

«He nacido en un desierto matizado de espejismos»



Joaquín Orellana

Entrevista: Marcelo Toledo

PUBLICADO EN

Año 1 · N° 1 · Julio 2026

Páginas 1 a 9

DIRECCIÓN Y EDICIÓN

Marcelo Toledo

EDITORIAL

Empty Music Edition New York

Nueva York, Estados Unidos

[Ver la revista completa y su índice](#)

REFERENCIA DE LA ENTREVISTA

Toledo, Marcelo (2026). «He nacido en un desierto matizado de espejismos». Entrevista a Joaquín Orellana. *Fuentes Primarias*, año 1, n° 1, pp. 1-9.

La entrevista conserva el diseño y la numeración de la publicación original.

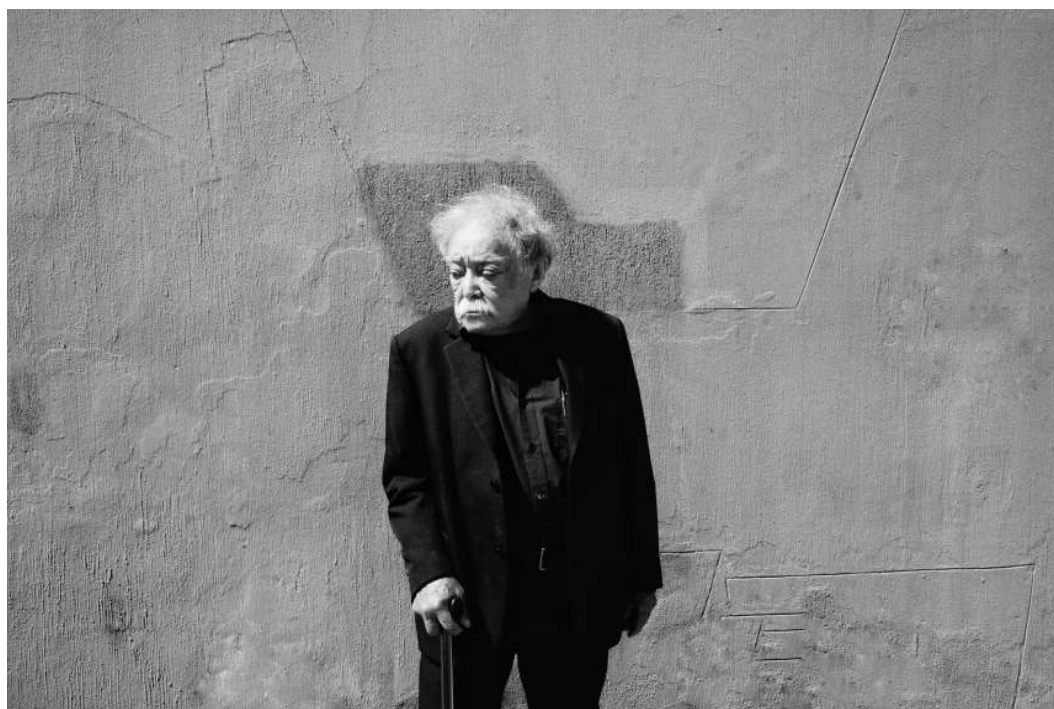
"He nacido en un desierto matizado de espejismos"

Entrevista a Joaquín Orellana¹

Marcelo Toledo

Con la participación del Maestro Julio Santos

*Grabación y fotografía realizada por Ameno Córdova
Guatemala, 31 de octubre de 2025*



Marcelo Toledo: *Maestro Joaquín Orellana, es un placer y una gran alegría poder entrevistarle para Fuentes Primarias. La historia de Guatemala, desde 1931 hasta los Acuerdos de Paz de 1996, ha estado profundamente marcada por dictaduras militares, conflictos sociales, represión extrema e incluso por el genocidio. ¿Cómo ha sido su vida en relación con esta presencia tan oscura dentro de la sociedad guatemalteca? ¿De qué manera ha podido usted desarrollar su actividad creativa, que no fue solamente musical, sino también poética? ¿Cómo logró sobrellevar tantas penurias sociales, tantos arrebatos, tanta injusticia?*

