



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

MEMORIA DE UNA PIEZA DE MÚSICA-TEATRO  
SOBRE LA BASE DE UN CUENTO RELATIVO A LA PATERNIDAD AUSENTE:  
**HACIA UNA METODOLOGÍA DE CREACIÓN**

POR  
GALA CATALINA FERNÁNDEZ FRÉSARD

Memoria de obra presentada a la Escuela de Teatro  
de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile,  
para optar al título de Magíster en Artes

Profesora guía: Inés Margarita Stranger Rodríguez

Diciembre, 2012  
Santiago, Chile

Para Hanuk, al que llevo de la mano

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco  
a los cantos y los altares  
a los abuelos y abuelas  
a mi madrina  
a mi padrino  
a atreo  
a emilia alondra  
a pepe  
a mi amado compañero  
a mi madre y mi padre  
a las actrices, actores y músicos que han levantado esta historia conmigo.

Agradezco a Inés, Coca y Andrés  
a Carola, Pablo, Claudio y Ana.

Agradezco  
haber podido llegar hasta aquí y ver bajo nuestros pies la senda del padre.

## TABLA DE CONTENIDO

DEDICATORIA.....	ii
AGRADECIMIENTOS.....	iii
TABLA DE CONTENIDOS.....	iv
I. INTRODUCCIÓN.....	1
II. FUNDAMENTACIÓN.....	2
III. MEMORIA DE OBRA.....	6
3.1. El cuento como objeto de creación.....	7
3.2. Proceso escritural.....	16
3.2.1. Espacio y tiempo.....	18
3.2.2. Personajes.....	20
3.2.3. Ejes estructurales.....	21
3.2.4. Texto completo del cuento.....	23
3.2.5. Correcciones sobre el texto.....	37
3.3. Proceso composicional y de musicalización.....	43
3.3.1. Fundamentos.....	43
3.3.2. Composición.....	49
3.3.3. El rito.....	54
3.4. Proceso de escenificación.....	55
3.4.1. Puesta en partitura.....	56
3.4.2. Puesta en escena.....	60
IV. CONCLUSIONES.....	63
BIBLIOGRAFÍA.....	66
ANEXOS.....	68
a. Bocetos y fotografías muñecos .....	69
b. Bocetos y fotografías vestuario.....	73
c. Planos y fotografías escenografía.....	76
d. Territorio Lakota (Sioux).....	77
e. Carta Gantt ensayos de puesta en escena Hanuk.....	78
f. Carta Gantt producción y diseño Hanuk.....	79
g. Guión texto-música.....	80
h. Registro audiovisual de creación Hanuk (DVD).....	106

## I. Introducción

El presente proyecto consigna el trabajo de un laboratorio de investigación y experimentación dramática, musical y escénica, enfocada a la creación de un espectáculo de música-teatro destinado principalmente al grupo etario preescolar (4 a 6 años de edad) y a la realidad chilena actual.

Dado que el proyecto cruza temáticas de las áreas del teatro, la música y la psicología infantil, se han explorado los campos teóricos de la narratividad y dramaturgia sobre la base de textos literarios, con el referente teórico de José Sanchís Sinisterra; la estructura y análisis de cuentos de hadas y cuentos infantiles, con el referente teórico de Bruno Bettelheim y Claudio Naranjo; la biblioterapia y uso terapéutico de los cuentos, con el referente teórico de Mónica Bruder, Cañas, Espinosa y Williamson; se ha extraído material de entrevistas a algunos expertos en psicología como la Dra. Macarena Domínguez Lazcano, la psicóloga clínica infantil Josefina Martínez, el Dr. Sebastián León; y también se ha obtenido información de apuntes y trabajos de clases con los especialistas en etnomusicología y musicología Prof. Dr. Rafael Díaz y Prof. Dr. Cristián Guerra.

Los referentes relativos a la escenificación y teatralidad tienen relación con el origen de este proyecto, que nace principalmente de la experiencia que he podido acopiar hasta hoy, tanto trabajando como actriz y cantante en varios montajes teatrales con música en vivo durante mi participación en la Compañía Gran Circo Teatro (1995-2000) y en montajes posteriores, así como en mi trabajo docente (2002-2012) siempre ligado al uso de la voz cantada y la música en el teatro.

Durante estos años, he podido acercarme al trabajo escénico sobre la base de cuentos infantiles (“El príncipe feliz”, “Wu Wei, la voluntad de las cosas – tres cuentos tradicionales chinos”, “Los viajes de Gulliver”, “El principito”) y también participar en un proyecto de investigación teatral-musical como coordinadora y directora vocal del montaje de una ópera andina en torno al relato de un acontecimiento histórico, con composición musical inspirada en

raíces etnomusicológicas andinas (“Comedia del Ande” de Francisco Sánchez Brkic).

A raíz de esta experiencia me he preguntado por el valor formativo de los cuentos infantiles y, sobre todo, cómo dicho valor puede verse potenciado a través de su puesta en escena, y cuál es el importante rol que puede jugar la música en este cometido. Así, mi trayectoria profesional ha determinado el interés por la creación músico-teatral sobre la base de cuentos infantiles.

Además, mi experiencia como público de teatro a lo largo de estos años – y también mi condición de madre – me han permitido reconocer la necesidad de acceder a una producción escénica que pueda llamarse “infantil”, o dirigida a niños, sin que ello signifique una sobre-explicación de los contenidos, ni una simplificación de los códigos musicales ni teatrales, como he observado repetidamente en escena.

## **II. Fundamentación**

A principios de 2008 decidí dirigir un montaje teatral sobre la base de un cuento, que integrara la creación musical, considerando que la experiencia acumulada podría sustentar mi trabajo, esta vez, desde la dirección. De este modo comenzó el proceso de creación de “Omutí, el árbol de las palabras”<sup>1</sup>.

En la creación de Omutí confluyeron todas las variables de interés anteriormente mencionadas:

La estructuración de un relato coincidente en muchos puntos con la forma del cuento terapéutico sobre la base del cual se planteó la creación musical y escénica.

