

InterSedes

Revista Electrónica de las Sedes Regionales de la
Universidad de Costa Rica



La hibridación en la producción de Joaquín Orellana

Gerardo Enrique Meza - Sandoval

InterSedes, N° 39. Vol 19. Enero-Julio (2018). ISSN 2215-2458

URL: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/intersedes>

DOI: <https://doi.org/10.15517/isucr.v19i39>

InterSedes Revista Electrónica de las Sedes Regionales, Universidad de Costa Rica, América Central. Correo electrónico: intersedes@gmail.com

Dr. Edgar Solano Muñoz, Director. Teléfono: (506) 2511 0602. Correo electrónico: edgar.solano@ucr.ac.cr

Editor Técnico: Bach. David Chavarría. Correo-electrónico: chavariagd@gmail.com

Montaje de texto: Licda. Margarita Alfaro Bustos. Correo electrónico: margarita.alfarobustos@gmail.com

Imagen de carátula: M.Sc. Roberto Cerdas Ramírez. Correo electrónico: rcerdasucr@hotmail.com

Consejo Editorial Revista InterSedes

Dr. Edgar Solano Muñoz. Director. Sede Guanacaste. Universidad de Costa Rica

M.L Mainor González Calvo. Sede Guanacaste. Universidad de Costa Rica

M.L Neldys Ramírez Vásquez. Sede Guanacaste. Universidad de Costa Rica

Dr. Pedro Rafael Valencia Quintana. Universidad Autónoma de Tlaxcala. Facultad de Agrobiología. México.

M en C.A. Juana Sánchez Alarcón. Universidad Autónoma de Tlaxcala. Facultad de Agrobiología. México.

Mag. Marcelo Pérez Sánchez, Universidad de la República de Uruguay. Uruguay

Maria T. Redmon. Modern Languages & Literatures, Spanish. University of Central Florida.

Dr. Mario Alberto Nájera Espinoza. Universidad de Guadalajara. México.

Ing. Alex Roberto Cabrera Carpio, Mgr. Universidad Nacional de Loja-Ecuador.

Dr. Leonel Ruiz Miyares. Centro de Lingüística Aplicada (CLA). Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente, Santiago de Cuba. Cuba.

Magíster Bibiana Luz Clara. Profesora e Investigadora de la Universidad FASTA, Mar del Plata. Argentina.

Carlos José Salgado. Profesor del área de mercadeo. Universidad de La Sabana. Colombia.

Daniel Hiernaux-Nicolas. Universidad Autónoma de Querétaro. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. México.

Rodolfo Solano Gómez. Instituto Politécnico Nacional - IPN-Centro Interdisciplinario de Investigación para el Desarrollo Integral Regional Unidad Oaxaca, México.

José Miguel Guzmán Palomino. Universidad de Almería, España.

Dr. José Luis Gómez Olivares. Departamento de Ciencias de la Salud. Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. México.



Revista Electrónica de las Sedes Regionales de la Universidad de Costa Rica, todos los derechos reservados. Intersedes por intersedes.ucr.ac.cr/ojs está bajo una licencia de [Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Costa Rica License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/cr/).

LA HIBRIDACIÓN EN LA PRODUCCIÓN DE JOAQUÍN ORELLANA

HYBRIDIZATION IN THE PRODUCTION OF JOAQUÍN ORELLANA

GERARDO ENRIQUE MEZA - SANDOVAL¹

| | |
|--------------------|--------------------|
| Recibido: 12.09.17 | Aprobado; 03.03.18 |
|--------------------|--------------------|

DOI: <https://doi.org/10.15517/isucr.v19i39.34066>

Resumen

En este acercamiento a la obra del guatemalteco Joaquín Orellana, se trata su metáfora musical como un espacio convergente de lo local y lo glocal a partir de la propuesta de García Canclini.

Palabras claves: hibridación - música centroamericana - Joaquín Orellana - útiles sonoros

Abstract

This is an approach to the production of the Guatemalan composer Joaquin Orellana, where his musical metaphor is treated as a convergent space between the local and the glocal, based on García Canclini's proposal.

Key Words: Hybridization - Central America Music - Joaquín Orellana - Sound Utensils

Introducción

La construcción de la metáfora musical ocurre en un espacio temporal. Este puede ser lineal como se piensa en el sistema occidental, circular, concéntrico o de maneras paralelas como puede ser pensado a partir de la teoría de la relatividad. En todo caso es un espacio convergente al cual se pueden acercar, yuxtaponer, cruzar o mezclar diferentes combinaciones, sean estas musicales o no. Como se verá esa convergencia da espacio a la hibridez, en ésta cabe lo otro, en tanto lo otro es el o lo desplazado y el oprimido que puede ser cruzado, yuxtapuesto con lo hegemónico.

