y desarrollando útiles sonoros o instrumentos”.

Entre ellos pueden mencionarse: Itero-imba, Onda-im, Bazook-imba, Pander-imba, Ciclo-im, Ululantes, Tortucirs, Rastra-son, Prehimulinho, Troam, Pre-ar, Imbaluna, Sinusoido, Circumar, Tecoclac, Estribell, Frobui, Impomperia, Pinza Fer, Tarros y otros más.

Además de los principios meramente musicales que han guiado la creación de Orellana, su creación literaria nos revela motivaciones más profundas, que muestran además una fuerte conciencia social e histórica que impregna las fibras de sus composiciones musicales. En el poema (o prosa) “Amor a la marimba de Guatemala”, Joaquín Orellana describe su experiencia propia de amor por la marimba, vivida según él mismo afirma, en sus años de vida en Tecpán, Chimaltenango. Experiencia en la que la descubrió no sólo como el sonido de los almuerzos de domingo o el baile inspirador con unos ojos oscuros, sino como la cristalización de dolores y conciencias. Como el vehículo por el que exigen y consiguen salir a luz los quejidos y resistencias de pueblos completos que arrastran consigo miedos y luchas.

Continuando con otros hechos de su vida, durante 1975 realizó importantes experiencias como docente en el “IV Curso Latinoamericano de Música Contemporánea”, realizado en Cerro del Toro, Uruguay, en donde presentó el trabajo: Hacia un lenguaje propio de Latinoamérica en la música actual; en el “IX Festival del Invierno”, realizado en Ouro Preto, Brasil; Conservatorio de la Escuela de Minas Gerais, Brasil; y en 1979 en el “VIII Curso Latinoamericano de Música Contemporánea” realizado en Sao Joao del Rei, estado de Minas Gerais, Brasil.

También en 1979 su obra *Rupestre en el Futuro* fue premiada con una mención honorífica en el “VI Concurso Internacional de Música Electroacústica” en Bourges, Francia; y en 1982 su obra *Poema Coral Declamatorio La Libertad de un Mundo (Ecos de un teatro inaudito)* fue seleccionada para formar parte del archivo en homenaje a Simón Bolívar, organizado en Venezuela.

Su obra musical ha sido presentada en el “II Festival interamericano de Música” en Washington (1965). En 1976 su obra *Imposible a la X*, fue incluida en el disco de la Colección “Música Nueva Latinoamericana”, editado en Uruguay. Esta misma obra ha sido divulgada en Europa desde 1980, en Francia, Holanda y en Alemania, en Berlín y Colonia.

Joaquín Orellana fue integrante de la sección de segundos violines de la Orquesta Sinfónica Nacional. Fue también maestro de armonía en el Conservatorio Nacional de Música y laboró más tarde en la Dirección General de Cultura y Bellas Artes que dirigía Julia Vela. Fue integrante del quinteto de cuerdas *Pentaforum* y director del Coro Nacional de Guatemala.

La vida de Joaquín Orellana se ha desarrollado en medio de profundas reflexiones sobre lo humano, de las creencias populares y de las creaciones culturales. Considera que lo musical –en su caso– se fue moldeando por los aportes de otras ramas del arte. La literatura ha influido de manera muy fuerte en su creación musical, afirmando incluso que sus productos artísticos son literalizantes (J. Orellana, entrevista personal, 20.04.09)

Para Orellana la música es un lenguaje repleto de lenguajes. La música es como una ventana en la que van pasando figuras sonoras, no es estática, por lo que su apreciación es muy distinta a la de otras artes. Es un arte vivo, se hace cada vez. (J. Orellana, entrevista personal, 20.04.09)

## Su obra

La obra de Joaquín Orellana puede ubicarse dentro de las corrientes de la música contemporánea, sin embargo, él afirma que no puede colocársele en una corriente o afirmar que su trabajo abraza una tendencia específica. Tampoco cree correcto que se le considere un compositor de ruptura. Orellana considera que ha innovado en cierta *manera de hacer*, a la que llama un *insolitismo*, en el sentido que ha creado útiles sonoros y paralelamente ha creado la manera de cómo componer para éstos. Su obra artística tiene distintas facetas que transitan desde composiciones clásicas para orquesta de cámara, hasta sistemas aleatorios y obras dentro del campo tonal y atonal. Se niega a ser encasillado.

Entre las influencias que considera de mayor peso en su creación musical están la de Arnold Schönberg y Richard Wagner, de las que ha ido liberándose poco a poco, sobre todo por su fobia a los lugares comunes (J. Orellana, entrevista personal, 20.04.09). De hecho, muchos músicos coinciden en el reconocimiento de un sello propio en su creación.

Lester Godínez (Orellana, 1983:3) lo ubica especialmente en la composición electroacústica y música-acción, que consiste en “un intento de aumentar y fusionar el gesto (acto de tocar) y el sonido al abordar un útil sonoro así como la intención precisa de usar el espacio acústico en transiciones de sonido (movilidad de sonido)”. Son obras que exploran el componente escénico: la coreografía y la conducta corporal individual durante la ejecución instrumental.

Julio Santos (J. Santos, entrevista personal, 17.04.2009) afirma que la obra de Joaquín Orellana es una obra particular, fuera de lo común. Orellana trabaja la música contemporánea, electroacústica, aleatoria y minimalista. Sin embargo, su creación abarca también música sujeta a cánones clásicos. Su obra tiene mucha influencia de Miguel Ángel Asturias<sup>4</sup>, sobre todo de los esquemas rítmicos inmersos en la obra literaria de Asturias, basados en el ritmo que provoca la palabra en sí misma. Orellana ha explotado tanto la

---

<sup>4</sup> De hecho, algunas de las obras de Joaquín Orellana se basan en la obra literaria de Miguel Ángel Asturias, por ejemplo, como “El los cerros de Ilom”, “La Tumba del Gran Lengua” y “Émulo Lipolidón”

riqueza literaria como la de la musicalidad de su obra. Según Santos, lo que caracteriza más profundamente la obra de Orellana y evidencia su genialidad es la denuncia –a través de su música– de la problemática nacional. A su parecer, Orellana ha roto de tal forma los esquemas musicales guatemaltecos, que tuvo que crear instrumentos propios para poder interpretar su música. Sus útiles conforman lo que puede llamarse una orquesta guatemalteca.

Dieter Lehnhoff (1999:44) por su parte, observa cómo “la búsqueda de la propia identidad nacional y regional, el compromiso con la situación social y política, y la confrontación interior y exterior con los conflictos que lo rodean son preocupaciones centrales que buscan expresión” en la manera de hacer música de Joaquín Orellana. “El proceso creativo mismo se convierte en parte inseparable de su realidad circundante” (Ibíd.:45).

Orellana posee también una veta literaria en su sendero de artista, pero no se considera a sí mismo escritor. Sin embargo, es el autor de los guiones y poemas presentes en sus obras musicales, y como afición ha producido alrededor de siete narraciones literarias (J. Orellana, entrevista personal, 12.03.09), entre ellas: *La muerte del General*, que narra la lucha contra la conciencia propia de Efraín Ríos Montt; *La Sinfonía desde el Tercer Mundo*, que narra cómo el compositor imaginario Eugenio Borja desea con ansias poder expresar el sonido del hambre y *El Violín Valsante de Huis. Armadel*, historia desarrollada en Imbervalt (lugar imaginario), en donde Orellana plasma sus reflexiones personales y estéticas a través del personaje Huisderio Armadel, un violinista cuyas composiciones no eran comprendidas por los músicos de su aldea.

Delia Quiñonez (2007:11) expresa que Joaquín Orellana, en su faceta de creador literario “recrea la voz del yo-artista que no se resigna al orden establecido. Su fecunda obra musical, trascendente y siempre identificada con el espíritu y la fuerza de realidades socioculturales inmediatas, así lo ha demostrado (...) explora el mundo de la palabra (de la que se ha valido ampliamente para dar a conocer sus propuestas estéticas), con una intención artística de la que se derivan acentos de singular relevancia”.

Pero su trabajo no se queda allí, además de músico y creador literario, su obra ha sido llevada incluso al campo de la escultura. La belleza de sus útiles sonoros le ha valido su exposición en espacios museográficos como la exposición “Sinfonía Delirante, los útiles sonoros de Joaquín Orellana” en 1998. Rossina Cazali (1998:8), una de las organizadoras de tal exposición proponía la misma como un “acercamiento al origen de los útiles para cobrar conciencia del lugar que ocupan en el proceso de investigación del artista. El encuentro con una serie de objetos que pueden sugerir la exploración de materiales distintos y no convencionales para su aplicación en el oficio de la escultura”.

Como afirma Cazali, en el arte comúnmente se etiqueta a los artistas según el medio en el que trabajan, sin embargo, Orellana contribuye a romper dichas etiquetas. Músico, literato, escultor y filósofo “sus útiles sonoros pueden ser los de un poeta que construye máquinas surrealistas, y su música la de un escritor que propone imágenes cinematográficas” (Op.cit.:17)

Entre sus obras musicales pueden mencionarse:

- *Contrastes (Ballet)* (1963) para orquesta y cinta, cuya parte de cinta fue realizada en un estudio de grabación comercial en Guatemala.
- *Metéora* (1968), para cinta, realizada en el CLAEM – Instituto Di Tella en Buenos Aires.
- *Humanofonía* (1971), para orquesta y cinta realizada en Guatemala, y *Humanofonía* para cinta sola, siendo la grabación la misma de la pieza homónima para orquesta y cinta original.
- *Malebolge* (Humanofonía II) (1972)
- *Entropé* (1972)
- *Primitiva I* (1973)
- *Asediado-asediante* (1973)
- *Itero-tzul* (1973)
- *Cantata Dialéctica* (1974)
- *Primitiva Grande* (1975) para coro mixto y útiles sonoros.
- *Sortilegio* (1978)

- *Tzulumanachí* (1979)
- *Rupestre en el futuro* (1980)
- *Imposible a la X* (Imágenes de una historia en redondo) (1980), estrenada y encargada por el Centro de Música Experimental de Bourges, Francia, para el “Décimo festival de Música Electroacústica” sobre temas del Acuerdo de Helsinki de los Derechos Humanos.
- *Santanadasatán* (1980)
- *Híbrido a Presión* (1982), para dos flautas, instrumentos especiales y cinta.
- *Evocación profunda y traslaciones de una marimba* (1984), para marimba, coro, 5 flautas dulces, recitante y cinta.
- *La rueda sin fin de los katunes* (1984)
- *Canción de Inbervalt* (1984)
- *El Violín Valsante de Huis. Armadel* (1984). Se finalizó en 2001 y se estrenó en 2008.
- *Híbrido a Presión II* (1986), para dos flautas, instrumento especial y cinta.
- Música incidental para la obra de teatro *La Profecía* (1990) del dramaturgo Manuel Corleto, de la que se desprende *Tanajunarin* para coro mixto a capela.
- *Ramajes de una marimba imaginaria* (1990), grabada en CD del mismo nombre en 1995.
- *Opera-Teatro En los Cerros de Ilom* (1992) con libreto de Joaquín Orellana basado en partes de *Hombres de Maíz* de Miguel Ángel Asturias.
- *Sacratávica* (1998)
- *La Tumba del gran lengua* (2001), presentada en Guatemala y España.
- *Elegía* (2005)
- *Balada de la migrante muerta en camino* (2007)
- *Émulo Lipolidón* (2007)
- *Gritos en la memoria* que incluye: *Antepar III* e *Imposible a la X*
- *Cancioncillas nostalgimientes bufonantes* (2008)
- *Concierto para violoncelo y orquesta* (2009)

Entre las obras de Orellana con fuerte contenido sociológico pueden contarse tres –las más logradas técnica y acústicamente– en estrecha relación: Imposible a la X, Sacratávica y La Tumba del Gran Lengua. Estas obras, que en palabras de Orellana (J. Orellana, entrevista personal, 20.04.2009), tienen la intención precisa de generar un estado de conciencia a través de llegar al subconsciente<sup>5</sup>, son un total unitario dentro de la temática “ideológica” denunciante, pero su objetivo no es el mero hecho de denunciar. Se proyectan como un REMHI<sup>6</sup> musical, sonoro, que trata de hacer conciencia por medio de los impactos que Orellana como compositor recibe de la circunstancia social y sus convulsiones. No es solo el propósito cerebral sino que es un flujo emotivo, psicológico (J. Orellana, entrevista personal, 12.03.09).

Uno de los anhelos de Joaquín Orellana es hacer “La Sinfonía desde el Tercer Mundo”, en donde intervendrán partes grabadas de Sacratávica, Imposible a la X y La Tumba del Gran Lengua, constituyéndose en un ‘summun’ de su creación artística comprometida con una realidad social que le impacta, que le duele (J. Orellana, entrevista personal, 12-03.09).

Conociendo entonces, en un breve esbozo biográfico, al artista –en varias de sus expresiones– Joaquín Orellana, se ensayará en los siguientes capítulos el análisis de su obra, entretejiéndolo con el campo teórico construido –como se planteó en la estrategia metodológica– a partir de Theodor Adorno y Walter Benjamin.

---

<sup>5</sup> Orellana concibe el llegar al subconsciente como penetrar incisivamente en el oído con el objeto de provocar un estado de conciencia de la circunstancia social, ya que la mayoría de guatemaltecos viven alienados, en una tranquilidad por la indiferencia sin interesarse por conocer ni recordar el dolor y la desesperación sufridos por las víctimas de la tierra arrasada y otras atrocidades.

<sup>6</sup> “Recuperación de la Memoria Histórica”, proyecto de la Oficina de Derechos Humanos del Arzobispado de Guatemala (ODHA) sobre las atrocidades del conflicto armado en Guatemala (1960-1996)

# Capítulo II

## Tiempo, Memoria y Música

*La vida de las montañas  
está en la voz de sus pájaros.*

*La voz de los pueblos  
son sus cantores:  
un pueblo mudo  
es un pueblo muerto.*

*Humberto Ak'abal*

Sergio Tischler (2008a:53), siguiendo a Walter Benjamin, plantea la idea de mónada para “referirse a la superación del continuum histórico”, la mónada “remite a una temporalidad concreta, a un “tiempo lleno” que surge de la negación de la temporalidad abstracta”. La constelación por su parte, se entiende como “unidad no violenta de lo diverso” (Ibíd.:54). La constelación, en Adorno, es “una coincidencia témporo-espacial de distintos factores, de modo que dos o más de tales factores forman una determinada configuración” (Espinoza, 2003). Así, la constelación se entendería como la realidad fluyente, como la confluencia de lo diverso, en tanto que la mónada sería la cristalización de un momento de esa constelación. Tal como lo afirma Benjamin en la Tesis XVII:

“Cuando el pensamiento se detiene de golpe en una constelación cargada de tensiones, le imparte un golpe por el cual la constelación se cristaliza en una mónada (...) En dicha estructura reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer o, dicho de otra forma, de una chance revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido. La toma para hacer saltar una época determinada del curso de la historia, así como para hacer

saltar una determinada vida de la época o una determinada obra de la obra general. El resultado de su procedimiento reside en que en la obra se halla conservada y suprimida la obra general, en la obra general la época y en la época el entero curso de la historia”. (W. Benjamin, 1982: 128-129)

El arte, y la música específicamente, posee la cualidad de actuar como mónada. La música plasma el correr de la realidad social, actúa como una articulación natural del pasado, presente y futuro mediante la sucesión de sus partículas, compases y tiempos, quedando a la vez como fotografías de un momento actualizable, sí, que en el caso de Joaquín Orellana, tal como lo afirma Benjamin, es una lucha por rescatar el pasado obligado a callar. La historicidad del arte, como afirma Adorno, es reflexión de la historicidad real. Tiene su fundamento en las constelaciones históricas en que se sitúa.