La composición musical provocada por los personajes y atmósferas del cuento.

---

<sup>1</sup> La obra “Omutí, el árbol de las palabras” escrita por Diego Fernández y dirigida por Gala Fernández, fue estrenada el 28 de junio de 2009 en el Teatro de la Universidad Católica de Chile. También se ha presentado en temporadas en Teatro Mori y diversas presentaciones a lo largo de Chile en giras tanto para la Junta Nacional de Jardines Infantiles JUNJI, como independientes.

La inspiración en piezas referenciales de música originaria.

Así, Omutí resultó ser “una obra que invita a ver, pero también a escuchar, una obra de formato particular, una historia musical que puede palpase con los ojos cerrados y que, al abrir los ojos, presenta una visualidad llena de color”<sup>2</sup>, que llama a la atención y estimulación de los sentidos.

La particularidad de esta experiencia residió en la manera de abordar la creación, dado que, si bien se tuvo un cuento que establecía el imaginario y la historia en torno a la cual se trabajaría, el punto de partida de la creación fue el sonido, la música. En concreto, se emprendió la creación musical obteniendo al cabo de varios meses una serie de pasajes sonoros compuestos por atmósferas y canciones con palabras en idioma Swahili, dialecto africano que se escogió como representativo del lugar donde se desarrolla el cuento. Luego, estos pasajes se vincularon a los diferentes momentos de la narración y el texto del cuento se fue insertando en la partitura general, de manera de obtener un recorrido sonoro hilado y consistente, de principio a fin del relato. Una vez que se hubo completado este trabajo se lo presentó a un par de diseñadores, quienes se alimentaron del sonido para concebir la visualidad. Recién entonces se enfrentó el trabajo de dirección escénica que, por cierto, estuvo condicionado por la distribución de los instrumentos musicales en escena y los traslados que los actores debían hacer de uno a otro durante la narración.

Dicha cronología de trabajo con el rol hegemónico de la música en la creación, esbozó una particular forma de dirección escénica y dio como resultado un fruto que sin duda es una obra de teatro, pero cosechado de una manera nueva.

A partir de esta primera experiencia de dirección, en 2010 se enfrentó un nuevo proceso de investigación y creación en el montaje de una obra músico-teatral, con un lenguaje escénico que rescató la oralidad representada en una de sus más antiguas manifestaciones: la narración de

---

<sup>2</sup> Fernández, Gala, 2009; en [http://www.teuc.cl/swf/montajes/omuti\\_comunicado.pdf](http://www.teuc.cl/swf/montajes/omuti_comunicado.pdf)

un cuento. La nueva obra “Niño terremoto”<sup>3</sup>, escrita por el dramaturgo Andrés Kalawski, estuvo comprendida en el marco de un proyecto de investigación de la Escuela de Teatro UC, coordinado por Milena Grass y tuvo como tema principal la transmisión de conceptos de autoayuda y aceptación de emociones en niños y niñas (de diversos rangos etarios) generadas por las catástrofes naturales, como los terremotos y tsunamis.

Antes que Andrés Kalawski escribiera la obra, sugirió ubicar un punto en el Cinturón de Fuego del Pacífico<sup>4</sup> para desarrollar la acción. Del Cinturón, se escogió la selva Amazónica del Ecuador y, de este universo, el dramaturgo optó por el pueblo Shuar.

El proceso creativo realizado en “Omuti” fue un referente claro para enfrentar “Niño Terremoto”, ya que existió una continuidad en la forma de trabajo, dirección y elección de códigos escénicos entre ambos trabajos, principalmente en el montaje del relato Shuar, donde se mantuvo la música originaria de referencia como punto de partida de la creación. De esta manera, la composición de la música, realizada durante varios meses, dio como resultado una serie de pasajes sonoros y cantos con palabras en el idioma original. Posteriormente se insertó el texto del cuento sobre esta partitura general, de manera de obtener un recorrido sonoro hilado y consistente, de principio a fin del relato.

Una vez que se hubo completado esta fase, se enfrentó la dirección escénica que, nuevamente, estuvo condicionada por la distribución de los instrumentos musicales en escena y las composiciones. El uso de piezas originarias de referencia, tuvo como objetivo validar el material musical indígena, como un aporte significativo al acervo cultural-sonoro del espectador, y como parte fundamental de la sabiduría de transmisión oral a la que se aludía con el hecho de narrar un cuento.

---

<sup>3</sup> La obra “Niño terremoto” escrita por Andrés Kalawski y dirigida por Gala Fernández, fue estrenada el 9 de julio de 2011 en el Teatro de la Universidad Católica.

<sup>4</sup> Línea trazada alrededor del Océano Pacífico que identifica los lugares de mayor incidencia de terremotos, tsunamis y actividad volcánica en el planeta.

La diferencia estuvo dada por la característica “binaria” que esta vez poseía la dramaturgia, que identificaba dos macro unidades: diálogo dramático (escritura teatral) y relato mitológico (escritura narrativa).

Para diferenciar los dos planos de dichas macro unidades y encontrar un lenguaje escénico que determinara desde dónde los actores se encontraban narrando la acción, fue necesario hacer uso de varios niveles de representación.

Primero, el de los niños (personajes protagonistas de la representación) interpretados desde unos actores que son adultos, en el marco de la escritura teatral. Segundo, el de esos personajes niños que se situaban indistintamente en tres sub-niveles en el marco de la escritura narrativa y creando de esta manera una “representación dentro de la representación”: jugando a construir el espacio de ficción narrativa con los elementos de la realidad, apropiándose de un personaje propuesto por la ficción narrativa (convirtiéndose en “niños-actores”), transformando su cuerpo y su voz a partir de la marioneta que manejaban (representación concreta de la ficción narrativa). Tercero, el del personaje del Auxiliar del colegio, quien al abordar la escritura narrativa se transformaba en el abuelo-narrador-Shuar que relataba la historia desde el espacio del narrador (que no existía planteado de esta forma en el texto original), situándose en un nuevo nivel de representación, nexo entre ficción dramática y la ficción narrativa, la realidad teatral y la plataforma fantástica del libro.