Joaquín Orellana: Bueno, en ese tiempo fui impactado por el asesinato y/o desaparición de escritores, intelectuales y poetas, incluso algunos amigos míos, quienes quedaron libres después de haber sido torturados, como el caso de mi amigo, el poeta Julio Fausto Aguilera, de quien se oye en *Humanofonía* uno de sus poemas, en *Mi predio*. Desde luego que el estado emocional era de angustia, ansiedad, frustración e impotencia. Y de ese estado fueron surgiendo los primeros bosquejos de otra obra electroacústica que titulé *Imposible a la X*, que es, según algunos, *Humanofonía II*. Años más tarde compuse el teatro-ópera *En los cerros de Ilóm*, que fue prohibido por el ejército.

MT: *Entre 1967 y 1968 usted fue becario del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella, en Buenos Aires. ¿Hubo situaciones transformadoras para usted como compositor en la experiencia argentina y en la interacción con diferentes compositores de Latinoamérica? ¿Qué influencia dejaron en usted maestros como Alberto Ginastera, Luigi Nono, Cristóbal Halffter, entre otros que visitaron ese año la Argentina?*

Joaquín Orellana: Bueno, existieron para mí sorpresas y asombros de cosas que, al poco tiempo, consideré lógicas y naturales en su contenido, y que coincidían, además, con mis intuiciones e imaginación aquí, en mi provincia. Hubo obras que me impresionaron, como *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz*, la obra electroacústica de Luigi Nono, y *Voces inauditas*, del argentino Edgardo Cantón. También las obras de Mariano Etkin y del profesor Francisco Kröpfl, *Música ritual* y *Diálogos I y II*, efectivamente, entre otras varias. En general, la cultura bonaerense me fue de grandes aportes.

MT: *Tengo entendido que la música europea de vanguardia, así como la música tradicional de corte folclórico, no eran expresiones que se ajustaran a su necesidad creativa ni a su imaginación. ¿Podría contarnos cuál fue la obra o el proyecto musical transformador que dirigió su carrera hacia la búsqueda de eso que hoy conocemos como la música de Joaquín Orellana?*

Joaquín Orellana: Bueno, pues, al sentirme saturado de los vanguardismos emanados de Europa y sus preceptos, me dije: escucha las voces de tus etnias, la característica de sus acentos. Quiero decir, cómo la característica de esos acentos podía seguir existiendo sin estar sometida al sojuzgamiento ancestral de los cinco siglos de dominación. Entonces, la crisis tuvo un desenlace feliz: nacieron las *Humanofonías* y el flujo humanofonal, junto con las maderas temblantes de las marimbas rústicas. Hubo, en ese proceso, dos factores básicos. Por un lado, la invención de útiles sonoros derivados de la marimba, como una idealización. Y a través del útil sonoro sonarimba, en gran número —es decir, las sonarimbas en conjunto—, se lograba un “más allá de sí misma” de la marimba. En especie de Big Bang, dijo alguien, proyectándose en el espacio real y en el espacio acústico. De manera que todo ello determinó una labor que habría de dirigirse a múltiples variantes de sus elementos básicos, concluyendo en obras como *Sacratávica*, *Las voces del Río Negro*, *Ramajes de una marimba imaginaria*, *Híbrido a presión*, *Bambuvento*, *Efluvios y puntos*, *Antinomia*, *Primitiva* e *Inframundo*, esta última dedicada al desaparecido escritor Luis de León.