Sin embargo, el arte como mónada no debe entenderse como una costra muerta, no es “cosificación” o reificación (Lukács, 1969). Al contrario, es cristalización dinámica, es vida que se recrea. Marta Tafalla, afirma con Adorno que “la sociedad se cosifica cuando se niega a recordar de dónde proviene o a preguntarse si podría haber sido distinta” (Tafalla, 2003). Así, una sociedad cosificada es una sociedad que lucha porque el pasado no se vea reflejado en el presente, precisamente porque no está dispuesta a buscar las causas profundas de sus conflictos y no tiene intenciones de evitar que las atrocidades vuelvan a suceder. La sociedad guatemalteca es, de acuerdo con lo anterior, una sociedad cosificada. Son muchos los intereses y voluntades que aun en nuestros días impiden que la verdad salga a luz. Así, se han producido diversas formas de garantizar el silencio que van desde la represión, hasta los mecanismos de poder más sutiles y ‘creadores’ como la preeminencia del presente y de las capacidades individuales. Por parte del Estado, se ha dado una relativización de las causas, hechos y consecuencias del conflicto armado interno (Taracena, 2006) por no hablar de una historia más abarcadora.

Joaquín Orellana, sería en este sentido, un artista con cuya obra pretende poner un alto a la cosificación de la sociedad guatemalteca. Imposible a la X (Imágenes de una Historia en Redondo), por ejemplo, obra escrita por Orellana en 1980, posee muchas “partes cíclicas

que lo que pretenden es penetrar agudamente en el inconsciente con un afán de concientizar” (J. Orellana, entrevista personal, 30.06.2008). Orellana crea una mezcla de quejidos de tortura, de súplicas por limosna y agradecimientos de mendigos; pregones de autobuses ruleteros, el sonido del motor y de la cotidianidad urbana que lo rodea. Todo, acompañado por cantos religiosos, fundidos entre el sarcasmo y la esperanza; entre la derrota y los profundos anhelos de paz. Así, Orellana afirma, “suponiendo que la paz no existe ni existirá nunca, por la naturaleza humana (...) entonces, una solución a la X es imposible, por eso se llama Imposible a la X, sin embargo, hay ese anhelo que está en el canto religioso” (J. Orellana, entrevista personal, 30.06.09)

Orellana utiliza un grabador portátil para captar los sonidos del entorno, haciendo audibles las voces y sonidos de la gente “común”, de los personajes “sin historia”. En una actitud de escucha diferente, ve los sonidos de la cotidianidad hechos *música-mensaje*, los registra en la cinta magnética y después les da su vida en la obra (Orellana, 1995). El compositor se da cuenta entonces,

“que lo que en realidad canta en ese pueblo son las infinitas voces ambientales; que la verdadera alma musical no surge de los “músicos” ni de la “música” sino de ese patetismo sonoro que se difunde a través de todos los ámbitos (...) ese medio sonoro irá poco a poco dictándole inusitadas formas e imágenes” (Orellana, 1995:78).

Vemos aquí, como se confirma la profunda esencia social del arte al nacer del acontecer histórico mismo. Orellana antepone a su creación la realidad que vive y escucha, es ella la que le dicta, es ella la que se solidifica como *tiempo lleno*, como mónada. Cada forma que toma la música, cada silencio, cada nota, es una reacción a la sociedad. “La música afronta de modo tenso el horror de la historia. Ora insiste en él, ora lo olvida. Cede y se endurece. La objetividad de la obra de arte es la fijación de tales instantes” (Adorno, 2003:118).

La música posee una naturaleza fragmentaria, tal como lo afirma María Zambrano –filósofa española– “cada pieza de música es una unidad y sin embargo sólo está compuesta de fugaces instantes” (Martínez, 2008). La música tiene la capacidad de hilar los fragmentos

dispersos, sin afán de homogeneizarlos. Es además un medio para el actuar de la memoria, para contrarrestar el dominio y el olvido. Si se concibe la música como pluralidad, con Zambrano, entonces es un vehículo ideal para la memoria, ya que alberga dentro de sí la diferencia, lo que permite la concepción de la historia no como camino único sino como multiplicidad de actores, procesos y tiempos. Tiene la potencialidad de ser una temporalidad distinta, “aspira a un tiempo común, pero heterogéneo. Un tiempo donde la particularidad no sea suprimida, sino donde ésta pueda desplegarse como fuerza crítica; un tiempo que puede pensarse como lucha y constelación” (Tischler, 2008b). Sin embargo, no toda la música desafía al tiempo homogéneo, y a pesar de ser formalmente toda, esa sucesión de momentos y llevar dentro de sí historia y realidad social, no se hace consciente de sí misma y responde a lógicas distintas, principalmente a las del mercado<sup>7</sup>.

El caso de Orellana es distinto, hace confluir dentro de su obra voces, útiles sonoros, instrumentos “occidentales”, sonidos pregrabados y una multiplicidad de formas musicales; en un reclamo constante por hacerse escuchar todas y cada una de ellas. Su música es ruptura con el tiempo homogéneo, no únicamente en la creación de obras que irrumpen en el tiempo reclamando ser voz de las víctimas de atrocidades en nuestro país, como gota incisiva del recuerdo de los exiliados, de las dictaduras o de la conquista misma –es aquí donde la constelación toma forma de lenguaje musical– también es ruptura en la forma misma de su música, de la cual se hablará posteriormente, y en la cual Orellana desafía la forma continua y lineal con explosiones de voces, punzadas de Pinza Fer<sup>8</sup> o gritos desgarrados de dolor.

Retomando el tema de la memoria, ésta se entiende siguiendo a Tischler (2008a:54), “no como pasado codificado y congelado, sino presente en lucha contra el olvido implícito en la cotidianidad reificada”. La memoria así entendida ve al futuro, tomando consciencia en el presente de la necesidad de liberación del pasado, “en tanto que opresión que se reproduce en el presente como continuum de la historia” (Ibíd.:55). La memoria es una recuperación

---

<sup>7</sup> Para profundizar más este tema, consultar “Sobre el Jazz” de Theodor Adorno. En Escritos Musicales IV. Obra Completa No. 17; Ediciones Akal. España, 2008.

<sup>8</sup> El **Pinza Fer** es un útil sonoro de Joaquín Orellana fabricado con hierro, madera y cordel. Se frota con varilla de hierro sobre orillas estriadas.

de todos los olvidados a lo largo de la historia y del presente mismo, en un afán de avanzar por un camino mucho más justo, que reabra los procesos y busque justicia, que reconozca el dolor causado a muchos y devuelva la dignidad a los muertos y a los vivos, no solamente a las víctimas de crímenes o a los perdedores, sino a los que viven hoy en la marginalidad, invisibles.

Adorno advierte que después de la Segunda Guerra Mundial, la reconstrucción de Alemania concentró los esfuerzos de la sociedad, por lo que la racionalidad del presente se convirtió en el tiempo dominante; pero además, la acumulación de horrores del pasado y las responsabilidades pendientes, impedían enfrentarse al pasado (Tafalla, 2003). La realidad de Guatemala no es muy distinta a ésta, no puede hablarse de un tiempo de “reconstrucción” en el sentido de la Alemania de posguerra, pero sí de una lógica del silencio que impide hacer frente al pasado. Ante los esfuerzos de recuperación del pasado, la represión no se ha hecho esperar con intimidaciones, amenazas y hasta asesinatos, como lo confirma la muerte de Monseñor Gerardi a dos días de la presentación del Informe de Recuperación de la Memoria Histórica (REMHI). Este hecho, fue interpretado por muchos como una advertencia enviada por los militares para que la población tuviera claros los límites sobre lo que es y no es aceptable en los temas de la memoria, la narración de la verdad y el señalamiento de los responsables (Remijnse, 2006).

Sin embargo, para Adorno, la concepción misma de historia aparece como *contingente e imprevisible*, lo que permite ver un pasado que pudo haber sido de otra manera, es decir que no estaba determinado por el curso de una historia que no podía eludirse; así también a concebir un futuro que es promesa de algo distinto. “La historia tal como ha sido debe ser sometida a una crítica que desvele las posibilidades que no se realizaron (...) Donde las injusticias pasadas son reprimidas por una amnesia forzada, la injusticia reaparece como la repetición de lo idéntico, que es siempre peor” (Tafalla, 2003: 220-221). Por eso, cuando se afirma el olvido como un medio para la reconciliación y la paz, solo se consigue esconder el pasado en pequeños recovecos de donde saldrá en cualquier momento doliendo una vez más.

Pedro Milos (2006:85) sugiere con Xabier Mabilde (historiador y analista político belga), el término “cultura histórica” como una forma de conocimiento del pasado que busca conocerlo y comprenderlo. “La cultura histórica reposaría no sólo en la investigación histórica, sino en el respeto a la memoria de los actores o testigos”, la cultura histórica tendría como fin concientizar e informar a todos y cada uno de los miembros de la sociedad acerca de su pasado. Historia y memoria se refieren entonces a procesos distintos. La historia sería un relato construido por profesionales, siguiendo ciertas reglas establecidas para tal fin, constituyéndose en un discurso que habitualmente sigue un orden cronológico y obedece a una racionalidad que la vuelve comunicable. Es un relato que deja poco espacio a la visibilidad de los actores sociales. La memoria por su parte, sería una “construcción social del sentido del pasado que se funda en el recuerdo, en el acto y la capacidad de los sujetos de recordar”; no sigue un orden cronológico, ya que se rige por la capacidad de los individuos de recordar, por una temporalidad subjetiva, no lineal (Milos, 2006:87). A pesar de la complementariedad de ambos procesos, ha habido en las sociedades occidentales, un divorcio entre ellos, imponiéndose la historia escrita como modo dominante de establecer una relación con el pasado. Y esta historia, a decir de Adorno, es una historia que ha condenado al olvido a los ‘perdedores’, ya que su narración es potestad de los ‘vencedores’. Y sin embargo, es importante reflexionar que “no es la verdad la que está contenida en la historia, sino la historia la que está contenida en la verdad”<sup>9</sup>.

Adorno construye una filosofía de la memoria, contra la filosofía de la historia, “que vuelta hacia atrás y sin retirar la mirada del pasado sea capaz de orientar su futuro” (Tafalla, 2003:225), tal como el ángel de la historia de Benjamin<sup>10</sup>. La memoria se presenta como la necesidad de repensar la historia, como el lugar desde donde se hace una crítica del presente. María Zambrano, con respecto a la Guerra Civil española afirma:

“(…) los muertos no tienen voz; es lo primero que pierden. Se les oye dentro de uno mismo, en esa música que por instantes brota cuando más olvidados estamos, como si ya nunca pudiésemos estar solos. Y llegan palabras entrecortadas, sílabas de ese país

---

<sup>9</sup> T.W. Adorno y Alfred Sohn-Rethel, Briefwechsel, 17 de noviembre de 1936, p. 32. Citado en Tafalla, (2003:220)

<sup>10</sup> Consultar Tesis IX, de las Tesis sobre el Concepto de Historia de Walter Benjamin.

de la muerte. Una voz, ahogada en el esfuerzo para hablar, quiere contar su historia. Todos los muertos prematuros, los muertos por violencia, necesitan que se cuente su historia, pues sólo debe ser posible hundirse en el silencio cuando todo quedó dicho, ya apurada la vida como una sola frase redonda de sentido. (...) pues hay el silencio de la razón cumplida que va a integrarse con todas las razones a ensanchar el curso de la armonía. Y hay silencio disonante que deja en el aire la palabra entrecortada, la razón convertida en grito, el silencio que despoja al condenado del esqueleto de su verdad” (Zambrano, 1989:238)<sup>11</sup>

Zambrano hace en este hermoso fragmento, una clara referencia a la música, a la musicalidad de la vida misma y su estrecha relación con la memoria, con lo cual nos introducimos al papel del arte en la (re)construcción de la memoria. Al respecto, Tafalla (2003:253) hace una afirmación categórica: “**para Adorno no hay duda de que los que mejor salvaguardan la memoria son la literatura, la música y el arte**”. Por su lado, Pedro Milos (2006:92), haciendo referencia a Henry Rousso, identifica dentro de los vectores a través de los cuales circulan los recuerdos y la memoria en una sociedad, los vectores artísticos, mediante los cuales se trata de conservar la memoria mediante la música, las artes plásticas, el teatro y la literatura<sup>12</sup>. Verena Radkau (2006:200) enfatiza en la discusión sobre el *nivel expresivo* del uso de la memoria, las representaciones estético-artísticas de la misma, y el riesgo de convertir la memoria “en algo meramente estético, ficticio o comercializado [o la importancia] de estas características de las representaciones [en la impresión] de huellas en la conciencia histórica de la gente”. Para Adorno, el arte lleva muchísimo tiempo brindando **otras** formas de contar la historia que la historia oficial no permite, lleva “milenios contando la historia desde las perspectivas de los oprimidos y salvando las miradas alternativas” (Tafalla, 2003:254).

La música lleva dentro de sí y de su génesis misma la historia, no puede negarla. La música lleva la huella del proceso histórico en cada uno de sus rasgos.

---

<sup>11</sup> Citado en Martínez (2008:118)

<sup>12</sup> Afirma también que “aunque son menos perceptibles para los historiadores de archivo, son a veces más eficaces”.

“Del mismo origen que el proceso social y una y otra vez impregnado de los vestigios de éste, lo que parece mero automovimiento del material<sup>13</sup> discurre en el mismo sentido que la sociedad real, aun cuando nada sepan ya ni aquél de ésta ni ésta de aquél y se hostilicen recíprocamente” (Adorno, 2003:38).

La obra de Orellana es un ejemplo muy significativo del fino tejido histórico en la música, lo cual puede observarse en su creación en general, pero más evidentemente en sus obras “ideológicas” como él las llama. Es una lucha contra el olvido al contar la historia en un Réquiem de Cuna<sup>14</sup> –por medio de fonemas<sup>15</sup>, que emulan lenguas indígenas– de una mujer-madre indígena (que podría ser cualquier madre, de cualquier lugar del mundo, víctima de cualquier guerra o conflicto) que lo pierde todo, incluso a su pequeño bebé, durante el conflicto armado interno guatemalteco. Con la base de un mecer de cuna a través de la voz de bajos y tenores, surge la voz de una mujer (sopranos y contraltos) que canta su dolor arrullando al pequeño niño que yace ya en sus brazos; la intensidad de su indignación sube poco a poco llegando a la locura con un grito desgarrado con el que expresa su desconcierto y desesperanza, finalizando con la resignación de los que saben que no se hará justicia. El acompañamiento del resto de voces es además el soporte de un pueblo que la acompaña observando lo que sucede, secundando el fúnebre lamento de la “tierra arrasada”.