En un último nivel, se situaban los propios actores, instalando desde sí mismos el entendimiento que les permitía a los personajes niños cambiar, transmutar, transitar de un extremo a otro del relato y de la obra, modificándose de la misma manera que el Auxiliar se había modificado ya innumerables veces a través de sus libros.

De este modo, la alternancia de dichos niveles de representación configuró un relato escénico en constante movimiento y cambio, que permitía validar el espacio fantástico-onírico con la misma consistencia que el espacio real-concreto y significó un aprendizaje complejo y rico para mi experiencia como directora.

### **III. Memoria de obra**

Esta memoria en sí, constituye una reflexión en el marco del Programa de Magíster en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, que considera tanto los antecedentes mencionados en el punto anterior, como el trabajo preexistente que ha permitido comenzar a visualizar un camino metodológico particular. A partir de ello, se expone a continuación la sistematización de un nuevo trabajo creativo, con el objetivo principal de consignar en esta memoria de creación la metodología utilizada, como un aporte al quehacer dramático y teatral. Este proceso constó de tres etapas o tareas principales: escritura, composición y escenificación.

Junto con la creación en sí, esta obra se propone algunos objetivos específicos: que el valor formativo del cuento relativo a la temática del padre ausente, potenciado por la puesta en escena y la creación musical inspirada por referentes originarios, expuestos en una pieza de música-teatro, no simplifique el contenido del relato dramático y apele a percibir la historia a través de la atención sensorial, constituyendo así un aporte a la elaboración por parte del espectador del tópico referido; aportar significativamente al acervo cultural-sonoro del espectador, mediante el rescate de sonoridades de la música originaria, propias del imaginario en el que se situó la acción, revalidando el material musical de las culturas originarias; plantear la narración escénica de un cuento como una expresión de la oralidad, en el evento trascendente e irreplicable de la obra teatral.

Se espera finalmente por tanto, que esta memoria de obra resulte de interés para los creadores, tanto del área del teatro, como de la música y también para aquellos profesionales que utilizan los cuentos como una herramienta terapéutica, dado que para la construcción del cuento de referencia, se utilizaron herramientas de la biblioterapia, entre otras estrategias escriturales. Lo anterior puede refrendarse con lo siguiente:

La exploración de procedimientos de un artista particular es susceptible de ser actualizada por un artista posterior, o puede sentar las bases para una futura indagación artística en aspectos no resueltos de la misma. María de la Luz Hurtado agrega “los ‘textos de creador’ son materiales de conocimiento fundamentales para la práctica de las artes, ya que son documentos de primera fuente sobre los cuales se funda la investigación posterior y constituyen un archivo patrimonial” (*Acta 2*)<sup>5</sup>

### 3.1. El cuento como objeto de creación

La fundamentación de esta memoria de obra músico-teatral debe comenzar, paradójicamente, fuera de lo dramático. Para el desarrollo de esta investigación, el cuento se ha considerado un aporte para el desarrollo de un teatro dirigido a niños que considere a su público objetivo como un contingente crítico, al que le acontecen conflictos profundos, determinantes en la formación de la personalidad. Se ha escogido como base del contenido del cuento que estimulará la creación, la temática de la paternidad ausente, que se considera un conflicto profundo y un motivo recurrente de consulta en la psicología clínica infantil en Chile, hoy. Así lo asevera la Dra. Josefina Martínez, señalando además que “el tema del padre ausente es una problemática sumamente relevante y atraviesa todas las clases sociales”<sup>6</sup>. Dado que se ha tomado como base del proceso creativo un cuento, se ha investigado primeramente en la relevancia que se le da a esta forma narrativa en la historia de la literatura contemporánea y los vínculos que se han podido determinar con el teatro y la escritura dramática.

Bruno Bettelheim en su libro “Psicoanálisis de los cuentos de hadas” – reconocido referente tanto del área del análisis literario como de la psicología- señala que las propiedades del cuento (de hadas) son “estimular... [la] imaginación [del niño], ayudarle a desarrollar su intelecto y a clarificar sus emociones a fin de enriquecer su vida, siempre dando pleno

---

<sup>5</sup> Duarte, 2011, Estrategias de escenificación y memoria de obra: una propuesta para el análisis del proceso de creación teatral. Revista Cátedra n°9, Enero 2012, Pontificia Universidad Católica de Chile.

<sup>6</sup> Entrevista realizada por Gala F. F., en junio 2010, Stgo de Chile.

crédito a la seriedad de los conflictos del niño, sin disminuirlos en absoluto”<sup>7</sup>, haciendo mención además a la “profusión de historias para niños que evitan los conflictos humanos básicos” (como la muerte, por ejemplo), distinguiéndolas radicalmente respecto de su contenido con los cuentos de hadas, señalando que “éstos suelen plantear, de modo breve y conciso, un problema existencial. Esto permite al niño atacar los problemas en su forma esencial, cuando una trama compleja le haga confundir las cosas”<sup>8</sup>.

Si bien Bettelheim nos habla de un universo lejano (Europa, Asia occidental) situado varias décadas atrás, puede decirse que las circunstancias socioculturales han seguido desarrollándose en la misma línea que él nos plantea:

Hoy en día los niños no crecen ya dentro de los límites de seguridad que ofrece una extensa familia o una comunidad perfectamente integrada. Por ello es importante, incluso más que en la época en que se inventaron los cuentos de hadas, proporcionar al niño actual imágenes de héroes que deben surgir al mundo real por sí mismos y que, aún ignorando originalmente las cosas fundamentales, encuentren en el mundo un lugar seguro, siguiendo su camino con una profunda confianza interior<sup>9</sup>.