MT: *En la búsqueda de su propia identidad musical, ¿qué rol tuvo la creación de nuevos instrumentos? ¿Qué lo llevó a comenzar a construir sus propios instrumentos? ¿Y de qué manera eso significó el encuentro con su propia estética?*

Joaquín Orellana: Sí. Ante la urgencia de crear y recrear sonidos con pasión obsesiva, casi adorando al fenómeno acústico, y ante el cansancio de modelar temas melódicos, la invención de objetos sonoros, útiles sonoros, esculturas sonoras, fue poco a poco tomando un lugar preponderante en el vasto quehacer musical que me encomendó el destino. De manera que, ya integrados en el funcional de la estética, se tornan en varios trabajos casi insustituibles.

MT: *¿Hay alguna particularidad en el uso de la escritura musical derivada de su práctica con nuevos instrumentos basados en la marimba? ¿Hay algo único o diferente a la escritura musical tradicional que usted utiliza en sus partituras? ¿De qué manera eso influyó en los resultados compositivos?*

Joaquín Orellana: Sí. Las formas y procedimientos de hacer sonar la diversa estructura de tales instrumentos requerían de grafías o signos especiales que, al observarlos de momento, parecerían garabatos ocasionales u ociosos. Pero al ver que se repiten y se conjugan unos con

otros, se capta claramente que se trata de un lenguaje. El mexicano Carlos Amoraes, gran artista de las artes visuales, realizó un cartel digital que tituló *Marimbas 01* (Carlos Amoraes, 2015), inspirado en mi trabajo como compositor. Es así como las grafías comienzan a tener una función.

MT: *Tengo entendido que ya en 1973 usted había comenzado a realizar experiencias electroacústicas, utilizando sonidos pregrabados en sus obras. ¿Cuál fue la motivación para crear desde este medio electroacústico y cuáles fueron las condiciones técnicas que vivió en Guatemala para el trabajo mixto de electroacústica e instrumentos acústicos?*

Joaquín Orellana: Sí, yo pienso que la obra *Meteora* fue la motivación. En el año 1968, cursando el segundo año como becario del Instituto Di Tella, me dio curiosidad el sonido de un piano vertical en mi camerino, cuyas cuerdas del registro central quedaban cruzadas con las del registro grave. Entonces, al producir un sonido corto, sin pedal, la resonancia libre y natural tenía raramente una cualidad de voz humana. Experimentando, fabriqué un apagador de madera rectangular y angosto, forrado de fieltro. Así podía tocar, digamos, acordes cortos, y la resonancia en el registro medio-grave sonaba como un coro masculino; en el registro medio-agudo, como voces femeninas; y en el registro agudo, como la voz de un chico. Llamé al profesor Fernando von Reichenbach, quien se interesó y mandó tender cables desde el laboratorio de música electrónica hasta mi camerino. A partir de eso elaboré *Meteora*, que quedó como la obra-tesis de mi último año en el Di Tella.

MT: *¿Qué importancia tuvo su realidad social y política, su entorno, en la búsqueda de un lenguaje musical propio y auténtico?*

Joaquín Orellana: Bueno, yo pienso que el ámbito de mi sensibilidad social fue tiñéndose de voces. Unas lanzaban improperios, otras emitían quejas dolorosas; algunas iban conformando un mitín, y el ámbito se transformó, por ejemplo, en atrios de iglesias cuajados de limosneros suplicando, pidiendo. Y otras voces, que emanaban del fondo de los templos, eran las solemnes, frías e indiferentes letanías. La importancia de mi realidad social podría entonces consistir en ese complejo humanofonal enfermizo y desesperado que, en esta porción del mundo, lanzó su Sinfonía de la Humanidad, y que tal vez ha ido imprimiéndose en el derrotero y en la voluntad de mis designios musicales.