En este artículo nos acercaremos a la producción del guatemalteco Joaquín Orellana en el entendido de que es un texto cultural, por tanto puede ser abordado, cuestionado e interpretado con las herramientas que se tengan. El estímulo con el que partimos esta vez, es un trabajo del investigador y diseñador, Henry Vargas titulado *Arte-objeto en las representaciones de dos artistas centroamericanos: entre lo local, lo*

¹ Costarricense. Docente de la Escuela de Música del CIDEA en la Universidad Nacional Autónoma de Costa Rica (UNA) y en la Sede Regional de Limón de la Universidad de Costa Rica (UCR.). Email: gemeza@costarricense.cr

“glocal” y lo global (2008), quien con la utilización de algunas herramientas teóricas acerca de Estudios Culturales confronta obras de dos artistas plásticos centroamericanos.

Un texto cultural, en tanto texto, se expone a múltiples lecturas interpretativas de estas o de su entorno generando debate. En el transcurso de una investigación sobre el *Ideario Estético* de Joaquín Orellana que he realizado (inédito), similar que en el trabajo sobre la producción de los artistas plásticos desarrollado por Vargas, se han mantenido dos preguntas latentes:

¿Qué quieren transmitir los textos que produce? ¿Qué funciones sociales cumplen?

La obra de Orellana responde a mecanismos sociales, sean estos de tipo local, nacional, regional o internacional y a la intencionalidad del compositor de construir sus piezas musicales. Esta intencionalidad es marcada por lo estético, el compromiso social, la respuesta del público, la ideología y en su caso, pensamos que en menor medida, el mercado. Se encuentran elementos locales, de su país, de la región Centroamérica y Latinoamérica, donde entre otras, se pueden ver marcas de la lucha antiimperialista y antimilitarista. A la vez se han convocado elementos internacionales y transnacionales.

Esa práctica puesta en marcha en la estética de Orellana busca transformar el mundo, es heredera de la vanguardia de principios del siglo XX y a la vez de la propuesta nietzschiana. Bernal Herrera (Herrera, 1998,33) nos recuerda que para Habermas desde los textos provocadores y sugerentes de Federico Nietzsche, surge un espacio en el que el lenguaje y aún más, los lenguajes artísticos, sirven no sólo para transmitir, sino también para construir el mundo. En este nuevo espacio hay lugar para “lo otro” de la razón que da lugar en la esfera de lo estético a lo feo, lo desconocido. Entendido en nuestro caso, “lo otro” opuesto a lo occidental, en lo estético, lo bello es lo occidental. En esta interpretación se advierte que ni los textos ni la lectura misma son neutras, parten de perspectivas idiosincráticas y valores subjetivos. Por ende, una lectura, una creación artística son reinterpretación y reapropiación según los intereses y necesidades de quien la efectúe (Herrera, 1998,33-50).

En este sentido la modelización realizada en la obra de Joaquín Orellana, acerca, transforma, reconstruye una serie de elementos presentes en su entorno, textos musicales, sociales, etcétera, y con este acercamiento construye un híbrido artístico. Al ser esto así, nos acercaremos a la propuesta estética de este compositor utilizando la propuesta de hibridación del argentino Néstor García Canclini. Pero antes veamos una síntesis biográfica del compositor y algunos elementos de la crítica sobre su obra.

Joaquín Orellana compositor, violinista y luthier.

Joaquín Orellana compositor, violinista y luthier nació en la Ciudad de Guatemala, Guatemala, en el año 1930. Sus intereses musicales lo llevaron al Conservatorio Nacional de Guatemala donde entre 1949 y 1959 realizó estudios. En esta institución asistió a las clases de violín impartidas por Carlos Ciudad Real. Su inquietud por la composición lo acercó a los cursos impartidos por el belga Augusto Ardenois y del vienés Franz Ippish, así como a los del compositor guatemalteco José Castañeda. En 1959 obtuvo el Diploma de Bachiller en Arte, especializado en violín.

Más tarde, entre 1967-69 gracias a una beca de la Fundación Rockefeller, realizó estudios en el Instituto Torcuato Di Tella, de Buenos Aires, Argentina, momento en el que descubre las posibilidades de la música electrónica y se moderniza con las técnicas de la composición vanguardista de aquel momento. Alberto Ginastera, Gerardo Gandini, Cristóbal Haffter, Román Haubenstock-Ramati, Franciso Kroepfl y Vladimir Ussachevsky fueron sus maestros durante este periodo.

El desarrollo de su nueva etapa con investigaciones de su entorno, posiblemente no hubiera sido posible sin su paso por el Instituto Torcuato di Tella y su Centro de Altos Estudios Musicales. Esta institución funcionó como un lugar de modernización artística que colaboró con la actualización del arte latinoamericano. Así, como centro de modernización artística y ente legitimador de experiencias del arte vanguardista, irradió su efecto en el campo cultural latinoamericano, en especial, en el campo musical de países centroamericanos a través del Centro de Altos Estudios Musicales.

Su vida profesional inicia como violinista de la Orquesta Sinfónica Nacional de Guatemala, y se desarrolló en el período comprendido entre 1956-74. En el año 1970 formó parte del personal del Conservatorio Nacional de Guatemala donde laboró como profesor hasta 1974. En 1975 fue nombrado en el Departamento de Música de la Dirección General de Cultura y Bellas Artes de su país.