Analizando el contenido de la cita respecto del hoy, resultará de ayuda más adelante en esta memoria, plantearse frente a las circunstancias que caracterizan las diferentes edades del crecimiento de los niños y, para ello, se ha recurrido al “Modelo epigenético de Erik Erikson”<sup>10</sup>. En éste se plantea un prototipo del desarrollo psicosocial del ser humano y una categorización para los niveles de crecimiento del niño. Dicha categorización significó un aporte ampliamente validado en la psicología actual por medio del cual puede afirmarse, entre otras cosas, que el niño en edad preescolar efectivamente resiente conflictos profundos.<sup>11</sup>

---

<sup>7</sup> Bettelheim, 1990: 11

<sup>8</sup> Bettelheim, 1990: 16

<sup>9</sup> Bettelheim, 1990: 20

<sup>10</sup> Erik Erikson, nació en Alemania fue Profesor Emérito de Harvard, uno de los más grandes genios de la Psicología de todos los tiempos. Su obra sobre la Identidad, es continuamente expuesta e investigada en las Universidades más importantes del mundo. Su teoría explica todo el ciclo vital del desarrollo humano. (En: [http://www.network-press.org/?erik\\_erikson](http://www.network-press.org/?erik_erikson))

<sup>11</sup> Estos conflictos se detallarán más adelante en el análisis del modelo epigenético de Erikson.

Si tomamos como referencia lo afirmado por Bettelheim, comprobamos que históricamente una manera de enfrentar y procesar esos conflictos ha sido la escritura, lectura y escucha del cuento de hadas. Si bien este recurso proviene de tiempos inmemoriales, sigue siendo utilizado hoy en la biblioterapia<sup>12</sup> que vincula el uso de los cuentos a plataformas académicas y clínicas.

Apoyando la misma idea, en Chile, la doctora en psicología social Domínguez Lazcano<sup>13</sup> señala:

Desde un punto de vista terapéutico asigno a los cuentos infantiles el valor de sanar. Desde el punto de vista del lector, puedo decir que los seres humanos enfrentamos la vida desde una estructura narrativa, no existe una distinción entre el yo y la narratividad. Es muy difícil experimentarse a sí mismo si no es inserto dentro de una historia, en relación a un pasado y un futuro. Hay un nivel de la conciencia en que sólo es posible un plano narrativo, donde el sujeto puede ser al mismo tiempo observador y protagonista de su propia historia, esta capacidad es lo que te permite narrar tu vida y la capacidad de narrar en general<sup>14</sup>.

Lo anterior señala el aporte de los cuentos en el proceso psicológico de elaboración, lo que sustenta su posible uso terapéutico y evidencia un nexo entre los cuentos infantiles, la narratividad y la oralidad. Domínguez agrega:

Por identificación, desde el punto de vista vicario, los cuentos infantiles, ayudan a elaborar situaciones difíciles, como también desde el punto de vista cognitivo. Por otro lado, el hecho de “poner en palabras”, es terapéutico por sí solo, porque le da realidad al hecho en cuestión, no hay nada peor que la “angustia flotante”, la que no está amarrada a nada<sup>15</sup>.

La cita respalda la pertinencia de abordar una temática conflictiva como sería la del padre ausente desde un cuento, ya que éste género narrativo en particular tendría un valor curativo. Sanchís también advierte dicho nexo, aduciendo que “el origen de la narrativa en la cultura humana parte de un hecho tan simple como que alguien relata a otros una experiencia vivida:

---

<sup>12</sup> La Biblioterapia es una forma terapéutica de la Psicología Clínica, que según Alice Bryan, consiste en la “prescripción de material de lectura que ayude a desarrollar la madurez y nutra y mantenga la salud mental” (Citada en: Fortkamp Caldin, Clarice, 2001: 2)

<sup>13</sup> Macarena Domínguez Lazcano, Psicóloga UC-Doctora en Psicología-Especialidad Contenidos UC.

<sup>14</sup> Entrevista realizada por Gala F. F., mayo 2010, Stgo, Chile.

<sup>15</sup> Entrevista realizada por Gala F. F., mayo 2010, Stgo, Chile.

una experiencia personal o una experiencia colectiva, o una creencia mítica, o un sueño”<sup>16</sup>, de lo que se desprende que el cuento es una presencia importante en la comunicación humana ya desde sus albores, tal como Bettelheim corrobora:

En la mayoría de las culturas no hay una división clara que separe el mito del cuento popular de hadas; estos elementos juntos forman la literatura de las sociedades preliterarias. Las lenguas nórdicas tienen una sola palabra para ambos: Saga. El alemán ha conservado la palabra Sage para designar a los mitos, mientras que a las historia de hadas se les denomina Märchen<sup>17</sup>.

Situando al cuento en el seno de la tradición oral, mecanismo propio de las sociedades preliterarias.

Sin embargo, en este sentido, el teatro también aparece como un vínculo posible. Según Sanchís:

Esa actividad de narrar oralmente a otros una experiencia propia o asimilada por el narrador, se constituye en el origen de toda literatura narrativa. Pero no sólo de ésta, sino también de lo que conocemos como teatro. Es sin duda una de las raíces del arte dramático. [...] El teatro siempre ha utilizado materiales de origen narrativo para la construcción de sus textos. Ya en el origen mismo del teatro occidental, que solemos situar en Grecia clásica y pre-clásica, los textos dramáticos eran, fundamentalmente, adaptaciones de relatos de la tradición oral: los mitos<sup>18</sup>.

Dado este escenario, se ha planteado la creación a partir de un cuento, pero con una estructura particular que eche mano a herramientas de la biblioterapia, y otras estrategias escriturales relativas a la clasificación de “cuento patriarcal y matriarcal” citada por Claudio Naranjo<sup>19</sup>.

Para visualizar los contenidos transversales que debiera abordar dicha estructura volvemos entonces sobre el modelo de Erikson, donde se pueden apreciar los conflictos a los que se ven enfrentados los niños en edad preescolar (según se observa destacado en gris):

---

<sup>16</sup> Sanchís Sinisterra, 2003:27

<sup>17</sup> Bettelheim, 1990:38

<sup>18</sup> Sanchís Sinisterra, 2003:27, 17

<sup>19</sup> Más adelante se profundizará sobre esa clasificación.