MT: *La obra Humanofonía de 1971 despliega una paleta de sonoridades totalmente nuevas, no sólo en relación al repertorio latinoamericano, sino también a la música electroacústica contemporánea en general. El uso de algunos instrumentos auténticos de viento, junto a otras sonoridades difíciles de identificar, genera texturas densas, vibrantes y saturadas, que hacen de esta obra algo muy original y potente aún hoy. ¿Qué recuerda de la realización de esta obra y qué piensa de ella en perspectiva de su producción completa?*

Joaquín Orellana: Sí, hace ya unos cincuenta años que fue realizada, pero recuerdo que algunos sonidos poco comunes provinieron, por ejemplo, de las sonarimbas. La sonarimba consistía en un resonador de bambú con una tablilla de marimba en cada extremo. Precisamente en esos extremos había una tablilla de marimba. Entonces, la sonarimba tenía dos sonidos, que podían ser lentos o progresivamente muy rápidos. Estos sonidos ofrecían una textura sonora puntual a través del espacio real, como dije ya, y el espacio acústico. También se oye la grabación del prear, que consiste en un atado de cañas sopladas de frente, y que al agitarse en medio del soplo produce una textura sonora muy especial. Asimismo, se oyen sonidos de las que los intérpretes llamaron —ellos mismos las bautizaron— bazookimbas, porque había que ponerlas en el hombro, y el percutor era una pelotita de plástico que se tensaba y se soltaba. Entonces,

humorísticamente le pusieron bazookimba, porque parecía como lanzar una bazuca. También hay algunos sonidos insólitos: por ejemplo, grabé la voz de un rumiante, aún con cierto riesgo, porque también había toros. Ese mugido de vaca lo mezclé con una voz nasal masculina, y eso le da cierta rareza a su sonoridad. Hubo además otro tipo de grabaciones, como el sonido de las monedas al caer en los botes de los limosneros en los atrios. Y hay unos ostinatos que fueron hechos a través de un sinfín de grabaciones en los templos. Todo eso fue configurando una serie de sonidos, tal como usted dice, difíciles de identificar.

MT: Humanofonía *contiene en la parte central un poema y la voz del poeta guatemalteco Julio Fausto Aguilera. Al parecer, la poesía es tan importante para usted como la música o la construcción de instrumentos. ¿Cuándo se manifestó la poesía como una fuerza vital y necesaria en su vida? ¿Y de qué manera influye en sus composiciones?*

Joaquín Orellana: Bueno, tengo que narrar algo de mi infancia, ¿verdad? Porque desde los nueve años he sido un lector precoz y compulsivo. Sucede que mi abuelo paterno, Agustín Orellana, era aficionado a comprar libros de literatura de grandes autores de varias épocas, con preferencia por los antiguos, y los guardaba en la librería de un altillo. Cuando llegué a los nueve años, aprendí a leer, y mis primeras lecturas fueron las historietas de Búfalo Bill. Pero tiempo después, entre los diez y once años, leí *Los Miserables* de Víctor Hugo. Más tarde, *El amor, las mujeres y la muerte* de Schopenhauer, *Tres titanes: Beethoven, Rembrandt y Miguel Ángel* de Emil Ludwig. Mi abuelo materno, que era muy religioso, decía que esas obras estaban prohibidas por la Santa Madre Iglesia. Después encontré las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer. A partir de ese tiempo, la poesía fue mi pasión y la fuerza impulsiva de algunas de mis obras musicales. Me fascinaron *Tres cantos de amor a Stalingrado* y *Elegía candente a Ana Frank* de Neruda, y sus *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. También *El proceso* y *El castillo* de Kafka, Sábato, Borges, Bioy Casares, entre otros. De hecho, he escrito poesía y narrativa, con dos publicaciones en Editorial Piedrasanta y en la Editorial de la Universidad Rafael Landívar. Para citar un ejemplo de esa influencia: la obra *El violín valsante de Huis Armadel* es música para violín y orquesta de cuerdas, pero también una narración colateral del mismo nombre. Huis es abreviatura de Huisderio. De modo que, desde entonces, la poesía y la literatura han sido una fuerza impulsora de mis realizaciones e imaginaciones musicales.