La labor emprendida como maestro y compositor lo llevó en la década del 1970 a participar en Cursos Latinoamericanos de Composición Musical de Cerro del Toro en Uruguay, Ouro Preto en Brasil y en la Escuela de Minas Gerais, Brasil. Además en el Octavo Curso Latinoamericano de Música Contemporánea, San Jao del Rei, Estado de Minas Gerais, Brasil, así como otros encuentros en Centroamérica y el Caribe en las décadas siguientes.

En su quehacer como compositor obtuvo diversos premios nacionales e internacionales como: el Primer Premio en concurso de la Canción Guatemalteca TGW (1957), también recibió en varias ocasiones

el Premio del Certamen Centroamericano 15 de septiembre (1958, 1964, 1969, 1972), la Mención Honorífica del Séptimo Concurso de Música Electroacústica. Su obra *Poema Coral Declamatorio. La Libertad de un mundo Homenaje a Simón Bolívar* (1982) forma parte de una colección especial, en conmemoración del héroe de la independencia.

La lista de sus composiciones incluye obras para orquesta sinfónica, música de cámara, electroacústica y con instrumentos especiales fabricados por el compositor, llamados *útiles sonoros*. La fabricación de sus *útiles sonoros* tiene como base, principios acústicos-estructurales de instrumentos de la tradición popular guatemalteca, especialmente de la marimba. Los instrumentos construidos a partir del instrumento autóctono incluyen variantes colorísticas y de timbre, en este sentido la marimba se ha proyectado en múltiples diseños y ordenamientos.

Se debe tener en cuenta que los *útiles sonoros* han sido concebidos musicalmente en un concepto que busca sustituir sonoridades electroacústicas y forman parte de la orquesta futurista. Russolo (1913) armó un cuadro de *seis familias de ruidos* de la *orquesta futurista*, estos eran humanos, de la naturaleza, mecánicos, animales y percutidos. En este último grupo encuentran espacio una buena parte de los instrumentos especiales construidos por el luthier Joaquín Orellana, porque producen sonidos que se obtienen al percutir o frotar sobre maderas, metales, bambú y otros.



La Imbaluna, consiste en teclas de marimba y sus resonadores, dispuestos en forma de media luna. Su nombre se da de la unión de la partícula imba del instrumento musical marimba y luna por la forma. (Fotografía anterior).

Elementos críticos.

Sobre Joaquín Orellana se han escrito diversos artículos que resaltan aspectos de su variada producción. El compositor norteamericano, Gordon Mumma, escribió en 1986 un artículo sobre la música electroacústica latinoamericana. Al referirse a Joaquín Orellana lo ve como:

compositor que supera las distracciones de la opulencia tecnológica, que hubiese sido inadecuada para el contexto guatemalteco. Más bien, exploró recursos acústicos indígenas, desarrolló técnicas preformativas ampliadas con los conjuntos locales y construyó nuevos instrumentos musicales. Recopiló los sonidos de sus experimentaciones, tanto del archivo urbano como rural. Empleando estos materiales, durante los años 70 Orellana produce un grupo de sorprendentes composiciones electroacústicas. (Mumma, 1986)

También en 1991 apareció el libro *Historia Crítica de la música en Guatemala* de Enrique Anleu Díaz, en este, se destacó la composición de un grupo de personajes de la música guatemalteca que utilizaron plenamente *las nuevas expresiones puntillistas, seriales, aleatorias y bloques sonoros*. Este grupo es integrado, según lo definió, por Jorge Álvaro Sarmientos, Enrique Anleu Díaz, Rodrigo Asturias y Joaquín Orellana. De Orellana destacó su trabajo con el paisaje sonoro y que en 1985 había vuelto a la música melódica con *El violín valsante de Huis Armadel*, enmarcada dentro del vals criollo (Díaz 1991,171, 172, 173).

Así mismo, el musicólogo guatemalteco Dieter Lehnhoff, en su artículo *Tendencias en la creación musical centroamericana del siglo XX*, se refiere a los compositores centroamericanos del Torcuato di Tella como los compositores nacidos en la década de los treinta. Resaltó como se familiarizaron con la electroacústica y otras prácticas novedosas de la composición del siglo XX. Subrayó el trabajo de los guatemaltecos, en este le dedica un apartado titulado *La propuesta estética de Joaquín Orellana*. De esta lectura se desprende que el paso por Buenos Aires le amplió el horizonte musical, alterando su orientación estética desde su fundamento. Luego de tales vivencias, al regresar a su país, ya no era posible continuar con su antiguo sistema, por eso resolvió el problema inventando y construyendo nuevos instrumentos sonoros para satisfacer sus necesidades de experimentación. Estos le dieron acceso a una amplia variedad de colores

y timbres, independientes de otros parámetros sonoros y lo acercan a las particularidades de la realidad social etnocultural guatemalteca (Lehnhoff, 1994,36 - 37).

En la revisión sobre la propuesta estética de Orellana, Lehnhoff amplía la percepción sobre su paso por el Instituto:

Descubrió las inusitadas posibilidades de las nuevas sonoridades. El contacto con las nuevas corrientes de vanguardia que experimentó en ese periodo amplió decididamente la gama de recursos que emplearía en adelante en su lenguaje musical. (Lehnhoff, 1997,111).