Orellana recoge así y denuncia con ello, parte de las atrocidades cometidas en el conflicto armado interno guatemalteco. Orellana recoge la historia de una mujer indígena quiché –Justina Ajiataz– que, como dije anteriormente, es la historia de muchas otras mujeres, y la cristaliza en una mónada –el Réquiem de Cuna– dándole voz para que se conozca y no se olvide lo sucedido.

La experiencia de la música ‘orellanesca’ en el compositor, el intérprete y los receptores, puede resumirse en un ‘comprender incomprendible’ de los *vestigios del proceso social* de los que es portadora la misma. Y le llamo ‘comprender incomprendible’ por la naturaleza de la música y del “texto” de la mayoría de obras de Orellana, cuyo contenido no es más

---

<sup>13</sup> El material son los insumos y motivaciones con los que se construye la música.

<sup>14</sup> “Canto de Justina” obra para coro, fragmento de la Ópera-Teatro “En los Cerros de Ilom” (1992).

<sup>15</sup> Sobre el uso de la “oralidad musical” se habla en el capítulo ¿Música revolucionaria?

que la musicalidad de la superposición de partículas extraídas de la sonoridad de las lenguas indígenas, lo que excluiría la comprensión de la misma por el significado del lenguaje como tal. La música de Orellana se comprendería entonces, por otras razones:

“el arte tiene una manera directa de insuflar cierto tipo de mensajes que con la palabra concreta muchas veces no son tan inteligibles y que muchas veces se pierden en el concepto, en el significado, mientras que la música como un arte de alma por excelencia es el camino ideal para conducir por ese cause lo emotivo, las sensaciones” (Roldán, 2004).

Ese ‘comprender incomprendible’ es un comprender desde el alma, desde la sangre o desde el nexo con el pasado, en el penetrar de la música en la consciencia, y el reconocimiento en ella de una historia no vivida pero compartida. Al respecto se refiere Benjamin en su Tesis II sobre el Concepto de Historia:

“El pasado lleva un índice oculto que no deja de remitirlo a la redención. ¿Acaso no nos roza, a nosotros también, una ráfaga del aire que envolvía a los de antes? ¿Acaso en las voces a las que prestamos oído no resuena el eco de otras voces que dejaron de sonar? ¿Acaso las mujeres a las que hoy cortejamos no tienen hermanas que ellas ya no llegaron a conocer? Si es así, un secreto compromiso de encuentro está entonces vigente entre las generaciones del pasado y la nuestra. Es decir: éramos esperados sobre la tierra. También a nosotros, entonces, como a toda otra generación, nos ha sido conferida una débil fuerza mesiánica, a la cual el pasado tiene derecho de dirigir sus reclamos. Reclamos que no se satisfacen fácilmente, como bien lo sabe el materialista histórico” (Benjamin, 2009:18).

Existe entonces “un secreto compromiso” entre las generaciones pasadas y las presentes, existe un vínculo con el pasado que muchas veces se materializa en el despertar de la sensibilidad a los hechos recreados por la música. Se actualiza además la responsabilidad con el pasado. “Todos somos herederos de injusticias pasadas: unos las heredan como fortunas y otros, como desafortunados. [Todos tenemos ante nosotros] el desafío de conquistar la dignidad” (Tafalla, 2003:241).

La música puede, por medio de sí, contribuir a devolver la dignidad a los que callaron forzosamente. Adorno afirma que “el arte debe poner todos sus medios para expresar el horror más difícil de expresar, una exigencia que es paralela [a la exigencia a] la filosofía: esforzarse por expresar lo que más se resiste a ser expresado” (Tafalla, 2003:259)<sup>16</sup>. Por tanto, volviendo a la fuerza mesiánica a la que Benjamin hace referencia, ésta sería esa capacidad de re-escribir la historia, el aprendizaje de lo acontecido en el pasado con el objetivo de cambiar el presente y el futuro. Logrando que tal como se afirmó anteriormente con Zambrano, el silencio llegue hasta que todo se haya dicho, no como un silencio artificial que calle para evadir la justicia y lograr el “progreso” o la “tranquilidad”.

La obra de Orellana sería en este sentido, como él mismo lo afirma, un recoger las atrocidades, injusticias y grandes contrastes sociales y plantearlas estéticamente, obedeciendo la fuerza mesiánica que le fue conferida, sensibilizando y aspirando a un futuro diferente. Ese secreto compromiso es en Orellana su afán de ser un *filtro*, al que llega la noticia de la realidad social y emite “un resultado estético, pero teñido de la motivación de esa circunstancia social” (J. Orellana, entrevista personal, 30.06.2008).

Existe también un secreto nexo<sup>17</sup> entre las generaciones pasadas y quienes reciben el mensaje de la música de Orellana, como se dijo anteriormente, en el sentido de la ‘comprensión incomprendible’ del mensaje y de la revivificación de la rabia, del dolor o de la resistencia de los muchos que han sufrido en condiciones de miseria, o como víctimas no solo de la desigualdad y de la exclusión sino de la muerte misma en manos de quienes ostentan el poder.

---

<sup>16</sup> Que dicho sea de paso, debiera ser en gran medida la función de la sociología también, la que podría empezar por hacerse consciente del importante papel que juega el arte en la expresión incisiva y crítica de la realidad social.

<sup>17</sup> Traducción de la que hace uso Sergio Tischler en “El disparo contra los relojes de los obreros en París en 1830 y la toma de San Cristóbal de las Casas por indígenas zapatistas en 1994. Algunas tesis sobre las discontinuidad”. Octubre, 2008.

Orellana, en su poema “Amor a la marimba de Guatemala” habla de la marimba<sup>18</sup> como una cristalización –mónada– de luchas que por cientos de años han llevado a cabo silenciosamente todos y todas las habitantes de Guatemala, como una expresión de resistencia por medio de la música, desafiando en ellas “el tiempo continuo de la dominación” (Tischler, 2008b). Así, afirma:

“¿Podría amársela también [a la marimba], como a un réquiem eterno que brotara de su cuerpo?, ¿réquiem desbrozante de conciencias encalladas en los arrecifes del miedo, réquiem pasándose a la incitación: escondida arenga de murmullos, o remanente de ayes pétreos al trasluz de comprimidos gritos de guarimbas y danzones....? Tal vez, respuesta de guerreros baqueteando, martillando la madera tendida, conformando – ¿por qué no?– el son alzado, que para ahuyentar al chacal genocida entonaría lúgubre ceremonia de madera asediando, erradicando la peste del vampiro...”. (Orellana, 2001:103)

El amor a la marimba que Orellana describe trasciende la mera remembranza folklorista. Un amor de zaguán abierto, que se niega a cerrarse a la historia, y a dejar de escuchar la lluvia intensa de significados que con el repicar de la marimba humedece los oídos y los cuerpos de quienes “inconscientemente” la escuchan (M. Privado, 2008).

Recapitulando, la música puede ser entendida como una mónada, en el sentido en que la plantea Sergio Tischler, como la cristalización de un momento del fluir de la vida. Esta vida fluyente aquí, estaría caracterizada por la confluencia de las visiones de mundo y las historias no de una voz hegemónica sino de muchas voces, lo heterogéneo –constelación– . Esto significa que Joaquín Orellana abre la posibilidad en su música, de que las memorias, las visiones y las voces con sus características particulares, de los distintos actores de la realidad social guatemalteca, tomen parte de ella. La música así entendida, como mónada, es una suerte de fotografía de la vida. Sin embargo, no es una fotografía estática y endurecida, se recrea constantemente con cada interpretación de la misma. Es un pequeño

---

<sup>18</sup> La marimba se constituye como el instrumento base para la creación de los útiles sonoros de Orellana como se indicó en el capítulo sobre la vida y obra de Orellana.

universo contenido en la obra. “Y la toma para hacer saltar una época determinada del curso de la historia, así como para hacer saltar una determinada vida de la época o una determinada obra de la obra general” (Benjamin, 1982).

Así mismo, la música puede entenderse como un saber heterogéneo. La música está compuesta de instantes enhebrados entre sí que dan lugar a la obra sin afán de homogeneizarlos. Así, podría aplicarse la noción de *polifonía*<sup>19</sup> no en su sentido estricto musical, de la que la música de Orellana es ya parte, sino como “la tendencia a concentrar en un solo instante la mayor heterogeneidad cualitativa posible” (Bajtín, 2003:49). Afirma Bajtín que esta reunión de tantas personas y temas en un mismo momento y lugar, provee de “un dinamismo que no es un triunfo del tiempo sino su dominación”. La música de Orellana es entonces, *polifónica*, le da la palabra a las almas que exigen justicia asediando a los perpetradores –Canto de Asedio<sup>20</sup>–, o haciendo visible la voz de las víctimas de la Masacre de Río Negro en Sacratávica (1998); mostrando la lucha y choque durante la conquista en Tanjunarin<sup>21</sup>, o narrando en “Balada de una migrante muerta en camino” (2008) el destino de los migrantes que en nuestros días parten hacia Estados Unidos buscando salir de la pobreza que los oprime.

Ya en el plano de la memoria y la historia, tanto Adorno como Benjamin afirman la importancia de establecer una relación con el pasado que permita imaginar un presente y un futuro distinto. Incluso, debe criticarse el pasado con una mirada que lo problematice,

---

<sup>19</sup> Conjunto de sonidos simultáneos en que cada uno expresa su idea musical, pero formando con los demás un todo armónico. En Diccionario Electrónico de la DRAE, Microsoft Encarta 2007.

<sup>20</sup> Fragmento de la Ópera-Teatro “En los Cerros de Ilom” (1992). En esta obra, interpretada por coro y solista, cada uno de los registros (bajos, barítonos, tenores, contraltos, sopranos I y II) irrumpe en el silencio con la frase: *son, son, son gorretón cuadradote y fanfarrón vos tenés alma de cañón, pom pom*. En una clara intención de burla y sarcasmo hacia los militares participantes de las masacres. Cada registro se va sumando, con intervalos de cuartas y quintas. Al llegar al máximo de volumen, algunas personas de cada registro inician con distorsiones que interrumpen y se mezclan con la base antes mencionada. La primera distorsión es un “iiiiit” largo y explosivo al final; la segunda distorsión es la expresión hablada en tono gritón de partículas de la frase antes dicha, por ejemplo: “cuadradote”, “vos tenés alma de cañón”; la última distorsión consiste en la expresión de distintas partes de la frase principal en forma de lamentos o quejidos hablados, llevándolos hasta la mayor densidad posible en notas agudas. Posteriormente esta densidad se mantiene pero la entonación se hace cada vez más grave, hasta finalizar en el silencio. Al fondo de esta conjunción de sonidos, la voz de una mujer (una soprano) se incorpora desde lo lejano en un lamento como de un alma que lleva un mensaje dulce y terrorífico a la vez. Se acerca y se aleja hasta finalizar con una nota larga al final para fundirse con un golpe final de voces: “son, son, son gorretón...” incisivo y tajante.

<sup>21</sup> Obra coral perteneciente a la obra de teatro “La Profecía” de Manuel Corleto y Jean-Ives Peñafiel 1990.

descubriendo las posibilidades que quedaron allí atrapadas, el pasado pudo haber sido distinto. El arte –la música en este caso– sería entonces una crítica de la historia, tal y como ha sido construida hasta ahora, al cerrar la brecha entre historia y memoria dentro de sus “relatos”. Se constituye como un vehículo altamente efectivo para salvaguardar la memoria. La música lleva impresa la huella de la historia y cuenta y ha contado por mucho tiempo la *otra historia*, la *no oficial*, que recupera las memorias de los muchos excluidos.

Ese rescate de la memoria devuelve la dignidad a los y las sin historia, a quienes han impuesto un silencio superficial. Tal como lo afirma Benjamin, tenemos un secreto compromiso con las generaciones que nos antecedieron, y la responsabilidad con el pasado se actualiza en cada obra de Orellana que sensibiliza, corporiza y hace revivir las sensaciones más intensas que acompañaron cada constelación histórica a la que cristaliza. La fuerza mesiánica, o esa capacidad de re-escribir la historia, de cambiarla; tiene el afán de hacer conscientes a quiénes escuchan y experimentan la música, de que el pasado tiene derecho a hacer sus reclamos sobre el presente y que tenemos la responsabilidad de aprender para no repetir así como de exigir que se haga justicia y sobre todo, de no olvidar.

Así, la música de Joaquín Orellana hace visible la historia, recupera las voces, las luchas y los ayes de los “sin historia”. A cada baquetazo de Imbaluna<sup>22</sup> y ulular del Tecoclac<sup>23</sup>, la música de Orellana dice sin decir, cada fragmento del correr de la vida de Guatemala, en un relato que podría ser además el dolor y la resistencia de otros pueblos.

---

<sup>22</sup> La **Imbaluna** es un útil sonoro creado por Joaquín Orellana que consiste en una armazón metálica semicircular sobre la que se disponen en orden cromático teclas de marimba con su respectivo resonador de cajón tradicional. Produce glisados cromáticos en una extensión de dos octavas, por medio de una o más vaquetas rodantes. En “Sinfonía Delirante. Los útiles sonoros de Joaquín Orellana”

<sup>23</sup> El **Tecoclac**, útil sonoro creado por Joaquín Orellana, es una estructura de madera que detiene una serie de tecomates apareados, suspendidos por el centro con una cuerda. Se produce un sonido de claqueo al agitar y percutir los tecomates unos con otros. En “Sinfonía Delirante. Los útiles sonoros de Joaquín Orellana”

# Capítulo III

## Mímesis y Música

*La música revela un secreto de todo el arte.  
En la música, la sociedad, su movimiento y sus  
contradicciones sólo aparecen en sombras,  
hablan desde ella, pero hay que identificarlas;  
esto mismo le sucede a la sociedad en todo  
arte. Donde el arte parece copiar a la sociedad,  
se convierte en un 'como si'.*

*Theodor W. Adorno<sup>24</sup>*

El comportamiento mimético, en el mundo natural, se refiere a la propiedad que tienen algunos animales y plantas de asemejarse a otros seres de su entorno. La mímesis, por su parte, según el diccionario de la DRAE<sup>25</sup>, “es la imitación de la naturaleza que como finalidad esencial tiene el arte”.

El concepto de mímesis en Adorno es de mucha importancia para el análisis del arte.