MT: *Observo en su catálogo que hasta 1986 la mayoría de sus obras son para cinta, es decir, electroacústicas. ¿En qué medida el trabajo compositivo con cintas no fue en realidad una decisión para contrarrestar las restricciones sociales y políticas de la vida en Guatemala?*

Joaquín Orellana: Sí, en efecto, la libertad de expresión fue siempre —o casi siempre— restringida en Guatemala. Y, por ende, prevalecía el temor a ser investigado o acosado. Entonces, en el proceso musical electroacústico había más privacidad y menos riesgo.

MT: *Es inevitable conectar su trayectoria creativa con la de un inventor, compositor e investigador. ¿Cómo se relaciona usted con esa triple identidad?*

Joaquín Orellana: Sí, bueno, desde niño y durante la adolescencia tuve siempre la tendencia a construir pequeñas estructuras asociadas a fenómenos comunes de la física, especialmente en lo relativo a las manifestaciones de la electricidad y otros campos. Para citar una pequeña anécdota, mi padre, al verme serruchar madera, exclamaba: “¡Mmm, otro aparato!”. Más tarde, también me atraieron los fenómenos de la química. De manera que esa capacidad inventiva fue clave en la construcción de útiles sonantes y esculturas sonoras, ya dentro del arte auditivo y la función de la creatividad musical.

MT: *Su trabajo me recuerda al compositor norteamericano Harry Partch, quien también creó sus propios instrumentos, trabajó en el campo de la microtonalidad y fue investigador y teórico. En su caso, más de setenta instrumentos originales —muchos basados en el concepto de “lo marimba”— conforman una obra única. ¿Hasta qué punto esta decisión de crear sus propios instrumentos no fue también una restricción para la difusión de su música, dado que resulta más difícil interpretarla en otros lugares? ¿Existen instrucciones específicas o documentación para la construcción y ejecución de estos instrumentos? ¿Se ha publicado algún libro o material que permita reproducir y transmitir este conocimiento?*

Joaquín Orellana: Bueno, precisamente hay dos libros. Uno, del musicólogo costarricense Gerardo Meza Sandoval, titulado *Ideario estético de Joaquín Orellana*. Por otra parte, la Fundación Paiz para la Educación y la Cultura editó no hace mucho un libro de gran formato titulado *El legado Orellana*. En su portada expresaron:

“Lo que tiene en sus manos no es un libro: es la manifestación concreta de una mente brillante. Esta compilación de los útiles sonoros más representativos del repertorio inventivo del maestro Joaquín Orellana —presentando una descripción detallada de cada uno, fotografías, referencias audiovisuales, materiales de construcción y planos— es una herencia invaluable para las futuras generaciones.”

MT: *Aprovecho la presencia del maestro Julio Santos, quien a lo largo de los años ha dirigido sus obras. Quisiera preguntarles a ambos cómo ha sido ese trabajo de colaboración y de qué manera la complementariedad del maestro Santos ha contribuido al desarrollo de una tradición nueva en la música contemporánea, basada en el perfeccionamiento de técnicas instrumentales para los nuevos instrumentos creados por usted.*

Joaquín Orellana: Bueno, de por sí es comprensible que esta complementariedad del maestro Julio Santos ha sido de invaluable importancia, ya que, gracias a sus conexiones con el medio musical y con diversas circunstancias de la cultura guatemalteca, ha logrado concretar proyectos, conciertos y comentarios sobre las cualidades de ciertas obras mías. Además, el maestro Julio Santos es un excelente director de coro y de orquesta; él ha llevado a cabo la dirección de muchas de mis obras importantes. Para citar una de tantas, en el año 2017, en Atenas, Grecia, dirigió el estreno, dentro del Festival Documenta 14, de mi obra orquestal titulada *Sinfonía desde el Tercer Mundo*.