ESTADIO (EDAD)	CRISIS PSICO - SOCIAL	RELACIONES SIGNIFICATIVAS	MODALIDADES PSICOSOCIALES	VIRTUDES PSICO - SOCIALES	MAL ADAPTACIONES Y MALIGNIDADES
<b>I (0-1) infante</b>	Confianza vs. desconfianza	Madre	Coger y dar en respuesta	Esperanza, fe	Distorsión sensorial y Desvanecimiento
<b>II (2-3) bebé</b>	Autonomía vs. vergüenza y duda	Padres	Mantener y dejar ir	Voluntad, determinación	Impulsividad y Compulsión
<b>III (4-6) preescolar</b>	Iniciativa vs. culpa	Familia	Ir más allá, jugar	Propósito, coraje	Crueldad y Inhibición

Figura 3.1.1<sup>20</sup>

A la luz de lo propuesto por Erikson, podemos efectuar un breve análisis en relación al efecto que los cuentos pueden tener en la formación del individuo en la etapa preescolar, respecto de los conflictos a los que se ve enfrentado. Si consideramos el cuento como una herramienta formativa, éste podrá actuar como un movilizador importante del desarrollo del niño como ser crítico, ya que se presenta en medio de la crisis de la iniciativa versus la culpa, ofreciendo al niño herramientas simples para superar conflictos profundos.

De este modo, se pretende que el cuento creado aluda al uso de las virtudes psico-sociales de propósito y coraje, y que el niño/espectador, guiado por el relato que se le comunica, pueda tomar conciencia de sus propias limitaciones y miedos y sentar las bases de la confianza que le permitirá superarlos por sí solo, desarrollando así la modalidad psico-social de ir más allá y sacar de esta experiencia una perspectiva más autónoma del mundo en el que debe sobrevivir, en otras palabras, se apuesta a que el trabajo desarrolle la visión de alteridad que sólo obtendrá el niño una vez que escinda su existencia de su núcleo familiar, y sea capaz de realizar una “observación de segundo orden”<sup>21</sup>, al concebirse como parte independiente de la sociedad a la que pertenece, pudiendo entonces,

<sup>20</sup> Extracto del modelo, citado en: 2007, Darinka Muñoz en Apuntes – Columbus University.

<sup>21</sup> En apuntes de clases “Identidad en América Latina”, FAR-UC, Bralic, 2010.

efectivamente, “participar” en ella sin necesidad de echar mano a mal adaptaciones defensivas como la crueldad o la inhibición.

El párrafo anterior no pretende plantear una hipótesis a comprobar, sino un constituir un punto de vista, ya que el trabajo trazado no comprende un estudio de público respecto de la incidencia psicológica de la obra en cuestión, sin embargo es pertinente, ya que el enfoque de esta investigación tiene una base de fundamentación psicológica y parece importante vincular los contenidos que se han señalado como relevantes de esta disciplina, con el objeto del cuento, que es el referente de creación.

Como ya se ha mencionado, como base del contenido del cuento se escogió la temática de la paternidad ausente y para la definición de su estructura, se identificó la clasificación para cuentos infantiles de Claudio Naranjo<sup>22</sup> - parafraseando a su vez a la doctora Ravena Helson en su libro de análisis literario “El niño divino y el héroe” (1994)- que determina dos tipos de estructura: “cuento patriarcal” y “cuento matriarcal”.

El cuento patriarcal podemos asociarlo básicamente al que analiza Bettelheim y que se desarrolla, según Naranjo, en torno a un “héroe” quien realiza determinada hazaña, cual es su acción “heroica”.

El cuento matriarcal es aquel protagonizado por un individuo del cual no se espera ninguna hazaña, sino que se ve enfrentado a un aprendizaje que puede adquirir por un evento puntual (ya no por el desarrollo, comienzo y fin de una travesía “heroica”) o simplemente por el hecho de ser y estar. A este individuo Naranjo da el nombre de “niño divino”.

Las diferencias básicas que Naranjo delimita entre el cuento patriarcal y el cuento matriarcal son, respectivamente, las siguientes:

- Calidad mítica en oposición a realismo
- Lo remoto en oposición a lo cotidiano
- Lo oculto en oposición a lo llano

---

<sup>22</sup> Claudio Naranjo, 1932, médico psiquiatra de la Universidad de Chile. Discípulo y heredero de Fritz Perl, introduce y divulga las terapias gestálticas en Chile y Sudamérica. “Una gran cantidad de libros, artículos, entrevistas, videos y conferencias y una incesante labor terapéutica en tres continentes y en países como Alemania, Argentina, Brasil, Colombia, Chile, España, Estados Unidos, Francia, Italia y México lo hacen mundialmente conocido y aclamado” (<http://www.fundacionclaudionaranjo.cl/claudio-naranjo>)

- La búsqueda emanada del disconformismo en oposición al goce del momento
- El suspenso en oposición al tiempo pausado
- La importancia de la trama en oposición a la del escenario y sus personajes
- La actitud activa en oposición a la contemplativa
- La aventura en oposición a la comodidad
- El amor del ideal en oposición al amor a la belleza<sup>23</sup>

De esta manera, Naranjo determina que “la obra patriarcal es una comedia crítica y mítica mientras que la matriarcal es una tragedia realista y apologética”<sup>24</sup>. Pero existe aún otra clasificación de Naranjo que dice relación con el protagonista del cuento y que determina la forma y desarrollo de éste, cual es el “niño héroe”. En el “niño héroe”, como puede suponerse, bajo la hegemonía de las características del niño, aparecen algunos rasgos del héroe. Eso permite una nueva formulación del héroe, como dice Naranjo:

La aventura heroica afortunada es aquella en la que el héroe deja de ser un héroe. En otras palabras, el “heroísmo” era un forma equivocada de expresar el deseo que encerraba el corazón del héroe.<sup>25</sup>

Y, por ende, también del curso del acto heroico que protagoniza:

En sus aventuras, el héroe aprende a dejar de lado su visión inicial de las cosas, al igual que el niño que al aprender a sentarse en una silla, descubre que debe volverle la espalda para lograrlo. Pero la paradoja es que el hecho de renunciar al heroísmo es un acto heroico en sí, es *el* acto heroico.<sup>26</sup>

De lo anterior puede inferirse que la odisea del “niño héroe” cobra sentido, cuando su propósito deja de ser general, para ser íntimo y profundo. La concepción de Naranjo de personaje y acción en el caso del “niño héroe”, es bastante coincidente con la que podemos encontrar en el “cuento terapéutico”, utilizado en la biblioterapia.