Destacó la construcción de objetos y *esculturas sonoras* como materiales lúdicos, imaginativos y exóticos derivados de las características de instrumentos autóctonos y especialmente de la marimba como elementos primarios en su proposición estética. La mezcla de estos instrumentos y su propuesta renovadora han servido de base para que su producción ejerza una decidida influencia en toda una generación de compositores de Latinoamérica. (Lehnhoff, 1997,12 -113).

Por su parte Lester Godínez, recalca *su extraordinaria faceta de creador de sonoridades nuevas basadas en la identificación e interpretación de los timbres característicos de Guatemala, entre estos fundamentalmente la marimba* lo cual hace a través de curiosos *instrumentos musicales* derivados de la marimba y que llama *Útiles Sonoros* (Godínez, 2002,266).

Así mismo, Graciela Paraskevaídis cita a Orellana entre los compositores latinoamericanos verdaderamente creativos que se dan a lo largo del siglo XX, lo hace al lado de compositores como Amadeo Roldán (Cuba), Jacqueline Nova (Colombia), Tato Taborda (Brasil) y Cergio Prudencio (Bolivia) (Paraskevaídis, 2004).

A lo anterior se puede agregar que su fantástica imaginación no se queda únicamente en lo puramente experimental, sino que se replantea elementos más tradicionales de forma y contenido, los resemantiza, aún más, se arriesga a usar otras producciones artísticas como el teatro y la novela.

Procesos de hibridación

Para Néstor García Canclini (1990, 16, 17, 18) la concepción occidental de observar de manera binaria las producciones socio culturales entró en crisis. De manera que se ha planteado la necesidad de que al estudiar los fenómenos de producción artística esa concepción que se divide tradicionalmente entre

tradicional-moderno, culto-popular y lo masivo debe plantearse más bien de manera horizontal. Su propuesta ve lo híbrido como una manera de disolver oposiciones clásicas de las ciencias sociales, busca rediseñar los planos y la perspectiva.

La hibridez en la obra de arte se da a través de procesos creativos y recreativos manifestándose en la obra como un acercamiento no siempre pacífico entre lo hegemónico y lo subalterno. Lo hegemónico representa lo externo, lo occidental colocado, desde la dimensión social, sobre lo que se denomina, aquella la otredad, que es calificada como sujetos inferiores, desplazados, ingenuos, subalternos, oprimidos.

Así, según García Canclini, la *hibridación cultural*, es un fenómeno que *se materializa en escenarios multideterminados donde diversos sistemas se intersecan e interpenetran*. (1995,2). Ejemplo de esto son los materiales expuestos por grupos musicales contemporáneos que mezclan o yuxtaponen corrientes globales como el pop con ritmos autóctonos o tradicionales, como el caso de la música mangubeat, una manifestación cultural surgida, en los años 90, en la ciudad de Recife (Pernambuco, Brasil), en su trabajo se cambió el perfil de la música local al mezclar elementos subalternos de la cultura popular con contenidos hegemónicos del pop internacional (Markman, 2005). Pero nada impide que podamos pensar las *Bachianas brasileiras* de Héctor Vila-Lobos y la *Sinfonía india* de Carlos Chávez como tales, en tanto, contienen una síntesis de la música autóctona y la audición moderna, según lo proponía Alfredo Bosi (Veres, 2007, 1). En las artes visuales el investigador Henry Vargas propone el ejemplo de dos artistas centroamericanos contemporáneos: Raúl Quintanilla de Nicaragua y Darío Escobar de Guatemala, quienes con sus obras de arte objetual construyen diversos híbridos (Vargas, 2008).

La hibridez en el caso específico de Orellana tiene las marcas del entramado histórico guatemalteco donde se advierte *tres guatemalas* viviendo en una heterogeneidad multitemporal con desarrollos culturales y económicos desiguales como ya lo planteaba Raúl Antonio Morales Bathen (2004). La situación se circunscribe a la formación de tres áreas con características propias, un área industrial con índices de alto desarrollo humano, un área de agricultura de exportación con parámetros de un país en vías de desarrollo que desmejora su situación de acuerdo a su localización territorial. La tercera es un área de mera subsistencia, continúa como sociedad tradicional agraria, en su mayoría de origen indígena, sin acceso a educación, ni a cubrir las necesidades básicas. El problema del desarrollo desigual generó un conflicto interno que desangró por mucho tiempo la nación, provocando la migración, muerte y destrucción de poblaciones indígenas. Elementos de ese conflicto son marca indeleble en la producción del compositor objeto de este trabajo.

El encuentro de elementos acercados en las obras del compositor Joaquín Orellana provoca una re-símbolización, una rearticulación de textos. En este concepto veremos la música de Orellana que manifiesta ser construida como una estética de resistencia en varios niveles. Cada una de sus obras es única respondiendo a mecanismos sociales, estos son del tipo local, nacional y regional. A la vez, revela características globales y glociales. Lo que implica que hay hibridación al acercar materiales diversos con los cuales se identifican diversos sectores sociales y sus sistemas simbólicos (García Canclini, 1990,41).