Esa presentación causó gran impacto en Grecia. La traductora Melina Spathari, originaria de la isla de Lesbos, dijo: “Nunca en mi vida había escuchado una obra así”. Y el concertino del violín, Dimitri Semsis, comentó —con traducción al español—: “Al principio estaba muy concentrado en mi parte, pero después pude desligarme y me di cuenta de que se trataba de una obra mágica”. Por su parte, el director de percusión, Dimitri de Silas, al referirse a un instrumento de soplo que modula el viento de cierta manera, expresó que era un instrumento genial, porque “parecía colorear el viento”. Así que la participación del maestro Julio Santos fue, y sigue siendo, muy importante en el desarrollo y la interpretación de mis obras musicales.

Julio Santos: Yo, a lo que el maestro ha dicho, puedo agregar que la oportunidad que tengo de trabajar en la Escuela de Música —que antes formaba maestros y ahora forma bachilleres en música— ha sido prácticamente un semillero para nuevos intérpretes de la música del maestro Orellana. Esa necesidad nos ha llevado a perfeccionar la técnica de interpretación de cada uno de los útiles sonoros, ya que, al enseñar a los estudiantes cómo deben tocarlos, se va puliendo también la práctica. Y como las generaciones se van renovando, esa repetición constante nos ha permitido mejorar, poco a poco, la cuestión técnica en la interpretación de los útiles sonoros, especialmente en el caso de la música nueva del maestro. En general podríamos hablar de música contemporánea, pero aún tengo mis dudas de si la música del maestro entra por completo en esa categoría. Tal vez históricamente sí, por el tiempo, pero por su forma de in-

interpretación y por su singularidad, creo que todavía es discutible. En cualquier caso, todo esto ha contribuido a perfeccionar no sólo la técnica de ejecución de los útiles sonoros, sino también la forma de dirigir las obras, lo que me ha obligado a encontrar mecanismos que permitan mayor claridad con los intérpretes.

MT: *Continuando con lo anterior, ¿podría contarnos cuál es la herencia que ha dejado su trabajo creativo, compositivo e instrumental en las nuevas generaciones de compositores en Guatemala y en el resto de Latinoamérica?*

Joaquín Orellana: Bueno, hay algunos documentos plasmados en los libros que he mencionado. Por otra parte, en muchas entrevistas me han pedido un mensaje para la juventud, para las personas jóvenes interesadas en la composición musical que van emergiendo. Una de las cosas que suelo recomendar, especialmente considerando ciertas manías del ambiente y la sociedad guatemalteca, es que no piensen en el triunfalismo, porque eso hace perder la verdadera perspectiva de las funciones de la obra de arte. El triunfo lo generan las obras mismas: su calidad y sus propuestas estéticas. Eso es lo que he dicho y aconsejado a las nuevas generaciones creativas en la música.

Julio Santos: Yo agregaría que, en aspectos estadísticos, podríamos decir que estamos frente a un legado que contiene aproximadamente ciento cuarenta composiciones, más de setenta útiles o esculturas sonoras, además de poesía, libros escritos y editados, novelas, y toda una serie de aportes estéticos para las nuevas generaciones. Todo eso, complementado, nos lleva hacia la interpretación de una música nueva.



Fotografía: Ameno Córdova

MT: *Sabemos que ser compositor en Latinoamérica es casi imposible como tarea profesional exclusiva. La mayoría de los compositores deben dar clases de música, de composición u otras actividades paralelas para sostener su labor creativa. En su experiencia, ¿ha dedicado parte de su tiempo a la enseñanza? Si es así, ¿dónde y de qué manera lo ha hecho?*

Joaquín Orellana: Sí, fui profesor de armonía tradicional en segundo y tercer grado; eso fue en el Conservatorio Nacional de Guatemala. En ese entonces, los alumnos de tercer grado, por ejemplo, tenían una gran curiosidad por el cromatismo —tal vez exacerbado— de *Tristán e Isolda*. Entonces realicé con ellos un análisis de la obra. Y quisiera citar lo que dijo el escritor Patrick Suskind acerca de *Tristán e Isolda*: “Se sabe que Wagner y una señora de alta sociedad de su tiempo tenían un amor oculto. Si ese amor se hubiera realizado —dijo Suskind— nos habríamos librado de *Tristán e Isolda*”.