Según Mónica Bruder:

Se entiende por cuento terapéutico a todo cuento escrito por un sujeto a partir de la situación traumática más dolorosa que haya vivido y cuyo conflicto concluye con un final “feliz” o positivo; es decir que la situación traumática vivida en el pasado se resuelve positivamente en el cuento<sup>27</sup>.

---

<sup>23</sup> Naranjo, 1994: 38-39

<sup>24</sup> Naranjo, 1994: 45

<sup>25</sup> Naranjo, 1994:121

<sup>26</sup> Naranjo, 1994:121

<sup>27</sup> Bruder, 2004: 16

Bruder señala también que la escritura de un cuento terapéutico “puede ser homologada a las etapas de un tratamiento psicológico: Introducción – Conflicto – Resolución” que sería homologable con “Motivo de consulta – Enfrentar el conflicto – Elaboración”. Respecto de lo mismo la autora detalla que:

Los personajes del cuento representan al autor de dicho cuento, puesto en un lugar desplazado [...] en el cuento terapéutico, el protagonista es un yo narrativo, el sujeto es el personaje y es desde esta distancia donde se produciría lo terapéutico. Al escribir un cuento terapéutico, los sujetos alternan la 1ª y la 3ª persona “sin darse cuenta” [...] este juego de persona/personaje ayudaría a provocar este cambio en el bienestar de los sujetos.<sup>28</sup>

Si bien la terapeuta se refiere al proceso de escritura del cuento, la estructura señalada prevalece en el “objeto cuento” y será eventualmente transmitida mediante una particular vía de representación (la lectura personal, la lectura de la madre o el padre, la puesta en escena).

A partir de esta forma terapéutica, Bruder propone que “el cuento terapéutico es la oportunidad de recuperar y recuperarse a través de un proyecto”<sup>29</sup>, desde este punto de vista, vincula esta estructura narrativa a la capacidad de resiliencia en los individuos, entendiendo por ésta “la capacidad humana de sobreponerse a las adversidades y construir sobre ellas”<sup>30</sup>.

Bruder destaca algunos “pilares de la resiliencia”:

- Introspección: es el arte de preguntarse a sí mismo y darse una auto-respuesta honesta
- Independencia: saber fijar límites entre uno mismo y el medio con problemas, la posibilidad de saber mantener distancia emocional y física sin caer en el aislamiento
- Capacidad de relacionarse con los otros
- Iniciativa
- Humor: encontrar lo cómico en la tragedia
- Creatividad: la capacidad de crear belleza a partir del caos y el desorden<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> Bruder, 2004: 16

<sup>29</sup> Bruder, 2004: 16

<sup>30</sup> Ojeda y Munist, 2001. En Bruder, 2004: 18

<sup>31</sup> Bruder, 2004: 18

En el caso de este trabajo de creación, se espera poder encontrar en el texto del cuento que se ha escrito, indicios narrativos y/o dramáticos que posibiliten identificar todos los pilares mencionados.

Además, como señalan Cañas, Espinoza y Williamson en su tesis de grado “El cuento infantil como herramienta terapéutica”, en la estructura de cuento terapéutico se presenta repetidamente el recurso narrativo de la metáfora y, parafraseando a Thompson señalan que “usar metáforas [...] permite ver cosas desde otra perspectiva, distinta y disociada, ayuda a la persona a ver la realidad en forma diferente, con múltiples alternativas”<sup>32</sup>.

También, como señala la psicóloga Josefina Martínez<sup>33</sup>, en los cuentos terapéuticos se propicia el uso de representaciones isomórficas<sup>34</sup>, es decir, aquellas que se sitúan en un espacio o realidad homologable, pero no cercana. Para entender la incidencia que el uso de estas representaciones puede tener en la integración de un contenido de realidad, podemos citar al psicólogo Javier Echevoyen, parafraseando al filósofo Ludwig Wittgenstein, quien aduce que en toda representación isomórfica (“*Bild*”), pueden distinguirse los siguientes aspectos:

*La forma de representación (“Form der Abbildung”)*: es el peculiar modo que tiene una figura de representar la realidad: un cuadro representa la realidad de un modo distinto que una escultura, una maqueta o una proposición. Y en función de la forma de representación la figura podrá expresar o reflejar distintos aspectos de la realidad[...]; la forma de representación expresa también la *posibilidad de que exista lo representado*: ello quiere decir que una figura material expresa la posibilidad de que exista algo material, [...]

*la relación figurativa (“die abbildende Beziehung”)*: las representaciones isomórficas (un cuadro, una proposición) están vinculadas con la realidad a la que sustituyen; “La relación figurativa consiste en la coordinación de los elementos de la figura y de las cosas” (2.1514), la relación figurativa es una consecuencia de la *proyección*; la proyección es el hecho de referirse una imagen o forma a una realidad concreta;

---

<sup>32</sup> Cañas, Espinoza, Williamson, 1994: 34

<sup>33</sup> Josefina Martínez, Psicóloga UC, Magíster en Psicología, mención Clínica Infanto Juvenil, 2002, Universidad de Chile

<sup>34</sup> En entrevista realizada por Gala F. F., en junio 2010, Stgo de Chile.

cuando relacionamos una figura con una cosa proyectamos dicha figura en la realidad.<sup>35</sup>

Como puede entenderse, la representación isomórfica en el cuento, vincula al lector-espectador con una realidad sustituida, es decir, crea una distancia entre el conflicto real aducido y la representación de ésta. Esta distancia, según la psicóloga Martínez, es necesaria para la elaboración de conflictos en desarrollo, que “presentados de forma directa resultan tan chocantes que el individuo los bloquea”<sup>36</sup>.