En 1989, en la primera edición de su libro, *Culturas híbridas*, García Canclini propone una pregunta a la cual Orellana ya había esbozado una respuesta coincidente: *¿Cuáles serían, entonces, los caminos actuales para generar un arte latinoamericano?* La repuesta de García Canclini era simultánea en tanto proponía: *reelaborar con una mirada geométrica, constructiva, expresionista, multimedia, paródica, nuestros orígenes y nuestro presente* (García Canclini, 1990,125).

Por su parte Orellana respondía en 1977 que la propuesta estética de los compositores latinoamericanos debía contemplar *nuestros valores primitivos y de la telúrica*, donde los instrumentos que había denominado como *útiles sonoros* ofrecían esa imagen de permanencia, de origen. Además, su propuesta busca ser contestataria a la era tecnológica en la medida en la que estos *útiles sonoros sustituyen los sonidos electrónicos y de las nuevas tecnologías* (Orellana, 1977,25). Por otra parte, la utilización de elementos del paisaje sonoro de ciudad Guatemala capturados con la grabadora y reelaboradas dentro de sus textos musicales le permite retomar lo que era en ese momento su presente.

Nos encontramos ante un compositor que en el transcurso de su producción ha parodiado, elementos del canto gregoriano, del vals tradicional, de la música folklórica, del vocablo indígena, de la jerga militar y ciudadana. Joaquín Orellana es un artista que en su proceso creativo ha probado múltiples medios para expresarse, desde el teatro, el cine, el ballet, hasta la música electrónica, el cuarteto de cuerdas, las artes audiovisuales. La tridimensionalidad de sus *útiles sonoros* los ha llevado a ser descritos como objetos esculturales (Lehnhoff, 1997,112 -113). Esta multidimensionalidad de su producción lo hace un artista polifacético, quien además de las artes y el “performance” escribe novela, cuento y poesía. Es un artista, híbrido, para utilizar el concepto de García Canclini.



Orellana y el sinusoido. Consta de un grupo de tablillas de madera de hormigo, cordel y una estructura de hierro. Te, teclas de marimba suspendidas en la curva sinusoidal. Para tocarlo es necesario desplazar una baqueta rodante de forma continua sobre las teclas, su afinación no es diatónica. (Fotografía propia)

De lo local a lo glocal

Lo local es determinado por los bienes y servicios que solo se encuentran, producen e identifican en un sector o espacio específico. Así tenemos el espacio territorial histórico en asociación con hábitos, valores y saberes acumulados en experiencias localizadas territorial, étnica, regional o nacionalmente. En este espacio se tienen circuitos e instituciones nacionales, con lo cuales los gobiernos se ocuparon de construir *mono-identidades*. Su manifestación se da en lo popular y en el patrimonio cultural.

Para García Canclini *la globalización supone una interacción funcional de actividades económicas y culturales dispersas, bienes y servicios generados por un sistema con muchos centros, en el que importa más la velocidad para recorrer el mundo que las posiciones geográficas desde las cuales se actúa* (1995,15). Mientras que con las producciones locales se podía saber de dónde procedía lo consumido, por ser esta localizada territorialmente, con la producción globalizada se da un ensamblado multinacional.

Los empresarios japoneses inventaron el neologismo *glocalize* para aludir al nuevo esquema del "empresario-mundo". Este conecta entre sí a las economías de diversas sociedades transnacionalizándola y

mueve en su cultura tanto información, creencias y rituales procedentes de lo local, lo nacional y lo internacional (García Canclini, 1995,69).

Locación y glocación

La propuesta de Joaquín Orellana la definimos como híbrida porque acerca en sus modelos sistemas simbólicos diversos, pero a la vez, elementos de los diversos sectores sociales guatemaltecos o de las tres áreas desiguales de Morales Bathen. En su obra se encuentra una especie de retorno a su habitad, su espacio territorial, ese espacio histórico con sus propios hábitos y valores, con experiencias muy localizadas dentro de este. Es un trabajo que recoge manifestaciones populares y del patrimonio cultural. Al juzgar esto así, inmediatamente surge una pregunta: ¿Qué elementos populares y del patrimonio cultural se pueden encontrar en su propuesta?

El patrimonio cultural guatemalteco tiene en la marimba uno de los elementos más importantes, por tanto, no es extraño que se convoca de muchas maneras en los textos producidos por Orellana. Para él, quizás es el primer elemento que se debía contemplar al valorar lo que denomina como *nuestros valores primitivos* (Orellana 1977,25). De este instrumento musical retoma la “*unidad acústica fundamental*” a partir de la reelaboración en una proyección de múltiples diseños y ordenamientos concretándose en la “*Dispersión de la marimba guatemalteca*”. En esta dispersión del instrumento autóctono Orellana lo renombra y con esto le imprime una revalorización simbólica.

Para Orellana existe un valor sonoro territorial, su trabajo busca construir un modelo que se acerque al sonido singular de su ciudad, por lo tanto, además de lo mencionado en el párrafo anterior, contiene elementos del folklor guatemalteco, melodías tradicionales, formas musicales como la guarimba y el son, así como la reelaboración y utilización de vocablos indígenas.