MT: *Maestro Orellana, quisiera preguntarle a usted y al maestro Julio Santos cómo fue que finalmente su obra ha sido reconocida por las instituciones de Guatemala, con conciertos, exposiciones, libros y discos relacionados no sólo con su música, sino también con su poesía. ¿A qué atribuye este despertar del reconocimiento, que tal vez debió haber llegado hace 30, 40 o 50 años? ¿Cómo cree que impacta en la sociedad guatemalteca y en la música contemporánea de nuestra América?*

Joaquín Orellana: Bueno, yo pienso que ciertas características especiales en las sonoridades y, hasta cierto punto, algunas propuestas estéticas nuevas, han creado un nimbo de comentarios alrededor de mi obra, tal vez incluso un poco exagerados. Pero sí creo que todo esto ha tenido gran valor para el medio guatemalteco. El país, tan pequeño, tan reducido y con tan pocas oportunidades, ha creado también una sociedad donde prevalecen el resentimiento y la envidia. De esa cuenta, han existido personas que han denostado mi obra. Hubo un falso musicólogo —es decir, un hombre que quiso ser músico y no logró realizarse— que lanzaba sus frustraciones contra mi trabajo. Fue denostando y denostando hasta que tuve que llamarlo al orden y decirle que tuviera mucho cuidado. Le recomendé que, ya que su gusto se había quedado trabado en la música de Haydn, por favor no calificara más mi obra. Tuve también que llamar al orden a un falso crítico musical, y a otros. Hubo un médico y un abogado que me dijo con todo cinismo: “Sí, maestro, yo he sido un detractor de su música”.

Cito estas cosas porque reflejan el carácter provinciano de cierta crítica: la critiquería pueblerina, como digo yo, la gente no informada. Humanofonía misma causó un revuelo en Guatemala. Una señora, directora de la Dirección General de Cultura y Bellas Artes, la denostó ante toda la Orquesta Sinfónica Nacional. Contó que unas amigas suyas —señoras de alcurnia que decoraban jarrones— le habían dicho: “Mirá, Eunice, ¿y eso qué es?”, refiriéndose a *Humanofonía*. Entonces yo le respondí: “¿Y usted, como importante directora de Cultura y Bellas Artes, qué les contestó a esas buenas señoras?”. No quiso responder. Se dirigió a la orquesta y sólo dijo: “¿Qué querían, muchachos?”. Lo curioso fue que, mientras tanto —en esos mismos años en que tanto ella como otros denostaban *Humanofonía*— Luigi Nono la integraba en su fonoteca en Venecia, Italia. Así hubo grandes contrastes en la apreciación. Pero lo que ocurre es que hasta hoy todavía hay muchas personas que no están preparadas para apreciar ciertas obras como *Humanofonía*, *Imposible a la X*, o incluso la *Sinfonía desde el Tercer Mundo*. Un amigo, gran marimbista e investigador de los orígenes de la marimba, el maestro Lester Godínez, expresó comparándome con Don Quijote, Dijo: “Hubo de nacer un caballero sonante, Joaquín Orellana, que probablemente nació en el país equivocado.” El artículo es muy extenso, pero fue importante haber dicho que ese caballero sonante fue víctima de una burocracia sorda e indiferente. Así que hay tantas cosas satisfactorias, y otras en que el ánimo parecería derrum-

barse, pero no en mí. Y Lester dice: el Quijote derrotado, cuando recorrió el lugar donde había caído, al salir de Barcelona, dice Lester Godínez, “el maestro Orellana recoge sus bártulos y allá va a proseguir la lucha”.