“Mímesis [según el pensamiento adorniano] es la naturaleza interna del ser humano y su afinidad con la naturaleza exterior de la que procede. Es el impulso espontáneo y anterior a la razón por el cual el individuo responde a la naturaleza con la inevitabilidad de un eco, y se reconoce como parte de ella; es la complicidad con cada una de sus criaturas, de donde emana la solidaridad con cualquier ser vivo (...) [La mímesis es] **disolverse en lo diferente**” (Tafalla, 2003:132) (Negritas añadidas).

---

<sup>24</sup> En “Teoría Estética”; Traducción Jorge Navarro; Akal Ediciones; España, 2004. p. 299.

<sup>25</sup> En Diccionario Electrónico de la DRAE, Microsoft Encarta 2007.

La mimesis sería entonces, la parte más “natural” e “irracional” del ser humano, lo que lo comunica con su corporeidad, sus instintos y deseos. Y es en este sentido, en el de la semejanza y deseo de ser ‘naturaleza’, que se entiende ‘la mimesis’ como ese confundirse con *lo otro*. La humanidad sin embargo, en su afán de alcanzar el estado de civilización, ha buscado la represión del comportamiento mimético por considerarlo riesgoso para la construcción de un orden cultural. “La mimesis representa la amenaza de irrupción del caos” (Tafalla, 2003:134). Siguiendo a Tafalla, “la prohibición de la mimesis ha sometido toda la vida interior del individuo, todo su mundo de instintos, impulsos, deseos, afectos y pasiones, privándole de una parte de sí” (Ibíd.:135).

La idea de hombre<sup>26</sup>, ha estado regida por la preeminencia de la razón, por la idea de su capacidad de dominio sobre la naturaleza, así como por su capacidad de escape de la *tiranía de la naturaleza*<sup>27</sup> que lo confinaría a una vida no consciente de sí. “El transcurrir del animal, no interrumpido por el pensamiento liberador, es triste y deprimente (...) En la psiquis animal están presentes –como gérmenes– los sentimientos y necesidades del hombre y también los elementos del espíritu, pero sin el sostén que sólo presta la razón organizadora” (Adorno Th. W. y Horkheimer M., 1969:290).

Así, enterrada en lo más profundo de la *psique humana* y de la sociedad, ha encontrado la mimesis, entre los pequeños surcos por donde fluir, al arte. El arte como espacio en donde el ser humano tiene la libertad de sentir, de dejarse llevar por sus impulsos y crear, tiene el permiso social de “la irracionalidad”. “En el arte colaboran lo mimético y lo racional en la creación de las obras, y algunas de ellas mantienen especialmente viva esa afinidad con lo

---

<sup>26</sup> De “hombre” como tal, atendiendo al imaginario que sobre la mujer se ha construido a través de la historia, situándola en un plano de dominación por el hecho de asemejarse más “a la naturaleza”, tal y como lo afirman Adorno y Horkheimer, en la civilización occidental “la mujer no es sujeto. La división del trabajo, lograda e impuesta por el hombre, ha sido poco propicia para la mujer: la ha convertido en encarnación de la función biológica, en imagen de la naturaleza, cuya opresión era el título de gloria de esta civilización” (p.291) Para una visión general de la construcción de la asimetría en las relaciones de género, ver: MUÑOZ, Lily; “Crítica feminista a los principales enfoques teóricos que explican la violencia de género contra las mujeres”. En MONZON, Ana Silvia (Comp.) 2009: *Mujeres, ciencia e investigación*; Editorial Universitaria, Guatemala. En Prensa.

<sup>27</sup> La tiranía de la naturaleza es entendida aquí como la determinación que la naturaleza ejerce sobre todos los seres vivos, obligándolos a seguir el destino que ella les impone y así garantizar su sobrevivencia. Los seres de la naturaleza carecerían entonces de libertad. La razón rescató al ser humano del dominio natural haciéndolo señor de sí mismo, pero esta misma “razón liberadora no tardó en convertirse en la nueva déspota, y en establecer un nuevo orden de dominio” (Tafalla, 2003:139).

natural” (Tafalla, 2003:150). Este pequeño surco donde la mimesis fluye, no estaría únicamente limitado a la experiencia del artista como tal sino también al receptor, ya que el arte estimula y da rienda suelta a la sensibilidad. En el caso de la música, “el sonido es un estímulo que siempre induce respuestas (...) siempre hay un efecto, visible o no, medible o no, de la acción de la energía sonora sobre las personas” (Gáinza, 1997: 35). La música invita a sentir, a reaccionar frente a lo que se escucha; contradiciendo al individuo amputado –especialmente el dedicado al quehacer científico– cuyos planteamientos asépticos pretenden el mayor alejamiento del “objeto” (del *otro*), sin dejarse afectar por él.

Adorno advierte que un individuo completo es aquel que ha recuperado lo natural y corporal de su ser que la identidad racional le ha quitado. Reivindicar la mimesis sería entonces, la recuperación de lo plural contenido dentro de cada quien –su integralidad entre razón y toda una diversidad de instintos, impulsos, deseos, afectos, pasiones y los complejos conflictos que entre ellos existan (Tafalla, 2003)– y de la sociedad misma, no con un afán de dominio sobre *lo otro*, sino abriéndose a ello, dejándose afectar por ello.

Pero la mimesis no es solamente el abrirse a lo que de ‘natural’ habita en el ser humano y fuera de él. En la música, la mimesis es más que la mera copia o reflejo de la naturaleza. Existe en ella una tensión entre el afán de reproducción de la naturaleza y la composición racional de un ensamblaje de elementos (Mauro, 2005). Aristóteles entiende la mimesis “como una representación (re-creación) de la presentación de lo esencial de la praxis en un espacio diferente de aquel en el cual ocurre” (Mauro, 2005:3). La música sería entonces, una **recreación** de la vida natural y social (recuperando *la praxis*, no únicamente ‘lo natural’), no su simple copia. Así, en la creación de Joaquín Orellana, puede observarse la realidad social recreada, en la tensión antes mencionada, con la acción racional de la composición y el afán de comunicar un mensaje concreto:

“se trata de hechos estéticos en que la realidad se filtra. Estos desplazamientos llorantes, quejumbrosos, dentro de un contexto de dolor y desesperación conforman una especie de estilización, pero no para hacerlos bonitos ni emperifollarlos, sino para trasladarlos a un hecho estético como mensaje” (Roldán, 2004).

Orellana recoge hechos de la realidad social e histórica guatemalteca y crea –concibiéndose a sí mismo como un ‘filtro’ al que llega la noticia de la circunstancia social y emite un resultado estético teñido de la motivación de esa circunstancia social (J. Orellana, entrevista personal, 30.06.2008)– a partir de ellos obras musicales que no son mero reflejo de lo externo, son construcciones estéticas en cuyas fibras se entretejen la realidad social y lo meramente subjetivo. La obra musical es producto de la construcción dialéctica entre sujeto –compositor– y objeto –material compositivo–, en un involucrarse íntimo de la capacidad creadora con la realidad, la praxis o lo natural. Tal como lo afirma Adorno, sujeto y objeto “se engendran recíprocamente tal como ellos mismos están engendrados: históricamente” (Adorno, 2008:215). La obra musical surge como resultado de las exigencias que el material compositivo histórico le presenta al compositor, “todos los problemas e incongruencias a los que éste se ha de enfrentar no son más que las señales del mismo proceso histórico como cuyo ejecutor él tropieza con aquéllos” (Ibíd.:216).

“Mímesis [entonces] es el nombre para una dialéctica verdadera sujeto-objeto” (Gómez, 1998:114). Para Adorno, el momento de “realidad” es un componente de vital importancia en la composición musical, irreductible al momento subjetivo. La música, al reconocer en el objeto “sus derechos propios y cumplir sus exigencias” (Ibíd.:63) se convierte en conocimiento, una forma velada de conocimiento. Para este conocimiento se hace indispensable la experiencia, que el sujeto se abra a la cosa y se deje afectar por ella, desde una receptividad y una mirada crítica fuera de toda voluntad de dominio, “es la mímesis la que facilita ese encuentro y el redescubrimiento de las afinidades entre sujeto y objeto” (Tafalla, 2003:165).

La música de Orellana se deja afectar por el medio, por *el material*, incluyendo así dentro de su obra, como algunas de sus fuentes sonoras básicas:

“las algarabías de mercado, los fragores de turbas, las imprecaciones, las voces de la indigencia infantil y adulta, el canto de los voceadores de periódicos, el improperio, la impulsión sonora de la agresividad verbal, la queja, el llanto, el coloquio amoroso,

vagidos y lamentos, llamados y voces inductoras, el canto gregoriano como representación del leitmotiv religioso al lado del vocablo indígena, las súplicas y los lamentos, el grito, en el terror o en el dolor” (Orellana, 1995:78).

La música de Orellana nace además, de una profunda conciencia de la realidad latinoamericana –guatemalteca principalmente– tejiendo dentro de ésta su identidad, su historia, sus resistencias personales y las resistencias de todo un pueblo, tomando una postura crítica y denunciante. En palabras de Adorno (2008:216) –al describir la interpretación de la música de Schönberg– la interpretación de la música de Orellana debe “presentar el significado social por entero real que cada trozo compositivo de su mano impone”.

La música entonces, tal como se dijo con anterioridad, se presenta como una forma de conocimiento –de la realidad social y humana en el caso de Orellana– que, construida sobre la base de una dialéctica sujeto-objeto, es además sumamente incisiva y “molesta”, recordando al oyente no solamente el mensaje del que es portadora sino recreando, viviendo o reviviendo la verdad incómoda, la soledad o la inconformidad con el mundo. Orellana, en su novela “El violín valsante de Huisderio Armadel” (pieza literaria surgida de su obra musical<sup>28</sup> del mismo nombre), obra autobiográfica que narra en la historia del violinista Huisderio Armadel el complejo de su propio mundo existencial y compositivo, explica:

“Deteniéndose a pensar en la obra musical del violín valsante, la situaba ante el oyente de esta época, asiduo e imbuido de las proyecciones musicales del entorno “sonoro-social”, y lo imaginaba escuchando desconcertado y sorprendido, convenciéndose de que la música de El violín valsante de Huis. Armadel, sólo habría sido válida para hoy, conociendo el peregrino por qué de su existencia, y concluía observando que música y narración (inseparables por circunstancia) se manifestaban como más importantes en su trasfondo, que en sí mismas. Pensó que si su obra constituyera o no el gran sarcasmo y/o la pequeña metáfora, se hacía

---

<sup>28</sup> Obra para violín, orquesta de cuerdas, coro oculto, percusión, cinta magnética y narración colateral.

necesario aclarar a la critiquilla poblana, tanto como a los amantes del tinti art, o a los cursimetrados cultores de la musicoligarquía, que, después de haber escuchado y leído, no quedaría en la mente otra cosa que la declaración de una situación determinada; la cual había sido imperioso expresar en toda su hondura posible, para definir en su esencia la naturaleza de sus productos (...)" (Orellana, 2007:75)

Puede observarse aquí como el compositor y su música responden a las circunstancias de su época, cómo "la realidad" da sentido y fluye en las notas musicales, en los silencios y en los compases que la componen. Orellana afirma la conexión indisoluble de la música con la circunstancia histórico-social existente, y la necesidad de expresarla "en toda su hondura posible" a través de composiciones musicales, las cuales dirán veladamente y darán vida a "un entorno que es imposible decir con palabras" (Ibíd.:74).

El compositor (sujeto) no puede dejar de afectarse por su otro (objeto), lo que provoca en él, **un acto creador no divorciado de la realidad sino nutrido por ésta**, lo que no significa sin embargo, que haya plena conciencia de la relación señalada en toda la música existente. Es decir, aun sin la intención consciente de plasmar la dinámica social e histórica de su tiempo, la música dice sin decir, la complejidad del mundo. En el caso de Orellana<sup>29</sup>, aun cuando él afirma su música no como resultado de "una pose" –en el sentido de la ideología que se posee–, sí hay en muchas de sus obras, la intencionalidad de la denuncia, de la crítica o del desafío a la circunstancia social, otras de sus obras en cambio, no lo plantean claramente, pero lo llevan consigo en su forma misma<sup>30</sup>.

Puede observarse cómo en otros géneros y composiciones musicales, como la música afro-latinoamericana por ejemplo, con sus ritmos y riqueza de instrumentos y sonidos, así como su carácter festivo y dinámico, recrean las características de los pueblos que la crean. Su "estructura aparece como tendiente a propiciar estados de embriaguez, de disolución de la

---

<sup>29</sup> Orellana afirma: "Con fuego y con sangre en el sonido y en el acento, dirá y batallará sin por ello estar comprometido, ya no se trata de un compromiso ni de una decisión arbitraria el hacer música con sonidos ambientales, sino que el compositor procura decantar las voces que le han impactado, dentro de una expresión netamente musical, ya que al conmoverlo, tales voces le dan su mensaje que es el propio suyo, y él, siendo el punto de reflexión, emite lo que ha recibido, conformado en la obra de arte (...)" (Orellana, 1995: 83-84)

<sup>30</sup> En el capítulo ¿Música revolucionaria? se desarrollará brevemente la dialéctica forma-contenido.

conciencia individual, de involucramiento colectivo a partir de la emocionalidad, favoreciendo la generación de sentimientos de pertenencia a la totalidad” (Ardito, 2007: 32) La música afro-latinoamericana surge en su mayoría de sectores populares excluidos como son las comunidades negras y descendientes de las mismas en América Latina, pero que a su vez, se identifican con otros sectores excluidos que comparten con ellos la realidad de la miseria y la marginalidad.<sup>31</sup> Entonces, la música aquí opera “como fuente de constitución de lazos comunitarios y sentimientos de pertenencia a la totalidad, frente a las condiciones de explotación y exclusión profundas en las que habitan dichos sectores sociales”; la música afro-latinoamericana cristaliza la realidad de “resistencia y adaptación [de los afro-descendientes latinoamericanos], [y] opera, en general, como una suerte de registro histórico de los “vencidos”, al tiempo que da cuenta de una de las particularidades de la presencia africana en América Latina” (Ibíd.:97)

Podemos decir entonces con Adorno (2004), a partir de la relación sujeto-objeto antes citada, así como de la capacidad del arte –la música en este caso– de ‘hacerse igual a lo otro’, y de la construcción de la obra en una colaboración-tensión entre razón y mimesis, que:

“El arte es el refugio del comportamiento mimético. En él, el sujeto toma posición (en niveles cambiantes de su autonomía) frente a su otro, separado de él y empero no separado por completo. Su renuncia a las prácticas mágicas, que son sus antepasados, incluye la participación en la racionalidad. Que el arte, algo mimético, sea posible en medio de la racionalidad y se sirva de sus medios, reacciona a la irracionalidad mala del mundo racional, del mundo administrado”. (Adorno, 2004:78)

Como parte del comportamiento mimético, la música sería siguiendo a Aristóteles, una *verdad metafórica*, construida y *mostrada*, no argumentada. La música expresa –no explica– con un lenguaje que pretende hacer comprensible su mensaje acercándolo al oyente a través de las sensaciones y emociones, las que como experiencias subjetivas,

---

<sup>31</sup> Para leer más sobre esta temática ver: ARDITO ALDANA, Lorena; *Pensar lo musical como correlato de lo social: el caso de la música popular afro-latinoamericana* (Tesis de licenciatura) Chile, Universidad de Chile, 2007. En [www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2007/ardito\\_1/sources/ardito\\_1.pdf](http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2007/ardito_1/sources/ardito_1.pdf)

permiten un acceso directo a ellas, con un escaso margen de equivocación respecto al hecho de sentir las (Maffia, 2009a). Así también, “(...) **la esencia social del arte le está oculta al arte mismo y tiene que ser recuperada por la interpretación**” (Adorno, 2004:307) **que en este caso se plantea como interpretación sociológica.**

Haciendo uso de la figura utilizada por Adorno, la realidad es *refractada* por el arte, es decir, la realidad ‘rebota’ en la obra, pero avanza, no regresa como reflejo. La refracción, en su uso común, hace referencia al fenómeno de llevar la luz de un lado a otro, es utilizada para llevar información. Como comportamiento mimético, la refracción en la obra de arte significa ese llevar consigo un mensaje estético que nace de la realidad, pero que mediado por la capacidad creadora del artista, da lugar a una construcción nueva cuyo contenido va más allá de la mera realidad en la que se inserta, expresando las condiciones sociales de su medio, estilizadas sí, como el mismo Orellana afirma, pero para trasladarlas al ámbito del hecho estético como mensaje. Es por eso que “la re-creación que lleva adelante el artista no puede plasmarse en otra cosa que en obras, objetos contruidos con una estructura interna, y que sólo en la medida en que su configuración formal es adecuada pueden imitar las contradicciones del mundo” (Mauro, 2005:8).