Si para García Canclini andar por la ciudad, es como ocurre en los videoclips, mezclar músicas y relatos diversos en la intimidad del auto y con los ruidos externos (García Canclini, 1995,101), la experiencia de andar con su grabadora captando y luego reelaborando una especie de fotografía que modelizará ese entorno acústico que estaba Orellana aprehendiendo de su ciudad Guatemala, resultó en una mezcla que recupera una parte de la memoria histórica de su país.

Una memoria histórica que recupera intimidades de gentes y sus sonidos, de los trastornos sociales de una multiculturalidad para nada homogénea. La memoria de su locación incluye lo indígena con su voz lamentosa, dolida, desplazada, perseguida por más de quinientos años, la voz del voceador de autobuses, la

marimba, del vals, del soncillo. *Verbi gracia*, este nuevo relato construido por Orellana acerca y transforma otros relatos o el relato de los otros.

Modernidad y tradición para García Canclini son parte de la propuesta ideológica de nación. Podemos advertir que en la propuesta de Orellana en alguna medida se quiebra la oposición modernidad tradición y arma un nuevo ritual donde estos convergen. Su propuesta estética híbrida busca a través de ese ritual narrar la multiculturalidad guatemalteca. Lo indígena, monodías del canto gregoriano, elementos del contrapunto de la música colonial guatemalteca y lo contemporáneo de la música electroacústica son convocados constantemente en los textos de Orellana.

Como lo recuerda Henry Vargas a través de una cita en su texto, los primeros pintores y escultores guatemaltecos en la colonia eran indígenas, luego llegan españoles con lo que se produce un mestizaje de mayores proporciones en las generaciones posteriores (Vargas, 2008,248). De manera similar, entre los códices de Huehuetenango se evidencia la habilidad musical de los indígenas para la música y su creación (Lehnhoff 2005,60-62). Por otro lado, desde los inicios de la Villa de Santiago de Guatemala hasta que terminaron la iglesia en 1534 la música que más se escuchaba eran las entonaciones gregorianas de los clérigos (Lehnhoff, 2005,23); ya en tiempos de la Iglesia de Santiago de Almolonga en adelante existen indicios claros que en las grandes solemnidades se cantaban polifonías (Lehnhoff 2005,25). En el siglo XVI tres compositores de polifonía latina vivieron en Guatemala: Hernando Franco, Pedro Bermúdez y Gaspar Fernández (Lehnhoff 2005,42).

En el mestizaje musical existen ejemplos valiosos a través del villancico y la copla en los cuales ingresan las lenguas autóctonas mayas. De tal manera que en esa fusión, similar a lo que pasaba en la plástica, se encuentran marcas de una *primera globalización renacentista* dada a lo largo de América Latina con repercusiones en Europa (Vargas 2008,248). Entonces, se puede afirmar que Orellana sigue una tradición al incorporar elementos hegemónicos y entrecruzarlos con materiales subalternos.

Así tenemos que en el cuarteto de cuerdas *Frater Ignotus* (1967) integra una serie de variaciones a partir de un tema escogido, un canto gregoriano, con tratamientos polifónicos, para él, este es un elemento interno cargado en su equipaje. Esta vez asistimos a la rearticulación de elementos globalizados a través de la intervención de un mestizaje transnacionalizado. El Canto Gregoriano es el canto litúrgico de la Iglesia Católica, es especialmente monofónico procede de diversos lugares Francia, Milán, Roma, otros son de origen Galicano y Mozarábico, se le designó el nombre en honor al Papa Gregorio Magno en cuyo papado entre 590 y 604 D. C. estos materiales fueron ordenados y oficializados. Antes anotamos como la polifonía

tuvo tres importantes representantes en la historia musical guatemalteca. El dodecafonismo surgió como una propuesta que rompe con el sistema piramidal de la tonalidad, se originó en Viena con la propuesta de Arnold Schönberg en sus op. 23-24-25 de 1920 al 1923. Entonces, *Frater Ignotus* convoca elementos de una globalización primaria, con elementos de un mestizaje transnacionalizado, recién iniciada la segunda mitad del siglo XX en un sitio de convergencia como lo fue la ciudad de Buenos Aires, un lugar culturalmente periférico, donde hizo esta obra.

El ensamblado de la obra de Joaquín Orellana reúne otros elementos globales de los códigos musicales como el tonal especialmente en su primera época, se retoma en otros momentos, también lo atonal, lo serial, el ruido y la música electrónica, elementos con los que se encuentra cuando viaja a Buenos Aires, para modernizarse con la nueva globalización. Estas nuevas herramientas lo llevan a descubrir el paisaje sonoro y a tener una nueva manera de escuchar.

La nueva etapa de su composición con investigaciones de su entorno posiblemente no hubieran sido posibles sin su paso por el Instituto Torcuato di Tella y su Centro de Altos Estudios Musicales, institución que funcionó como un lugar de modernización artística y colaboró con la glocación del arte latinoamericano. Precisamente Henry Vargas al hacer una reinterpretación de Jesús Martín Barbero recuerda que por medio del aparato escolar y el desarrollo de las industrias culturales se visibiliza a partir la década de 1950 tanto con los productores culturales como con los consumidores una nueva experiencia colectiva. Es una nueva experiencia que conlleva nuevos significados, nueva sensibilidad, apropiación y deleite. Por lo tanto, este elemento no se debe perder de vista al observar obras de artistas centroamericanos (Vargas, 2008,247-248).