Julio Santos: Yo podría agregar al respecto de este cuestionamiento que ahora las nuevas generaciones tienen más información. La globalización ha permitido que esa información llegue mucho más rápido, y como esto ha hecho que estas nuevas generaciones sean más amplias en el captar del aspecto propiamente sonoro. Y esto ha ampliado el concepto de música, de hacer música o de escuchar música, porque están inmersos ya dentro de una acústica total, dentro del sonido al 100%, ya no sólo en la cuestión que antes se consideraba como estética o líneas melódicas occidentales. Ahora estamos dentro del sonido total, fenómeno sonoro total, y eso ha permitido que las nuevas generaciones tengan una mayor amplitud. Y esto unido esto a más conciertos, más eventos, mayor publicidad, ha hecho que la gente vaya reconociendo cada vez más la importancia del legado estético del maestro Joaquín Orellana.



Fotografía: Ameno Córdova

MT: *En su obra Ramajes de una marimba imaginaria, así como en otras obras suyas, usted explora situaciones tímbricas y texturales inusitadas, totalmente originales. ¿Podría contarnos cómo es su proceso compositivo? ¿De qué manera genera el material sonoro y cómo lo organiza en el tiempo? ¿Existe algún elemento extramusical que funcione como ordenador, direccionador, o es el propio sonido el que orienta la generación y estructuración de la forma en sus obras?*

Joaquín Orellana: Sí, yo pienso que esa tendencia a inventar ha sido, tal vez se podría decir, insólita hasta cierto punto, de inventar instrumentos. Pero creo que ha sido parte de esa especie de la química antigua, en su búsqueda del homúnculo y de la piedra filosofal que convertía todo en oro. Yo creo que la creatividad en general estaba abriéndose paso por muchos lugares, vericuetos. En fin, es difícil de explicar un proceso o procesos intuitivos. De hecho, el talento está basado en el valor de las intuiciones. Las intuiciones, se ha dicho, son un conocimiento anticipado. ¿De dónde viene ese conocimiento? Y al decir del autor de *Alicia en el país de las maravillas*: “¿Qué soy en el mundo?”. Ah, es ahí el gran enigma.

MT: *La revista Fuentes Primarias nació con la intención de revelar, compartir y valorar materiales creativos de la música contemporánea que no han sido aún justamente valoradas y otras que permanecen en el anonimato. En este marco quisiera preguntarle: ¿cómo ha protegido, conservado y registrado su obra? Tanto sus composiciones, partituras, grabaciones, como sus propios instrumentos musicales.*

Joaquín Orellana: Bueno, he tratado de ser un poco ordenado, que de hecho nací con cualidades contrarias, así es que se pueden llamar cualidades, de un hombre desordenado. Tanto así que una vez fui poniendo papeles de música ya escritos acerca de una obra, los fui guardando entre las páginas de un periódico llamado *Prensa Libre*, como tratando de ponerlos en un lugar aparte. Pero en eso, afuera de mi residencia, unas vendedoras de flores querían papel periódico para envolver sus flores que vendían. Entonces mi esposa le dio, entre esos periódicos, esa prensa donde había papeles de música con mis apuntes. Entonces yo salí disparado con toda la angustia y ahí estaba la señora indígena con las prensas. Le pedí que me dejara ver, pasé las páginas y ahí comenzaron a salir varias páginas de una partitura de una de mis obras. De hecho, un comentario del filósofo alemán que tuvo una muerte trágica de apellido Benjamín, él dijo que había dos clases de creativos. El que es muy ordenado, hace una obra mediana, la guarda bien, la registra, la pone en su archivo, y otra clase de creativos, en que siento que me incluye a mí, que las obras las escribe y las crea por pasión. Después pasa esa pasión y la deja en algún lado y ni él mismo sabe dónde la dejó e incluso podría perder obras. Y yo me siento identificado, para mi mala suerte podría decirse, con ese tipo de creativos desordenados.



Fotografía: Ameno Córdova