La música de Orellana entonces, en ese ‘dejarse afectar’ por la circunstancia social de tal forma que lo absurdo, lo desgarrador y lo doliente pasa a constituir la forma y contenido de su arte, se torna *conocimiento de la realidad social*. En este sentido,

“Adorno no duda en determinar su médium como mimesis, como la ‘identificación’ o el ‘hacerse igual’ a la catástrofe social (...) únicamente a través de este empobrecimiento y esta abstracción podría hoy el arte nombrar lo innombrable, conjurar la presencia de lo otro de la sociedad, la utopía, ‘lo que no es’” (Gómez, 1998:100).

Joaquín Orellana, en *La balada de la migrante muerta en camino* (2007) plasma la travesía de las mujeres y hombres que emprenden el camino hacia “el norte” movidos por la desesperación causada por las condiciones de miseria que viven en sus comunidades; y la

ilusión de hallar en ese horizonte la respuesta para calmar el hambre de sus familias. La melodía, describe en una marcha fatigosa y dura, la angustia mezclada con esperanza que con cada paso imprime la migrante en el desierto, bajo el sol ardiente, su caminar. La música invita a sentir el esfuerzo de la travesía (tanto física como emocional de la migrante) en un sofocarse que poco a poco se hace más agudo, hasta llegar al descanso de la muerte, con el anhelo a medias y el sueño aniquilado por un país incapaz de retenerla brindándole las condiciones mínimas, y en espera además, de sus “remesas” para así mantener equilibrada la macroeconomía; y otro país que la someterá a condiciones de explotación para luego perseguirla y mandarla de regreso a su lugar de origen. Así, la canción dice:

“Con cada paso marcaba las huellas de su historia, ay, y en su mortal peregrinar su horizonte anhelado como un burlón fantasma se escondía en la bruma de estepa interminable. Y el último espejismo que su vista abrazó se apagó en sus pupilas, se deshizo en su noche...”

La música de Orellana, en esa identificación o hacerse igual a la catástrofe social, “no puede sino contener la queja, el lamento, la súplica, la rebeldía, el hablar simple de nuestro indígena, su dejo de subordinado humilde y pasivo, que es como un cantar entre rejas que aguarda la oportunidad de dar un grito, grito que por fragmentos se escapa a veces” (Orellana, 1995:82). Esta música, en su comportamiento mimético, refracta la realidad social y plantea también anhelos de transformación sobre todo en su afán de denuncia y protesta, de ser el grito que muchos no logran emitir.

En resumen, la mimesis en el arte nos brinda elementos para el análisis de la música en dos dimensiones fundamentales. Por un lado, la mimesis en su dimensión de parecerse o hacerse igual a *lo otro*, de dejarse afectar por la praxis y recrear por medio de la obra la realidad social en la que surge. La mimesis explicaría que la creación musical es producto de esa tensión dialéctica entre elementos racionales y realidad social concreta, así como de la apertura hacia su material compositivo, en la ‘vulnerabilidad’ ante su propia pluralidad y la pluralidad del mundo.

Muy conectado con lo anterior, encontramos la dimensión de la relación dialéctica sujeto-objeto en el arte –la música en este caso–, en donde el sujeto-compositor establece una relación de no-dominio frente a su objeto-material compositivo, en una clara conciencia de que ambos se han engendrado históricamente y se engendran y determinan mutuamente.

Por otro lado, y asumiendo una perspectiva epistemológica crítica, que comprende diversas corrientes (algunas de las que se esbozarán brevísimamente, porque no es el objetivo del presente trabajo) entre las que figuran la de la sociología con enfoque negativo (Holloway, 2004), en un pensar-contrario, criticar; que propone además una concepción de ciencia como un proceso que asume al sujeto como producto histórico, recuperándolo como ente transformador. Y que afirma además que la sociología debe tomar partido, entendiendo al estudio de la sociología como parte de la lucha por un mundo humano, concibiéndola como ciencia negativa que niega la negación de la humanidad; y que escucha los silencios, a los sin voz y la forma en que ellos expresan su resistencia.

Así también, otras perspectivas como la feminista, critican las dicotomías que han dominado el pensamiento occidental polarizando la forma de analizar la realidad, y que han sexualizado y jerarquizado las diversas caras de la dichas dicotomías, relegando todas las características que denoten “sujetividad”, emocionalidad o particularidad a la mujer – todas en franca contraposición al ideal de ‘ciencia’–, y han construido al sujeto de conocimiento de la ciencia como “un sujeto que no pone en juego sus valores y sus emociones a la hora de producir conocimiento o justicia, sino que los neutraliza” (Maffia, 2009b:3), este sujeto actúa además como testigo, no constructor de una interpretación de la realidad. Esta perspectiva, dentro de las perspectivas feministas, propone una versión intersubjetiva del conocimiento, que valore las emociones en la construcción del mismo y que incluya todas las miradas, valorándolas desde su personal perspectiva (Maffia, 2009b).

Tomando en consideración las perspectivas antes mencionadas, surge en mi la reflexión de que la forma de conocimiento construida en el arte, que requiere del trabajo conjunto de la razón y la mimesis, debiera construirse en disciplinas como la sociología, en una

epistemología enriquecida por la mimesis que lleva consigo además la reivindicación del papel de los sentimientos en la actividad del conocer.

Las ciencias sociales –desde la perspectiva normativa-empírica, que dicho sea de paso es la perspectiva predominante– se han construido sobre la base de la neutralidad, de la escisión tajante entre sujeto y objeto, y haciendo sinónimo racionalidad con objetividad. Su interés radica en lograr que el conocimiento del objeto de estudio se “revele” sin distorsiones, concibiendo la teorización social no como parte de la realidad social ni condicionada por ella. Su afán es describir la realidad social, predecir y prescribir intervenciones correctivas, no transformarla (AVANCSO, 2006). Esta preeminencia de la razón sobre la vida y todos sus ámbitos, se ha alimentado del miedo del hombre a perder su libertad y recaer en la naturaleza, así como del afán de conquista y dominio, y ha condenado al individuo a inhibir la integralidad de su ser en la vida diaria, pero sobre todo, en la construcción de conocimiento. Conuerdo con Adorno cuando plantea la necesidad de incluir el deseo, la fantasía, el entusiasmo y la pasión entre otros, (ingredientes presentes en la creación artística, que abriga al comportamiento mimético) en el proceso de conocer. Incluso habla Adorno sobre la necesidad de incluir el “amor”,

“cuando el individuo siente amor por el conocimiento y por lo que desea conocer, ya no caben las actitudes de dominio e imposición; el amor impide que el objeto desaparezca bajo las proyecciones del sujeto, que se extravíe en categorías abstractas o en conceptos vacíos” (Tafalla, 2003:169).

Recientemente, contemplé desde una ventana la marcha realizada con motivo de la conmemoración del día de la Dignificación de las Víctimas del Conflicto Armado Interno, y ver a tal cantidad de personas llenando la sexta avenida de la Zona 1 de la Capital como un río, un río con aguas de colores avanzando sí, lento y pesado, cargando consigo historias y sentimientos; opaco, tratando con dificultad de ver la luz en los ojos de tantas almas en las que algo murió hace mucho tiempo y luchan por encender velitas que iluminen su andar; me hizo pensar que no es posible abordar la realidad guatemalteca sin que duela, sin que indigne, siendo ajenos y fríos. El mismo Joaquín Orellana (1995:84) señala que **si su**

**música tiene un cuerpo ideológico, es por razones de inherencia**, ¿cómo puede la sociología ser ajena al dolor de la sociedad a la que aborda? Finalmente, sin afán de presentar una reflexión acabada, creo que vale la pena profundizar en la búsqueda de nuevas perspectivas de abordaje de los fenómenos sociales, y el ejemplo del arte es por demás aleccionador. Vale la pena buscar dentro de él todos los elementos que nos ayuden en la construcción de unas ciencias sociales profundamente humanas, que tengan el afán de aportar, de transformar, no solo de describir y acumular datos.

## Capítulo IV

# ¿Música revolucionaria?

*En la inclinación del arte moderno a lo nauseabundo y físicamente repelente se manifiesta el motivo crítico y materialista, pues a través de sus figuras autónomas el arte denuncia la dominación, incluso la sublimada como principio espiritual, y habla en favor de lo que ella reprime y niega.*

*Theodor W. Adorno*<sup>32</sup>

Walter Benjamin (2003) estaba convencido de que lo político muchas veces se juega de manera decisiva en escenarios aparentemente fuera de ‘la política’. Uno de estos escenarios es sin duda el arte, la música en específico, ya que tal como se ha mencionado en otros capítulos, lleva impresa dentro de sí la complejidad de la realidad en la que nace y como afirma Kavolis (1968:44) “es probable que las características de estilo [en el arte] se correlacionen con orientaciones políticamente relevantes implícitas en el comportamiento general del artista, más que con sus pronunciamientos explícitos en cuestiones políticas”. El arte respondería a la circunstancia social “a través de las disposiciones de la fantasía engendradas por las propias orientaciones de carácter político o por ciertos factores, como la naturaleza del sistema social”.

El arte contemporáneo parece cumplir una función de crítica del todo social. Aun cuando en la actualidad asalta la impresión de un arte cooptado por el mercado y el sistema, “la memoria del arte y su apego a los objetos materiales y el cuerpo vivo de los hombres y las mujeres, su mimesis con el placer y el dolor, su distancia con lo dado [ha mantenido] una tensión negativa radical frente a los sistemas y la política” (Martínez, 2007:225). El arte

---

<sup>32</sup> En “Teoría Estética”; Trad. Jorge Navarro; Akal Ediciones; España, 2004. p. 72

contemporáneo puede considerarse entonces, crítico en sí mismo –lo que constituye ya una posición política– con el sistema hegemónico, al ser genéticamente mimético y ser, en muchos de los casos, recipiente de la memoria de diversidad de voces invisibilizadas por la sociedad y la historia.

Es en este sentido que lo socio-político puede jugarse en espacios como el arte, careciendo incluso de contenidos (socio-políticos) explícitos. “Su carácter político no se debe a que aporte al proceso cognoscitivo pro-revolucionario sino al hecho de que propone un comportamiento revolucionario ejemplar” (Marcuse, 1969:58). El arte según Benjamin cumple una función política fuerte pero no como ‘adoctrinamiento’ sino en el hecho de ser revolucionario desde su concepción, de plantear una crítica aparentemente sutil al sistema predominante. Por ejemplo, plantea Benjamin que con Atget<sup>33</sup>,

“las tomas fotográficas comienzan a ser piezas probatorias en el proceso histórico. En ello consiste **su oculta significación política**. Exigen por primera vez que su recepción se haga con sentido determinado. La contemplación carente de compromiso no es ya la adecuada para ellas. Inquietan al observador, que siente que debe encontrar una determinada vía de acceso a ellas” (Benjamin, 2003:58) (Negrita añadida)

Este es el caso de la música de Joaquín Orellana, cuya obra musical al igual que la fotografía de Atget, exige una contemplación atenta, sensible y pensante. Su música, como resultado afortunado de la influencia de las corrientes de la vanguardia europea y ‘las emanescencias sonoras’ guatemaltecas, propone una estructura musical en donde se conjugan “diversos sistemas de notación musical, toda clase de grafías de naturaleza taquigráfica, nuevos útiles sonoros y otros medios de producir sonido, el ritmo discontinuo, aleatorio y la polirritmia” (Orellana, 1983:24) así como el uso de tecnología electroacústica, de fonemas y oralidad musical. Su música da vida a sonidos dolientes, partículas de lamentos o lamentos mismos, destellos de sonidos metálicos o de tecomates hablando,

---

<sup>33</sup> Fotógrafo francés, nacido en Libourne en 1857. Interesado en un París que cambia constantemente, “atrapa las calles de Paris deshabitadas, como si cada una fuese el lugar de los hechos” (Benjamin, 2003:58)

melodías cargadas de sarcasmo, frío, soledad, lejanía. Todo, en un entretejido que da forma a una obra cuyo afán concientizador plasma un mensaje profundo que evita ‘lo anecdótico’, “haciendo uso de una expresión un poco más abstracta no por eludirla [la realidad], no por ser elusivo, sino porque es mucho más patético de ese modo” (J. Orellana, entrevista personal, 12.03.2009). La música de Orellana no invita entonces al goce artístico o la contemplación extática de la belleza como comúnmente se concibe la contemplación del arte. No, invita como Kafka a observar lo absurdo y grotesco del mundo, a verlo y enfrentarlo, incluso a buscar dentro de la obra los sonidos de la muerte, el por qué del verso sentimentalón o de las cadencias de violín cada vez más deformadas y dolientes.

Es así como el “comportamiento revolucionario ejemplar” del que habla Marcuse se encuentra en cada pliegue de la obra artística y se ve reflejado en una relación dialéctica entre forma y contenido de la misma. Forma y contenido estarían imbricados íntimamente, creándose y determinándose la una al otro. Según el Diccionario Soviético de Filosofía, el contenido del arte:

“está formado por la polifacética realidad en su peculiaridad estética, ante todo por el hombre, por las relaciones humanas, por la vida de la sociedad en todo cuanto tiene de concreto. [La forma, por su parte] es la organización interna, la estructura concreta de la obra artística, la cual se crea aplicando recursos específicos de expresión y representación para poner de relieve y plasmar el contenido”.