Lo hegemónico generado por la era industrial y sus máquinas revela marcas recogidas desde sus inicios en el siglo XVII y retomado en los primeros manifiestos del futurismo (1909 1913) y que filtrado a través del *Ideario Estético* de Orellana nos revela la posibilidad de retomar una raíz primigenia. Pero al ser convocados a este texto, la marimba, el vals, el canto gregoriano, el sonecillo, experimentarán una dispersión, una transformación.

Una manera de glocalizar con la música electroacústica se da en la obra de Orellana cuando son convocados elementos de la tradición agraria indígena, con elementos sonoros de la industria electrónica a través de la cinta magnetofónica y retomar la raíz básica de sonido de la marimba.

Acercamiento a algunas hibridaciones a la Orellana

El *Ballet Contrastes tema y variante* (1963) es una obra escénico musical pionera en el ámbito de la composición musical centroamericana porque utilizó material pregrabado para mezclar con la orquesta sinfónica. La orquestación se presenta de manera completa con las cuerdas, vientos, percusión y piano, con la integración de la cinta magnetofónica mezclándose durante el episodio llamado “*Alucinaciones*”. Es un híbrido entre lo electrónico y lo orquestal, en este se encuentran marcas de la orquesta de los siglos XVIII y XIX con lo contemporáneo de la era electrónica.

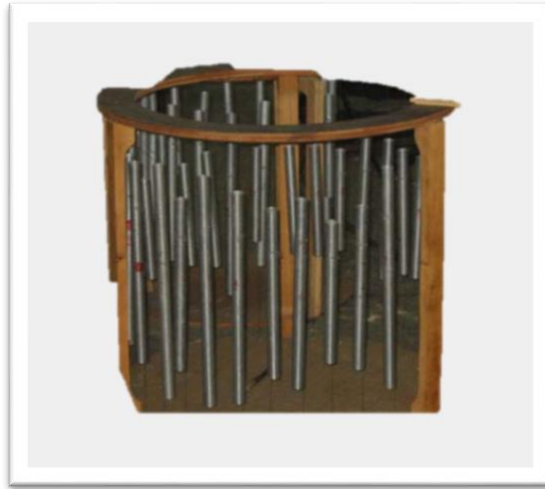
Orellana se plantea un tratamiento musical alejado de la ortodoxia de la composición musical, al mezclar materiales electro-acústicos con la instrumentación de la orquesta sinfónica. La obra tiene una mezcla del opuesto, música instrumental - música electrónica. Con esto da unidad a la trama propuesta por el coreógrafo entre lo clásico y lo moderno. En otras palabras, lo clásico aquí funciona como hegemónico cruzado con lo alterno, lo nuevo.

La utilización de fonemas indígenas como en *Imposible a la X*, (1980) así como la voz suplicante y lamentosa del “canto” de los pregoneros de ciudad Guatemala tiene una nueva connotación y es parte de la recuperación de imaginarios mencionados anteriormente. Como Luigi Nono, la palabra es trabajada, recompuesta y transformada en una estructura musical en la cual se ha neutralizado su connotación referencial, surgiendo una reconstrucción discursiva en un nuevo texto (Noller, 1994, 42). Pero Orellana va más lejos, como ocurre con la poesía de *Tana ju na rin* (1996) donde utiliza una serie de palabras rituales inexistentes, pero de un efecto especial al ordenarlas en su texto. Estas se conectan con la idea de un nuevo lenguaje este a la vez se une al hombre nuevo, transformado, un ser social consiente, liberado a través de la estética del oprimido.

En el caso específico de *Canto del Asedio*, (AÑO) la cual presenta elementos burlescos y satíricos, parece ser parte de una idea antimilitarista, que está latente en varias obras suyas, como *Maleboy* (AÑO), ésta última a su vez contiene sonidos de ahogo y de tortura frente a cantos religiosos. Se observa nuevamente la convocatoria de elementos locales y regionales amalgamados con otros que la transnacionalización pone a disposición de uso.

Ante la obra *El violín valsante de Huis Armadel*, (1984-2007) afirmamos que es un híbrido con las marcas del Concertante del siglo XVIII y de la novela contemporánea. Se balancea entre dos géneros creativos y narrativos, uno de la composición musical y otro de la literatura, la novela. Su base es tonal y evoca el vals criollo; la primera parte presenta un programa literario a través de la serie de valeses, la obra musical incluye coro mixto, vibráfono, piano, timbales, gong, platos y cirlum (instrumento construido por

Orellana) además de la orquesta de cuerdas que acompaña al violín solista. La segunda parte utiliza recursos aleatorios, cromatismo total, cinta magnetofónica con material pregrabado, elementos escénicos como efectos de luz y proyección de diapositivas.