Puede concluirse de todo lo anterior, que para el presente trabajo de creación, se abordó un cuento que coincide en ciertos puntos con un cuento terapéutico pero que, sin embargo, no permite catalogarlo como tal. Como se ha mencionado, este proyecto comprende el montaje y estreno de una pieza de música-teatro sobre la base de un cuento relativo a la paternidad ausente, pero no un estudio de campo respecto de si dicha creación cumple efectivamente objetivos terapéuticos. Se ha velado, no obstante, porque la resolución del conflicto del protagonista del cuento no ofrezca una visión errada de posibles procesamientos del conflicto del padre ausente, tanto en niños como en adultos.

Para ello, durante el segundo semestre de 2011, bajo la tutoría de la profesora Coca Duarte, se abordó la consulta del texto del cuento con un equipo de profesionales tanto de la psicología clínica infantil, como de la psicología social y comunitaria y se trabajó sobre los puntos que pudiesen entorpecer la elaboración del tópico planteado, lo que será descrito en el siguiente punto relativo al proceso escritural.

### **3.2. Proceso escritural**

Como ya se ha dicho, para la estructuración y escritura del cuento se utilizó como referentes el “cuento patriarcal”, el “cuento matriarcal” y el “cuento terapéutico” descrito en la biblioterapia. Las guías escriturales extraídas de

---

<sup>35</sup> Echegoyen Olleta, Javier, en: <http://www.e-torredabel.com/Historia-de-la-filosofia/Filosofiacontemporanea/Wittgenstein/Wittgenstein-TeoriaFigurativaSignificado.htm>

<sup>36</sup> Entrevista realizada por Gala F. F., mayo 2010, Stgo, Chile.

estas tres formas narrativas, permitieron balancear los contenidos dramáticos, dramáticos y de elaboración psicológica en el relato.

La escritura del cuento “Hanuk” se desarrolló durante el primer semestre de año 2011, bajo la tutoría de la profesora Inés Stranger. Este proceso creativo tuvo todos los vínculos teóricos que se han presentado con anterioridad, pero nació en primer lugar de mi historia personal y se fundó básicamente en la necesidad de echar mano a los “pilares de la resiliencia” (ver página nº14) para elaborar el conflicto planteado de la manera en la que se ha manifestado en mi vida. Por supuesto, esta fue una motivación original, a partir de la cual se elaboró un análisis extenso, que permitió validar la utilidad que esta investigación puede tener para la comunidad, o al menos para el grupo objetivo planteado. Esto significó, abordar una historia íntima e instalarla en un espacio compartido, a través de la plataforma teatral.

Pero este proceso tuvo también magia.

Después de varios días de haber escrito el siguiente párrafo:

Hace ya mucho tiempo, cuando todavía los Lakota habitaban en paz las llanuras del norte, cantaban junto al fuego bajo las estrellas, celebraban las estampidas de búfalos y honraban los partos de las mujeres danzando por días bajo el sol, vivía en las tierras del norte, un niño que se llamaba Hanuk. Hanuk era un hermoso niño, bueno, fuerte, intrépido. Tenía la piel oscura, los ojos grandes y una trenza larga que su madre le hacía todos los días, en la que prendía una pluma de águila que le había regalado su padre, antes de la estación de las nieves. Hanuk no tenía hermanos nacidos de su madre, pero tenía a su hermano caballo, un potro pinto que siempre estaba a su lado, con el que conversaba largas horas. Hanuk vivía en una aldea rodeada de montañas, en una casa que parecía un enorme barquillo de helado puesto al revés sobre la tierra: un Tipi, en el que su padre había pintado cuatro búfalos bajo la luna llena.

Descubrí en un libro de fotografías de indios nativos de Norte América de Edward S. Curtis, la siguiente fotografía tomada en una tribu Lakota a principios del siglo XX:



Figura 3.2.1<sup>37</sup>

De esa manera el proceso de escritura resultó una confirmación continua de que, tratándose de la elaboración de conflictos fundamentales y figuras paradigmáticas, la intuición termina casi siempre refrendándose con la realidad concreta.

### 3.2.1. Espacio y tiempo

Respecto del espacio/tiempo se decidió situar la acción en una tribu Lakota (Sioux)<sup>38</sup>, en el período anterior a la invasión inglesa. Se ha escogió el pueblo Lakota para situar la temática del padre ausente, justamente por ser una cultura donde la figura masculina ostenta una posición hegemónica y

<sup>37</sup> Fotografía blanco y negro en: 1972: Ed. Aperture *The north american indians* , *photographs by edward S. Curtis*

<sup>38</sup> "Los primeros habitantes de las llanuras norteañas de lo que hoy son los Estados Unidos se llamaron a sí mismos LAKOTA, que quiere decir "la gente", una palabra que da la base para el nombre de Dakota. Los primeros europeos que se encontraron con los Lakotas los llamaron "sioux" una contracción de "nadowessioux" palabra franco canadiense que significa "culebra" o "enemigo" (Fairy, 2008: en <http://foro.miotragus.org/152-grandes-civilizaciones/lakota-25508/>).

dado que su performática ritual tiene un diseño jerárquico en donde el hombre es guía y nexa con la memoria sagrada.

Se optó por un tiempo histórico que permitiera al lector establecer una distancia y visualizar la transversalidad de la problemática planteada y, a la vez, otorgar claves que permitan acceder a lo *sagrado*, (comprendido como un vehículo –tangible o intangible– que permite acceder a una memoria ancestral<sup>39</sup>) dado el carácter significativo que el contacto del lector con dichas claves pueda constituir.

Puesto que la problemática del padre ausente es preponderantemente relacional (dentro del núcleo familiar, pero también en las proyecciones sociales que éste tiene con posterioridad a la infancia), se rescató de la cosmovisión Lakota un propósito preeminente en su ritualidad, expresado en la frase “mitakuye oyasin”, que puede traducirse como “por todas mis relaciones”.