Luis Borobio (2008) define la forma del arte como “la hechura”, la pura expresión así como los medios expresivos; la forma es tanto el aspecto captable por los sentidos como el modo de realizarse sensiblemente la obra. Y el contenido, el mensaje que se comunica, la emoción que el artista siente y expresa. Aunque para muchos no sea evidente, la elección de determinada forma artística es ya una expresión del mensaje que motiva la creación del artista, ambos, forma y contenido, hablan contundentemente en la obra.

En la música de Orellana, forma y contenido se encuentran en una relación dialéctica, no pueden existir la una sin el otro y antes bien, la forma misma actúa como contenido y el contenido da vida a la forma. Borobio (2008:119) plantea:

“despreciar la forma es no atender tampoco al contenido, ya que sólo en la forma existe el contenido, puesto que dejaría de ser contenido si no hubiera una forma que lo contuviese. El contemplador, sólo en la forma, a través de la forma, atendiéndola y desentrañando sus valores, puede encontrar y gozar el contenido”.

En este sentido, el mensaje profundo de la música de Orellana se comunica tanto en el sentimiento que su música expresa sobre la realidad histórico-social guatemalteca y la profunda reflexión sobre la condición humana, así como en la forma con la que es plasmada en la partitura: el uso de fonemas -no palabras-, de disonancias y grafías<sup>34</sup> creadas por él mismo, los murmullos o gritos producidos por el coro –en los que la entonación responde al dolor y la naturalidad en el cantar de las mujeres indígenas–, el cambio constante de estructuras rítmicas, el diálogo entre voces y útiles sonoros o el uso del sistema pentatonal<sup>35</sup> en algunas de sus obras. Son estructuras musicales que sin duda se constituyen a la vez en mensaje.

Coriun Aharonian<sup>36</sup> (Orellana, 1983), sobre la música de Orellana, afirma:

“[Orellana] se interna en un apasionante camino de reinención de la realidad circundante (...) [en sus obras incluye] un concepto estructural no discursivo, en que se suceden climas expresivos resueltos en bloques texturales de células reiterativas entre los cuales no parece haber “continuidad” en una escucha de tipo europeo tradicional”.

---

<sup>34</sup> Conjunto de letras o signos que se emplea para representar sonidos (OCEANO, 2000:763), diferente en cada compositor de música contemporánea.

<sup>35</sup> Sistema musical que hace uso de cinco notas únicamente y es utilizado principalmente en la música asiática.

<sup>36</sup> Compositor y musicólogo uruguayo.

Dichas rupturas que parecen no formar una continuidad, expresan la ruptura misma que Orellana pretende con respecto a la música “académica tradicional” –música que a su parecer muchas veces no responde a la realidad latinoamericana– así como la discontinuidad del mundo que Orellana vive y observa. Aquí la forma –irregular, reiterativa– ‘funciona’ y habla como contenido. Los fonemas van formando ‘palabras’, como en la obra *Tanajunarin (Rituales del Origen)*<sup>37</sup>, así: *tanajunarin* y *tanajunarin qui* son palabras que no significan nada, pero adquieren significado por los elementos que repiten: *tanajunarin, tanajunarin qui, arintayui, arintayuiquibileb*. Así también en la obra para coro y marimba “Émulo Lipolidón”<sup>38</sup> basada en la obra literaria de Miguel Ángel Asturias y enriqueciéndose del uso musical del lenguaje que éste hacía, dice: *colmipatibigotudo, patibigocolmilludo, calilludo, calilludo, tuc tuc tuc tuc tuc tuc tuc*, planteando una burla a los extranjeros ‘imperialistas’ con cuyo aire de superioridad y afán de ‘enseñar’ irrumpen en los ‘países tercermundistas’. Orellana recurre a esta oralidad musical porque considera que el ‘lenguaje concreto’ muchas veces es un freno a la expresión de un más allá del lenguaje. Porque tal como afirma Adorno (2000:30) “en la música, incluso la ausencia de expresión llega a ser expresión”. Bella afirmación que muestra cómo cada pausa, cada silencio, cada corchea o cada disonancia dice algo de lo que el autor pretende expresar, no tiene necesidad de pregonarlo de forma explícita, lo dice y nada más. “Cada fenómeno musical señala más allá de sí mismo, gracias a lo que es recordado, a aquello de lo que se aparta, a lo que despierta esperanza” (Ibíd.:30)

Se hace evidente así cómo forma y contenido se determinan mutuamente. Ya con Van Gogh, cuando éste pintara sillas, noches o girasoles que desencadenan un sinfín de emociones y en cuya experiencia el individuo de su época registra la catástrofe histórica (Adorno, 2004), puede observarse cómo la presencia de los “grandes temas” en el arte, la referencia a grandes hechos históricos o personajes relevantes no le dan al arte ‘sublimidad’ ni ‘verdad’. Recientemente en la exposición “Chelsea visita La Habana” figuraban

---

<sup>37</sup> Obra para coro mixto, fragmento de la Opera Teatro “La Profecía” (1990). Relata el choque entre culturas: la conquistadora y las existentes en el territorio mesoamericano, desde el anuncio-presagio por parte de los sacerdotes de la llegada de gentes extrañas, hasta la angustia de la invasión, la lucha por la defensa, la derrota y la inacabable resistencia de los ‘conquistados’. Todo expresado con fonemas que emulan lenguas indígenas con acentos místicos y gritos de guerra. Finalizando con un llamado sublime y firme a la resistencia y la lucha, en un “Aquí estamos, no nos hemos rendido”, aun en nuestros días.

<sup>38</sup> Fragmento de la Obra “La Tumba del Gran Lengua” (2001)

cucarachas con cabezas humanas en la temática “Sobrevivientes”, imagen que habla por sí misma, recordando al bicho que encerrado en su habitación vivía “la metamorfosis” y la vergüenza de presentarse ante otros con una figura tan desagradable y miserable.

**El arte encierra en sí mismo, en sus motivos y formas, una acción socio-política ya sea adaptándose al sistema o rechazándolo.**

En el campo de la música y su “oculta significación política”, la atonalidad<sup>39</sup> puede considerarse como la purificación de la música de las convenciones. Orellana, en su creación musical contemporánea, gusta de utilizar estructuras atonales y disonancias, siguiendo de alguna forma la concepción de Adorno y Arnold Schönberg<sup>40</sup> sobre las mismas.

“El acorde disonante es más diferenciado y progresista no sólo frente a la consonancia, sino que suena también a su vez como si el principio civilizador del orden no lo hubiera domado del todo (...) No sometida a ninguna convención, la expresión del sufrimiento no mitigado parece indecorosa” (Adorno, 2003:44)

Por esta razón duele y se rechaza. Porque resulta incómoda, porque se vive en una sociedad que se niega a recordar, que se niega a enfrentar una realidad que le golpea diariamente y cifra así su tranquilidad en la indiferencia.

“La disonancia, el signo de toda la modernidad, y sus equivalentes ópticos abren el camino a lo sensorial atractivo transfigurándolo en su antítesis, en el dolor: éste es el fenómeno estético primordial de la ambivalencia. La relevancia incalculable de todo lo disonante para el arte moderno desde Baudelaire y el Tristán procede de que ahí el juego inmanente de fuerzas de la obra de arte **converge con la realidad exterior**, que de manera paralela a la autonomía de la obra incrementa su poder sobre el sujeto” (Adorno, 2004:27) (Negrita añadida)

---

<sup>39</sup> Música concebida sin sujeción a una tonalidad determinada (OCEANO, 2000:155)

<sup>40</sup> (1874–1951), compositor de origen austriaco, creador del sistema dodecafónico de composición musical y uno de los compositores más influyentes del siglo XX.

Entonces, la música habla, siendo portadora de un mensaje que en el caso de Orellana intenta mostrar la lucha cotidiana en la resistencia, así como la versión de los y las ‘vencidas’ en la conquista, en el conflicto armado, en el exilio, por la miseria, por la dominación de la Iglesia, por la represión de la moral. Siendo ‘revolucionaria’ desde su comportamiento. Ya Schönberg en “Los supervivientes de Varsovia” resistió desde el arte al horror del holocausto, haciendo vibrar lo indecible. Con su música, Schönberg niega, rechaza y denuncia la realidad que presencié. Ya la ‘armonía’ se hace inutilizable frente a una realidad que es en absoluto armonía. Aquí, todas las formas de la música son contenidos precipitados, en ellos sobrevive lo olvidado y que ya no puede hablar inmediatamente. Las formas del arte registran la historia de la humanidad más exactamente que los documentos (Adorno, 2003).

El choque de voces y sonidos en las obras de Orellana, el valsecito deformado sarcástico, el puñal filoso del Herroín<sup>41</sup> y la sensación de visitar las ‘fosas malditas’ de Dante en el propio país, le han ganado a Orellana la soledad, la marginalidad compositiva en medio de un ambiente artístico hostil que niega al público todo aquello que se resiste a ser homogeneizado. Y no solo del ambiente artístico sino del sistema social y político (la interpretación de “Los Cerros de Ilom” fue prohibida durante el gobierno de Jorge Serrano Elías), incluso del escucha -al que pretende alcanzar- que ‘voltea la cara’ para no escuchar. Orellana “sufre el menosprecio de una sociedad no solo indiferente, sino ofensiva ante la obra del artista que pretende romper esquemas formales y diluir el moho de las rutinas o romper el cristal de las falsas apariencias” (Quiñonez, 2007:10) Sin embargo, tal como afirma Adorno (2003:117),

“el aislamiento de la música moderna radical no deriva de su contenido asocial, sino del social, pues, por su pura calidad y tanto más vigorosamente cuanto más pura, hace que ésta aparezca, señala el desorden social en lugar de volatilizarlo en el engaño de una humanidad ya presente”.

---

<sup>41</sup> Útil sonoro fabricado de hierro, creado por Joaquín Orellana.

## **He allí su oculta significación política.**

Según Roldán (2004), Orellana afirma que “la música como un arte de alma por excelencia es el camino ideal para conducir por ese cause lo emotivo, las sensaciones”. La música es por tanto un lenguaje distinto, ya en los capítulos anteriores se ha hablado sobre la facultad de la música de despertar la sensibilidad, de llevar a la conciencia mediante ‘el cuerpo’ la realidad social en la que la música nace y de recoger la otra historia, la de los vencidos a través de sus notas.

Según Tischler (2008c:5), dentro del capitalismo “el lenguaje humano es suplantado por el lenguaje fetichizado del capital”. Sin embargo, existen lenguajes humanos, lenguajes “del valor de uso” –en contraposición a la forma valor de las relaciones sociales en el capitalismo– que son a-lógicos pues se caracterizan por romper con la lógica del sistema y van “en contra- y -más- allá” del mismo. Estos son lenguajes de la vida que se oponen al lenguaje del poder, pero que normalmente son invisibilizados o marginalizados, son lenguajes que niegan y critican, que recogen y sacan a luz las luchas, que se quejan y lamentan, que proponen y esperan. **Considero que entre ellos se encuentra la música.**

La música es un lenguaje distinto al lenguaje significativo, lo que ella dice se encuentra a la vez determinado y oculto en la afirmación. La música de Orellana es lo que Tischler llamaría un **lenguaje insumiso**, un lenguaje de resistencia que busca la emancipación humana, que rompe con las características del sistema, que con su sarcasmo y útiles sonoros pretende denunciar la injusticia que se vive en la cotidianidad. Un lenguaje que invita a buscar lo mimético dentro del cuerpo mismo, que llama al individuo a despertar a la realidad que le circunda, a sentir el dolor propio y el *del otro*.

Tafalla (2003:116) afirma que es “el lenguaje que emana del dolor, la expresión del dolor el que aporta la negatividad y la crítica a la filosofía” –cabría decir también a la sociología–. Es la indignación al dolor lo que hace nacer la música y lo que mueve a la acción. La música debe tomar una forma negativa, que critique el mal que muestra “de tal modo que

todo espectador se vea inmediatamente sacudido, afectado, conmovido por lo que ve en la obra de arte, que experimente dolor ante el dolor expresado” (Ibíd.:266).

Así, el arte se constituye como un espacio de rebeldía, de cristalización de las luchas cotidianas que silenciosamente rompen con los moldes, huyen de los roles y caminos socialmente aceptados para construir nuevas historias, y niegan la realidad, entendiendo esta negación como crítica, como inconformidad con la injusticia del presente y como rechazo al sufrimiento. Ya Bajtín descubrió en ‘lo polifónico’ del arte, una forma de concentrar la heterogeneidad en contraposición “a la forma monológica del lenguaje caracterizada por el predominio de la voz vertical desde arriba, y el sometimiento de la particularidad a un proceso homogeneizante” (Tischler 2008c:16). La música de Orellana se abre a multiplicidad de sonidos, al paisaje sonoro guatemalteco compuesto por las voces de la naturaleza, del indigente, de la autoridad, del subversivo y la mujer que habitaba la aldea arrasada. En la música de Orellana se escucha el dolor y la desesperanza, pero también el anhelo de igualdad y de justicia, se escucha la inconformidad y la burla, la ternura y el amor.

Lo rebelde puede hallarse en las fibras más finas de la vida cotidiana. Lo revolucionario sería en palabras de Tischler “la multiplicidad de deseos y anhelos de cambio” de los sujetos que constituyen la realidad social. Esta rebeldía se expresa en lenguajes que tal como afirmaba Benjamin, no recurren a contenidos socio-políticos explícitos sino que se construyen distintos, y en el arte exigen incluso el rompimiento del orden de contemplación del mismo. Ya lo plantea Martínez (2007:237) “la realidad pide al arte su forma de expresión (...) a veces “grita”, otras veces niega mediante la ausencia casi completa de sonido o de forma perceptible(...)”. La cotidianeidad no es un proceso lineal que transcurre sin interrupciones siguiendo una ruta preestablecida encaminada a un horizonte ineludible, la historia es construida día a día, es un camino inacabado en el que se producen avances y retrocesos, obediencias y rebeldías, y que tal como afirma Martínez, aporta al arte el material que junto con la capacidad creadora del artista –socialmente nutrida y desarrollada– abre agujeros por donde la rebeldía respira y construye nuevos caminos.

En resumen, llamar revolucionaria a la música de Orellana puede sonar aventurado, sobre todo cuando suele argumentarse que es incomprensible para la mayoría de la gente que la escucha, siendo además escaso el grupo de gente que tiene acceso a ella y está escasamente comercializada en el mercado. Carece además de versos como: “Que triste se oye la lluvia en las casas de cartón...” o de llamados a la rebeldía como “qué dirían las ventanas, tu madre y su hermana y todos los siglos de colonialismo español que no en balde te han hecho cobarde...” Tampoco libra luchas en un antagonismo explícito contra el Estado o el poder dominante, o se declara a sí mismo poseedor de una ideología ‘subversiva’.