Cirlum. El nombre hace referencia a su elaboración, esta consiste en tubos de aluminio suspendidos sobre una armazón de madera circular. (Fotografía propia)

El violín valsante de Huisderio Armadel, es una enorme pieza que contiene la construcción, transformación, destrucción y reconstrucción del vals. Destacamos su hibridez, al encontrar un elemento significativo en la región, el vals, cuya transformación pasa por elementos de aleatoria y al considerar la novela paralela escrita por el mismo Joaquín Orellana. La novela homónima del mismo compositor y escritor, describe el campo musical de una aldea, donde se libra una lucha entre lo hegemónico y lo subalterno, entre lo nuevo y la tradición, entre elementos transnacionales y lo propio. De lo local la percepción aldeana de su ciudad, la marginalidad social de ciertos sectores, la identidad guatemalteca a través de elementos sonoro-sociales, el vals uno de ellos, los cuales han sido representados a través de la poética del compositor durante su extensa carrera.

Conclusión

Hemos visto como el trabajo de Joaquín Orellana es un espacio convergente al cual acerca, yuxtapone, cruza o mezcla diferentes combinaciones culturales, sean estas musicales o no. En esa convergencia se construye una estética en cuya hibridación se convocan diferentes elementos sean estos

locales, globales e incluso glociales. Estos elementos son citados para generar una reflexión que busca provocar una transformación.

Así mismo vimos que glocaliza cuando convoca elementos de la tradición agraria indígena, elementos sonoros de la industria electrónica y retoma la raíz básica de sonido de la marimba. Localiza con las lenguas autóctonas mayas, la marimba y el paisaje sonoro de ciudad Guatemala.

Finalmente diremos que en su producción musical son convocados la realidad tridimensional de la multicultural Guatemala con elementos transnacionalizados.

Referencias bibliográficas

- Anleu Díaz, Enrique. (1991). *Historia crítica de la música en Guatemala*. Ediciones Artemio. Guatemala.
- Anleu Díaz, Enrique. (2004). "Historia Social del Arte. Ensayos sobre plástica y música en Guatemala 1871-2004". *Centro de Estudios Folklóricos*. Universidad de San Carlos. Guatemala.
- García Canclini, Nestor. (1995). *Consumidores y ciudadanos*. Editorial Grijalbo, México, D.F.
- García Canclini, Nestor. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalbo, México, D.F.
- Godinez, Léster. (2002). *La marimba guatemalteca*. Fondo de Cultura Económica, Guatemala.
- Herrera, Bernal. (1998). "Nietzsche y las vanguardias". En: *Nietzsche y la modernidad*. Alexander Jiménez, compilador. Págs. 33-78 Editorial Fundación UNA. Heredia, Costa Rica.
- Lehnhoff, Dieter. (1994). "Tendencias en la creación musical centroamericana del siglo XX." En: *Cultura de Guatemala. Anuario Musical*. Año XV vol.III setiembre diciembre págs 31-52 Universidad Rafael Landívar Instituto de Musicología. Guatemala
- Lehnhoff, Dieter. (1997). "La propuesta estética de Joaquín Orellana." *Cultura de Guatemala. Anuario Musical*. Año XVIII, vol IV setiembre diciembre. Págs 111-113 Universidad Rafael Landívar Instituto de Musicología. Guatemala
- Lehnhoff, Dieter. (2005). *Creación musical en Guatemala*. Editorial Galería, Guatemala.
- Markman, Rejane. (2005). Los sonidos híbridos de la música mangubeat en un contexto de transculturación. *Revista Sociedad y Economía*, núm. 8, abril, Universidad del Valle Cali, Colombia. Recuperado 1 de noviembre de 2012 Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/996/99616178004.pdf>
- Morales Bathen, Raúl Antonio. (2004). "Las tres Guatemalas un estudio de desarrollo desigual". *Tesis doctoral* de la Universidad Pontificia de Salamanca. Madrid, España.
- Mumma, Gordon. (1986). "Innovation in Latinoamerican electroacustical music". *The Pacific Ring Festival Journal*, april, Universidad de California, San Diego. <https://brainwashed.com/mumma/biblio.htm> Visita marzo 2006.
- Noller, Joachim (1994). "Poetica Noniana. Appunti per progrediti". *Musica Realtá*. No. 43. págs. 43-51.

Orellana, Joaquín. (1977) “Hacia un lenguaje propio de Latino América en música actual”. *Revista Alero*. N° 24, págs 22-27. Guatemala.

Orellana, Joaquín. (1983) “Algunos aspectos sobre la noción de paisaje sonoro”. *Revista del XIV Festival de Cultura* 15. Dirección General de Cultura y Bellas Artes. Guatemala.

Vargas Benavidez, Henry. (2008). “Arte-objeto en las representaciones de dos artistas centroamericanos: entre lo local, lo “glocal” y lo global”. *Revista Inter Sedes* pág: 241-253. Vol. IX. Universidad de Costa Rica.

Veres, Luis. (2007) *Nicolás Guillén y el período vanguardista en América latina*

Universidad Cardenal Herrera-CE, Valencia-España. Disponible en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/veres.html>. Recuperado: 27 de setiembre 2010.

Paraskevaídis, Graciela. (1985). *Música dodecafónica y serialismo en América Latina*. <https://www.latinoamerica-musica.net/historia/para-dodecafonica.html> Visitas marzo 2006, enero 2007