Sin embargo, retomando la afirmación de Benjamin con respecto al determinante juego de la política en espacios aparentemente fuera de la política –sin circunscribirla al ámbito estatal o de la búsqueda del poder– y si se considera el arte como elemento inalienable de un proceso social material, como una formación social de tipo específico que a su vez puede ser considerada articulación de estructuras del sentir (Williams, 2000), y que actúa tanto en su forma como contenido en la cristalización de un comportamiento que busca romper y que rompe efectivamente con el sistema hegemónico, tanto el cultural regido por el mercado como el del silencio que busca evadir la justicia e invisibilizar la resistencia y gritos de dolor de los pueblos marginados y exterminados, y evidencia la complejidad de una sociedad mercantilizada que se interesa cada vez más en el individuo, un individuo masificado. **La música de Orellana y el arte en diversidad de sus expresiones es por tanto revolucionario.**

Es rebelde el arte que con su propuesta estética despierta la rabia, asedia y desespera produciendo diferentes sensaciones que intentan hacer surgir en la conciencia la duda al menos, de la razón por la que incomoda. Es rebelde el arte que desafía el sistema inmaculado e incuestionable del gusto artístico y de hacer música, y al carecer de los instrumentos para expresar la realidad que le circunda crea instrumentos musicales propios. Orellana (2007:72), en su obra autobiográfica “El Violín Valsante de Huisderio Armadel” declara:

“[Huisderio Armadel] pensaba en las causas de su conflicto básico, que eran llevar en las arterias los ayes de un pueblo, y en la conciencia el rechazo instintivo de sectores “cultos”, formados por miopes y sordos; situación que explicaba por qué se había puesto a hacer valsos –como en una especie de gracioso paréntesis musical, en medio de una labor que se encaminaba hacia lo “sonoro-social”, y que había asentado un manifiesto estético, que contenía el afán idealista de plasmar el paisaje Sonoro Urbano en su profundo contenido”.

Es rebelde el arte que como lenguaje insumiso es vehículo de esperanza, “de gran potencialidad transformadora (...) un tipo de expresividad que únicamente puede desplegarse en la resistencia, en la lucha” (Tischler, 2008c:16). En la Ópera-Teatro En los Cerros de Ilom<sup>42</sup>, Escena I, antecedido por una explosión de ayes y sonidos metálicos y la escena de dos realidades, la de la indigencia en la calle y la cárcel de los presos políticos, irrumpe el diálogo entre el policía religioso Cordón Orfina y Carlos Antúnez (revolucionario) dentro de la mazmorra:

**Policía:** ¡Subversivo!

**Antúnez:** ¿Subversivo, yo? ¿Por qué me siento hermano de una raza oprimida?

**Policía:** ¡Comunista! ¡Subversivo agitador!

**Antúnez (Sarcástica y lentamente):** Subversivo; sólo padezco esa “extrema sed antropológica” de que hablaba Cortázar, ese amor directo, sencillo; sólo querer donar mi sangre a quienes han sido exprimidos por las sanguijuelas de ayer y de hoy. Sólo tratar de separar su boca abominable de la piel de los indios, sólo aventar unos puñados de sal marina para salar el absorbente hocico. Ver, la sanguijuela caer retorciéndose... si, me hice hermano de una raza oprimida...

La música de Orellana, como Antúnez, se haría subversiva al hacerse hermana de un pueblo oprimido y no solo del guatemalteco sino del latinoamericano.

---

<sup>42</sup> Los personajes principales son el revolucionario romántico Carlos Antúnez, la joven indígena Justina Ajiataz y un personaje mitológico de Asturias Gaspar Ilom. Todos los anteriores son acosados y abusados por el ‘policía místico’ (un violento fundamentalista evangélico en posición de autoridad), así como por el coronel Gonzalo Chalo Godoy y sus huestes.

Las luchas se libran entonces en todos los ámbitos de la cotidianeidad. Y es en este chance de resistir dentro de estos espacios que se cifra la esperanza, la esperanza de que la vida late en cada segundo y el camino se construye con las historias y rupturas de todas (os) y cada una (o) de los individuos de este mundo. Y el arte, la trinchera donde se funde la razón y la mimesis, “se articula como una afirmación de la posibilidad de lucha en los espacios de la esfera pública y subjetiva más allá de la ilusión de realidad de otras realidades (...)” (Martínez, 2007:240)

## Reflexiones finales y ventanas abiertas

Joaquín Orellana, músico, escritor, escultor y filósofo, cuya genialidad le ha ganado la reputación de compositor endemoniado, es un artista cuyo profundo nivel de consciencia de su entorno le ha permitido observarlo de manera distinta, descubriendo en los sonidos de la cotidianeidad la cristalización de la situación social de su tiempo. Orellana percibe en la musicalidad del lenguaje, en el rugir del motor de un ruletero o el vaivén de las ramas de los árboles, el “paisaje sonoro” de su medio, caracterizado por sonidos particulares que han generado en él la necesidad de plasmarlos a través de música con grafías singulares y la creación de instrumentos musicales –útiles sonoros– que pinten los colores de los cantos de las aves o del dolor del sojuzgamiento. Orellana ha encontrado en la voz del mendigo o el grito de una madre víctima del conflicto armado, lo “sonoro-social” y los “sonidos humanofonales”, que expresan la complejidad de la condición humana, sus contradicciones, miedos, prejuicios y patrones. Pero también el sonido rebelde, la voz de la resistencia que tal como él afirma, se escapa frecuentemente de la linealidad de la historia impuesta.

Nacido en una familia profundamente católica, criado en medio de imágenes religiosas y creencias en ‘lo oculto’, creció en ciertas condiciones de pobreza pero hábilmente estimulado por la lectura y la tendencia artística de su padre, de quien se considera heredero del impulso musical. Su vida ha transcurrido entre revoluciones, contrarrevoluciones, movimientos subversivos y la más cruda represión estatal. Describe su condición artística como la de un ‘filtro’, a la que llega la noticia de la circunstancia social y lo impacta, produciendo un hecho estético teñido de la misma. Orellana plantea que su propuesta estética no es producto de ‘una pose ideológica’ sino del impacto de la observación de su realidad. Sin embargo, el hecho de indignarse ante el dolor humano y la injusticia es ya un

posicionamiento ideológico, y su denuncia a través de composiciones inauditas, un acto político de lucha.

La obra artística de Joaquín Orellana es por demás extensa e incluye obras de diversas temáticas, dentro de las que distingue algunas con mayor contenido ‘ideológico’, entre ellas: Malebolge (Humanofonía II), Imposible a la X (Imágenes de una historia en redondo), En los Cerros de Ilom, Sacrátavica y La Tumba del Gran Lengua. Sin embargo, la obra de Orellana en su conjunto –como el arte en general– actúa como una mónada que cristaliza el fluir de la vida, como una fotografía dinámica que abraza dentro de sí lo heterogéneo, la diversidad de voces y miradas que componen la realidad. Y es en esta naturaleza monadológica que consigue ser vehículo de la memoria, salvaguardando la versión de los que no pueden intervenir en la ‘redacción de la historia’ y criticando de esta forma la historia como se ha construido hasta ahora. Ya Adorno afirmaba cómo las formas del arte registran la historia de la humanidad más exactamente que los documentos. Y es en este registro de la historia de la humanidad que el arte responde al ‘secreto nexo’ con las generaciones pasadas y debe materializarse en el compromiso por recuperar las posibilidades no realizadas en el pasado para imaginar y construir un presente y un futuro distinto.

La huella de la historia está impresa en el arte, siendo ésta una construcción profundamente social, que recrea la praxis, su medio. Se nutre de ella en una relación dialéctica entre el material compositivo y el creador de la obra –entre sujeto y objeto–. Considerar el arte como una revelación divina o un producto de las cavernas propias del artista, totalmente ajenas a su medio es un error, pero también es un error reducirlo a mero reflejo o copia de lo social.

En Orellana se hace evidente cómo la sociedad presente tanto en el contexto formador de la historia del artista, como en las circunstancias que le impactan y le ‘dictan’ el mensaje estético, se entretiene de tal forma en las fibras de la música que casi se hace invisible. No estoy diciendo con esto que el artista y su individualidad portadora de cualidades particulares carezca de importancia, la creación musical es producto de una tensión

dialéctica entre elementos racionales del artista y realidad social concreta, así como de la apertura –del compositor– hacia su material compositivo, en la ‘vulnerabilidad’ ante su propia pluralidad y la pluralidad del mundo.

El arte se constituye además como una trinchera desde la que se libran luchas en la transformación de la realidad. Recuperando la afirmación de Benjamin sobre el decisivo juego de la política en espacios aparentemente fuera de la misma, puede verse la importancia que el arte reviste como espacio de lucha en donde las resistencias y denuncias cotidianas toman protagonismo y golpean haciendo agujeros en la racionalidad hegemónica. El arte se constituiría en un acto político en sí mismo, sin olvidar que a pesar de la naturaleza mimética del arte, no todo arte es rebelde, no todo arte es consciente de la ‘refracción’ que de la realidad hace y no todo arte lleva consigo el afán de negar, de criticar o recoger el sentir *del otro*.

El presente estudio exploratorio abre la posibilidad de profundizar en el campo del arte y de la música en específico, tan pobremente explorado por las ciencias sociales guatemaltecas. La Teoría Crítica, Theodor W. Adorno y Walter Benjamin principalmente, cobran vigencia en el análisis de ‘la supraestructura’, de la cultura y el arte, siendo referentes sumamente enriquecedores que cuestionan incluso la parcelada situación de las ciencias sociales, ampliando o disolviendo los límites artificialmente construidos entre las distintas disciplinas. Sus aportes abren diversidad de entradas para el análisis de las potencialidades del arte, desde el proceso creativo hasta su recepción, dándole la importancia que muchos sociólogos le niegan por considerarla un hecho aislado, subjetivo, de poca importancia.

Theodor Adorno particularmente, congruente con su convicción sobre la negatividad, la no identidad, la crítica, y poseedor de una sensibilidad abrumadora, fue de gran importancia para el desarrollo del presente trabajo, brindando las luces que guiaron la estructuración misma de la tesis, cuestionando incluso, convicciones personales y sembrando la semilla de ‘lo crítico’ y la búsqueda de nuevas posibilidades de concebir la sociología. El aporte de Sergio Tischler fue muy enriquecedor también en este sentido, invitando, estimulando y confiando en la construcción de una sociología que explore temáticas tan profundamente

sociales pero tan poco evidentes como la música, así como en su amplio manejo de Benjamin y Adorno en temáticas como el tiempo, la emancipación, la insubordinación y la forma en que estos se expresan en la cotidianidad.

La presente investigación hace entonces un llamado a la sociología a entrar en las ventanas abiertas en el estudio del arte, incluso en su aporte a la epistemología de las ciencias sociales, proponiendo una epistemología enriquecida por la mimesis que lleve consigo además la reivindicación del papel de los sentimientos en la actividad del conocer. Planteando incluso con Adorno, la necesidad de incluir el deseo, la fantasía, el entusiasmo y la pasión, entre otros, en el proceso de conocer.

Se plantea también como un llamado a la esperanza, a agudizar la mirada en la cotidianidad y “lo todavía-no-devenido” para hallar los signos más asequibles de la lucha, la resistencia y la transformación.

# Bibliografía

ADORNO, Theodor W. y Max Horkheimer. (1969) *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

ADORNO, Theodor W. (2000) *Sobre la Música*. Trad. Marta Tafalla y Gerard Vilar Roca. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

----- (2003) *Filosofía de la Nueva Música*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Ediciones Akal.

----- (2004) *Teoría Estética*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Ediciones Akal.

----- (2006) *Introducción a la sociología*. Trad. Eduardo Rivera López. Christoph Gödde (Comp.). Barcelona: Editorial Gedisa.

----- (2008) *Escritos Musicales IV: Moments Musicaux, Impromptus*. Trad. Antonio Gómez Scheenkloth y Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Ediciones Akal.

AK'ABAL, Humberto. (2000a) *Guardián de la caída de agua*. Guatemala: Artemis Edinter, 4ª Ed.

----- (2000b) *Lluvia de luna en la cipresalada*. Guatemala: Artemis Edinter.

ARDITO ALDANA, Lorena. (2007) *Pensar lo musical como correlato de lo social: el caso de la música popular afro-latinoamericana*. Tesis de licenciatura. Universidad de Chile. En sitio web:

[www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2007/ardito\\_1/sources/ardito\\_1.pdf](http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2007/ardito_1/sources/ardito_1.pdf)

BAJTÍN, Mijail. (2003) *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 2ª Ed.

BENJAMIN, Walter. (1982) “Tesis de filosofía de la historia”. En: BENJAMIN, Walter. *Para una crítica de la violencia*. México: Premia Editora S.A.

----- (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. Andrés E. Weikert. México: Editorial Itaca.

----- (2009, 5 de enero) *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Trad. Bolívar Echeverría. En sitio web: <http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/tesis.pdf>

BOROBIO, Luis. (2008) *Forma y contenido del arte*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra. En sitio web:

<http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/717/4/1.%20FORMA%20Y%20CONTENIDO%20DEL%20ARTE,%20LUIS%20BOROBIO.pdf>

BOURDIEU, Pierre. (1997) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Editorial Anagrama, 2ª Ed.

CAZALI, Rossina y Anamaría Cofiño. (1998) *Sinfonía Delirante, los útiles sonoros de Joaquín Orellana*. Museo Nacional de Arte Moderno. Guatemala: Librería Del Pensativo.

*Diccionario Soviético de Filosofía*. (1965) Montevideo: Ediciones Pueblos Unidos. Pp. 83-84. En sitio web: <http://www.filosofia.org/enc/ros/conten.htm>

ESCOBAR SARTI, Carolina. (2009) *Patria mi cuerpo. Historia de una mujer desnuda*. Guatemala: F&G Editores.

ESPINOSA MENDOZA, N.A. (2004) “Reseña a: Ute Guzzoni, Sieben Stücke zu Adorno (Siete escritos sobre A.)”. En: Revista digital *Filosofía. Reseñas de Libros*. N° 22, 2004. Instituto de Filosofía Práctica. Facultas de Ciencias Jurídicas y Sociales. Universidad de Mendoza. En sitio web:

[http://www.um.edu.ar/um/resenia/rese22/Ute\\_Guzzoni.html](http://www.um.edu.ar/um/resenia/rese22/Ute_Guzzoni.html)

FRAJAMAN, Lerner. (2003) “El mesianismo en el pensamiento de Walter Benjamin”. En: *Revista de Ciencias Sociales*. No. 100, 2003 Vol. II. Universidad de Costa Rica. En sitio web:

<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/153/15310006.pdf>

GAINZA, Violeta H. de. (1997) *Puentes hacia la comunicación musical 1: Ezequiel Ander Egg dialoga con Violeta H. de Gainza*. Argentina: Colección La Música y la Educación en los Umbrales del siglo XXI, Editorial Lumen.

GÓMEZ, Vicente. (1998) *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*. Madrid: Ediciones Cátedra, Frónesis.

HOLLOWAY, John (2004) *Sociólogo: Crítico y transformador social*. En: *Bajo el Volcán*, Revista de Ciencias Sociales del posgrado de Sociología, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades-BUAP; Año 4, número 8. Pp. 117-125. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

KAVOLIS, Vytautas. (1968) *La expresión artística: un estudio sociológico*. Trad. Aníbal C. Leal. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

LEHNHOFF, Dieter. (1999) *Huellas de la Guerra en el Arte Musical*. Guatemala: Comité Internacional de la Cruz Roja.

LUKÁCS, Georg. (1969) *historia y consciencia de clase. Estudios de dialéctica marxista*. México: Editorial Grijalbo.

MAFFIA, Diana. (2009a) *Conocimiento y emoción*. En sitio web: [www.dianamaffia.com.ar/archivos/conocimiento\\_y\\_emocion.doc](http://www.dianamaffia.com.ar/archivos/conocimiento_y_emocion.doc)

----- (2009b) *Contra las dicotomías: feminismo y epistemología crítica*. En sitio web: [http://www.dianamaffia.com.ar/archivos/contra\\_las\\_dicotomias.doc](http://www.dianamaffia.com.ar/archivos/contra_las_dicotomias.doc)

MARCUSE, Herbert. (1969) *Die Permanenz der Kunst*. München: Hanser

MARTÍNEZ, José Manuel. (2007) “Distancia y mimesis en la teoría estética de Adorno y en el arte y la literatura contemporáneos” En: HOLLOWAY, J., Fernando Matamoros y Sergio Tischler (Comp.) (2007) *Negatividad y revolución: Theodor Adorno y la política*. Buenos Aires: Herramienta; México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Pp. 225-241.

MARTÍNEZ, Francisco. (2008) *El pensamiento musical de María Zambrano*. Tesis doctoral, Universidad de Granada. Granada: Editorial Universidad de Granada.

MAURO, Sebastián. (2005) “La obra de arte como forma de conocimiento. La forma paradójica de la mimesis en Aristóteles y Adorno”. En sitio web: Revista electrónica de filosofía *A Parte Rei*. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/index.html>

MILOS, Pedro. (2006) “Memoria e historia en el Chile de hoy”. En: AVANCSO (Comp.) (2006) *Memoria e historia. Seminario Internacional en homenaje a Myrna Mack*. Guatemala: AVANCSO. Pp. 79-112

*Océano Uno Color, Diccionario Enciclopédico*. (2000) Barcelona: Océano Grupo Editorial.

ORELLANA, Joaquín. (1983) *Recuento de una labor, a los doce años de 'Humanofonía' y quince de 'Meteora'*. Guatemala: Editorial José Pineda Ibarra, Ministerio de Educación.

----- (1995) “Hacia un lenguaje propio de Latinoamérica en música actual”. En: *Revista Cultura de Guatemala*, Año 16, vol. 4; 1995. Págs. 69-85

----- (2001) “Amor a la marimba de Guatemala”. En: *Anuario Musical 2001*, Cultura de Guatemala. Segunda Época: Año XXII. Volumen IV, septiembre-diciembre 2001. Guatemala: Instituto de Musicología, Universidad Rafael Landívar.

----- (2007) *El violín valsante de Huis. Armadel*. Guatemala: Ministerio de Cultura y Deportes, Editorial Cultura.

PRIVADO, María. (2008) *Amor de zaguán abierto*. Texto inédito.

RADKAU, Verena. (2006) “Del silencio colectivo a la obsesión por la historia. La cultura de la memoria en Alemania después de 1945”. En: AVANCSO (Comp.) (2006) *Memoria e historia. Seminario Internacional en homenaje a Myrna Mack*. Guatemala: AVANCSO. Pp. 193-220.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2007) *Diccionario Electrónico de la DRAE*. Edición electrónica de Microsoft Encarta 2007.

REMIJNSE, Simone. (2006) “La conflictividad de la memoria sobre el conflicto armado. El caso de las exhumaciones”. En: AVANCSO (Comp.) (2006) *Memoria e historia. Seminario Internacional en homenaje a Myrna Mack*. Guatemala: AVANCSO. Pp. 13-26.

ROLDAN, Ingrid. (2004, 14 de noviembre) “Orellana y su marimba fantástica”. [Entrevista a Joaquín Orellana] *Revista D*, No. 19. Guatemala: Prensa Libre.

SAFRANSKI, Rüdiger. (2002) *Nietzsche: biografía de su pensamiento*. Trad. Raúl Gabás. Barcelona: Fábula Tusquets Editores.

TAFALLA, Marta (2003) *Theodor W. Adorno. Una filosofía de la memoria*. Barcelona: Herder Editorial.

TARACENA, Arturo. (2006) “Historia, memoria, olvido: el caso del conflicto armado en Guatemala”. En: AVANCSO (Comp.) (2006) *Memoria e historia. Seminario Internacional en homenaje a Myrna Mack*. Guatemala: AVANCSO. Pp.27-42

TISCHLER, Sergio. (2008) *Tiempo y emancipación. Mijaíl Bajtín y Walter Benjamin en la Selva Lacandona*. Cuadernos del presente imperfecto 3. Guatemala: F&G Editores.

----- (2008a) “El disparo contra los relojes de los obreros en París en 1830 y la toma de San Cristóbal de las Casas por indígenas zapatistas en 1994. Algunas tesis sobre la discontinuidad”. Texto inédito.

----- (2008b) “Valor de uso y lenguajes de insubordinación”. En: Revista de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Enero-Marzo, Número 7. Pp. 5-17.

VALLES, Miguel. (1999) *Técnicas Cualitativas de Investigación Social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Editorial Síntesis.

WILLIAMS, Raymond. (2000) *Marxismo y Literatura*. Trad. de Pablo di Masso. Barcelona: Ediciones Península. 2ª Ed.

# **Anexos**

# Sacratávica, las voces de Río Negro

## En palabras de Joaquín Orellana...

*(Entrevista personal, 12.03.09 -editada)*

La obra Sacratávica fue compuesta en 1998-1999. Se grabó en 1999, pero curiosamente no se ha estrenado porque es una obra pensada para un gran número de voces –para unas 80 voces–, ya que tiene mucha densidad, y la densidad y todas sus variantes aleatorias dependen de que haya gran número de voces para que funcione la naturaleza aleatoria.

Sacratávica está dirigida a los sucesos de la masacre de Río Negro, específicamente en su título dice: **Sacratávica in memoriam por las víctimas de Río Negro 1982**. El subtítulo sería: **Sacratávica, las voces de Río Negro**.

El nombre “Sacratávica” es una composición de lo sacro –en cuanto a ceremoniales–, y atávica –de los atavismos–, de las presencias atávicas del mundo centroamericano. Atávico es por ejemplo, cuando alguien se siente impulsado a cierto acto y no sabe exactamente por qué. El atavismo en cuanto a las etnias que fueron sojuzgadas desde la conquista para acá, se materializa en el resentimiento no solo como tal sino como presencia atávica y es un rencor ancestral con impulsos atávicos hacia el supuesto descendiente del conquistador. Es bastante oscuro. A eso se refiere Sacratávica.

En cuanto a la música propiamente, la obra está hecha para coro mixto, utilería sonora, una marimba esporádica –que interviene esporádicamente– solo para dos tecomates y dos teclas. Una de las características de Sacratávica es la textura coral y el fraccionamiento de fonemas de lenguas indígenas para dar la idea de una circunstancia, y muy estilizadamente,

representa los etnocidios. Por una parte, la marimba no se integra tanto como un instrumento más en la música, sino tiene intervenciones que le dan el toque de la referencia al instrumento nacional. La marimba es un asunto referencial de la circunstancia de la marimba y nuestro paisaje sonoro.

En la Magorera –de la ‘magia’ y el ‘agorero’–, parte constituyente de Sacratávica, hay una exposición coral, ceremoniales. Esos ceremoniales son un sincretismo entre el cristianismo –el catolicismo heredado de la conquista–, y el propio sentido místico muy propio de los indígenas. Este sincretismo se puede ver reflejado en las oraciones y rezos, a veces se utilizan palabras en español y otras en su lengua. Existe entonces en la Magorera, la proyección de estos ceremoniales.

En la parte que se acerca al final de Sacratávica, hay un Son de la Muerte, el cual fue creado con la mente imaginativa musical puesta en un son, pero lleno de cadencias de algo fúnebre o de algo doliente. Muy anecdóticamente estaría representando un entierro, pero no es su función, es una función más interna. Es una imagen mucho más interna lo que representa el son de la muerte. Este Son de la Muerte de la Sacratávica está incluido también en la obra ‘la Tumba del Gran Lengua’.

Los útiles sonoros derivados de la marimba dan la imagen local de la circunstancia del paisaje sonoro, y la marimba como una constante. Todos los útiles consistentes en cañas suspendidas representan un cierto primitivismo, pues representan un poco lo selvático, esa presencia mágica del mundo centroamericano. Y por otra parte, le dan a la obra un sentido impersonal –tratándose, por ejemplo, de que si en lugar de esto tuvieran flautas, violines, clarinetes, cornos, trombones; sería entonces una obra coral–, todo esto la lleva precisamente a un mundo aparte del mundo, de la presencia atávica, la presencia de la magia del mundo centroamericano. Los útiles metálicos suenan como voces inauditas. Van llevando la imagen sonora hacia otros ámbitos.

El coro directamente, son las voces que están representando el dolor, la desesperación, los gritos de huida y gritos de llamado, y hay partes obstinadas en que hay una idea fija que se

va repitiendo y va creciendo, como representando las imágenes que se quedan en la mente repitiéndose. Las huídas y el éxodo de todos los que salieron huyendo para México y otros lugares.

Representa todo de forma profunda, porque antes, cuando Orellana estaba fraguando la Sacratávica, pensaba representar un mercado, las voces en el mercado y sonidos de utensilios y cosas, y luego directamente un ataque con sonidos de arma de fuego, pero eso resultaba muy anecdótico. Orellana prefirió dejarlo en una expresión un poco más abstracta, no por eludirla no por ser elusivo, sino porque es mucho más patético de ese modo.

En Sacratávica hay cosas que penetran incisivamente en el oído y la intención es que lleguen al subconsciente con el objeto de provocar un estado de consciencia de su circunstancia social. Orellana considera que muchas personas están fuera, están en un estado de alienación o enajenación, y tal vez, si perciben su circunstancia social, vuelven la cara y todo su pensamiento hacia otro lado porque no quieren saber nada del dolor y la desesperación sufridos por una aldea arrasada, por ejemplo, es un poco la tranquilidad por la indiferencia. Entonces, la Sacratávica, la Tumba del Gran Lengua e Imposible a la X, llevan una intención precisa de generar un estado de consciencia a través de llegar al subconsciente.

### **Las sensaciones...**

Haciendo un pequeño ejercicio auditivo de la obra Sacratávica de Joaquín Orellana, presento una breve descripción de las sensaciones y percepciones que la obra me causó, poniendo en palabras el mensaje que los sonidos me trasladaron.

La obra me produjo una fuerte sensación de soledad, de un espacio que quedó desolado; una sensación de “vacío”. Por otro lado, la sensación de molestia, sonidos que incomodan y hieren. Se percibe el terror de voces que se extinguieron, pero que buscan ser escuchadas. Puede escucharse la agresión que quiere interrumpir la esperanza, la vida, y los gritos de gente huyendo ante ésta. Pero como respuesta, la lucha, entre lamentos, llantos y

levantamientos; un grito de guerra y de vida –incisivo– que se resiste, en una resistencia audible en algarabía.

Así, entre burlas y plegarias, se percibe la ternura de un dolor compartido que no es únicamente dolor, es lucha. Se siente el frío, el duelo de un alma herida para siempre, sumergida en la melancolía. Pero tras de esto, se escucha el despertar de una voz que aún tiene sonido. Ecos lejanos que quedaron suspendidos allí y pueden escucharse en el viento, que regresan, poco a poco se acercan.

Y en toda la obra, la confusión entre voz y marimba, ¿son una? ¿Es una la voz mimética de la otra? Es talvez por ello que Orellana la plantea como una constante en el paisaje sonoro guatemalteco, al ser, por qué no, la cristalización en teclas de madera, de la voz del pueblo guatemalteco en sus más profundos dolores, resistencias, contradicciones y esperanzas.

A continuación, se adjuntan cuatro páginas de la obra Sacratávica. Se escogieron éstas por lo significativo de las grafías que allí se muestran. Se hace la **aclaración** que no se pretende mostrar la obra completa, la cual consta de aproximadamente cuarenta y dos páginas.

SACRATÁVICA  
Joaquín Orellana

SACRATÁVICA

8/19/47

Sopra-  
vino

f.

Fl. Sopra-  
de pica no.

f.

E. Alto

f.

Voces Sopra  
no

E. Alto

"Forestri"  
♯

"Troam"  
♯

"Pre-L"  
♯

"Teclambor"  
♯

"C.F."  
♯

"Pre-Ar"  
♯

"Pinza-fer"  
♯

FL.

Sopra-  
no

[Alto

Voces

Tenor

Bajo

"Torestri"

"Troam"

"Pre-L"

"Teclambor"

"C.F"

"Pre-Ar"

"Pinza-fer"

rixum  
rixum  
rixum nakipax tlnel juix  
rixum nakipax einel juix

mf  
mf  
mf  
mf

... Saora... J. Orellana

**Ten.**

gliss. Lento  
comprimiendo

ESPACIANDO  
dimin.

U+F

U+F

U+F

U+F

**Tec.**

ESPACIANDO  
Dimin. --

**Bajos**

gliss. Lento  
comprimiendo

ESPACIANDO  
DIMIN. --

U+F

U+F

U+F

**Sopr.**

ESPACIANDO-DIM.

**E. Altos**

gliss. comprim.

gliss. comprim.

20

"MAGORERA" - 1 -

J. Orellana, M.

Handwritten musical notation for the vocal line. It includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The lyrics "LORO TOTAL" are written above the notes. There are also some rhythmic markings like "uxikibixane" and "des Acel. Poco a poco".

A series of seven staves representing different percussion instruments. Each staff has a small icon of the instrument and a series of rhythmic dots and lines. The instruments listed are: Puntual, Ululón, II, Preximú, Burbuxá, Tremulio, and Tarros. The notation is highly stylized and abstract.

A section of handwritten musical notation. It includes a treble clef and a key signature of one sharp. The lyrics "makig, tza, juak" and "ek, tzoia, xexix" are written above the notes. There are also some rhythmic markings like "LUP, xoxi, kipzo" and "kip, at, zo ek".

A series of seven staves representing different percussion instruments. Each staff has a small icon of the instrument and a series of rhythmic dots and lines. The instruments listed are: Sonarimbás, Onda-im, Imbaluna, Circumar, Bazookim, Sinusoido, and Flexim. The notation is highly stylized and abstract.

Densidad 1-12-13

Corte Muy Notorio

Problema Impomperia

2 Terceros