Mitakuye oyasin es una oración de la Nación Lakota –tribu de América del Norte– que significa “Todos son mis hermanos” “estamos todos en íntima relación”. Tener presente esta oración-saludo es hacer honor a todo lo sagrado, visible e invisible en esta Pachamama. Cada humano, animal, mineral, vegetal en esta tierra posee una energía que es solidaria con todo el ecosistema en el que vive y una sacralidad que lo acompaña<sup>40</sup>.

De lo anterior, se pudo inferir la trascendencia de plantear la problemática del padre ausente desde sus principales enfoques sociales: cómo la madre puede contener al hijo/a, cómo la comunidad puede contener a la madre, cómo la cultura y su ritualidad puede dotar de herramientas a hijo/a, madre y comunidad a fin de procesar sanamente este conflicto de relación.

También respecto de este punto, puede señalarse la importancia terapéutica que Cañas, Espinoza y Williamson refieren al hecho de situar la acción en un espacio/tiempo remoto:

---

<sup>39</sup> Esta definición de lo sagrado es propia, pero se basa en lo recogido de la conferencia “El corazón en la memoria” dictada por Carmen Vicente (mujer-medicina ecuatoriana, líder tradicional y guardiana del Fuego sagrado de Itzachilatlan) el 29 de octubre de 2010 en Santiago, Chile.

<sup>40</sup> Mendoza, 2004: en <http://wamani.blogia.com/2004/052004-mitakuye-oyasin.php>

El cuento es atemporal "...Érase una vez...", es espacialmente indeterminado, "...en un país lejano...". Esta atemporalidad es considerada por Pardo (1979) y Pastoriza (1962) como un factor de gran importancia en el atractivo que ejercen los cuentos en los niños. Al respecto, expresan que la atemporalidad remite al niño a un mundo lejano, y la indeterminación espacial lo sitúa en un país maravilloso, al que se entrega con entusiasmo. Cuando el narrador dice "Érase una vez..." más que otro tiempo se trata de otro mundo, con un tiempo propio. El imperfecto es el tiempo es el característico del tiempo narrado. Equivale al anuncio de que algo va a ocurrir, más que un tiempo verbal, es un tiempo mítico.

Es justamente esta característica, la que facilita en el niño, un estado de consciencia particular, denominado por Thompson (1990) como "trance", que le permite, evaluar la situación desde otra perspectiva.<sup>41</sup>

### 3.2.2. Personajes

Respecto de los personajes, se decidió centrar la historia en un niño de 7 años, lo que posicionaba al protagonista en un punto de tránsito etario similar al tránsito que enfrentaría en su autonomía y su emocionalidad.

Al mismo tiempo, se definió a un compañero de viaje no-humano en el caballo Zunta (que significa: honesto) como un personaje que completara la figura de Hanuk (niño protagonista) exponiendo su desarrollo relacional. Además, al ser un animal no personificado, favorecía la representación isomórfica de la relación del protagonista y su "hermano". Además, para reforzar este tipo de representación y para que pudiera "acomodarse" la situación propuesta a las diversas realidades de "abandono" paterno a las que los niños, niñas y madres están expuestos, la "desaparición" del padre se dejó expresamente "abierto" (no se sabe si fue muerto en la caza, si sólo decidió no regresar, si se perdió y regresará quizás algún día, o si nunca fue a cazar y esto sólo es lo que Hanuk sabe).

---

<sup>41</sup> Cañas, Espinoza y Williamson, 1994: 30

### 3.2.3. Ejes estructurales

Como primera estrategia artística al abordar el proceso escritural, se decidió estructurar la acción sobre la base de cuatro ritos ceremoniales de la cultura Lakota, lo que daría a la historia una secuencia simbólica trascendente.

RITO	ELEMENTO	CONCEPTO	PUNTO CARDINAL
ceremonia de danza del sol	tierra	sacrificio	este → oeste
ceremonia de tabaco	fuego	herencia	sur
ceremonia de búsqueda de visión	aire	poder	norte
ceremonia de temazcal	agua	sanación	oeste → este

Figura 3.2.3.1

Posteriormente, se interrelacionó dicha secuencia con las unidades temáticas sobre la cuales se había delineado la línea dramática del relato:

LAND	el territorio, el ser y la naturaleza, el espacio de la pertenencia
DREAMS	los sueños, el ser y la herencia, el espacio de la memoria ancestral
SKY	el cielo, el padre, la flecha, el azul
EARTH	la tierra, la madre, el círculo, el verde
EAST	el este, el nacimiento, el rojo
SOUTH	el sur, los antepasados, el amarillo
WEST	el oeste, los sueños, el negro
NORTH	el norte, el espíritu, el blanco
HEART	el corazón, el camino, el violeta

Figura 3.2.3.2

Estas unidades, fueron extractadas de la cosmovisión Lakota que define siete puntos cardinales a partir de los cuales el individuo se plantea al universo (Este, Oeste, Norte, Sur, Tierra, Cielo, Corazón) y a los dos territorios desde donde le Lakota analiza la realidad, la tierra habitada (Land)

y el espacio de los sueños (Dreams). Dichas unidades temáticas fueron asociadas por coincidencia de contenidos a las unidades dramáticas del cuento.

Y finalmente, se diseñó una ceremonia “ficticia” (ceremonia “de los siete”) que permitiera llevar al plano de lo concreto el proceso del conflicto por el que debe atravesar el niño, respetando la distancia isomórfica.

Respecto de lo anterior, hacia el final del cuento, se relacionaron las cuatro visiones representadas en las cuatro banderas bordadas de Yumni, “el fuego blanco de Wakanmni, la serpiente, el águila, y la flor de tabaco junto a la cascada”, con algunos elementos sagrados de la cultura en estudio.

VISIÓN	ELEMENTO	CONCEPTO
El fuego blanco de Wakanmni	fuego	El individuo en conflicto se autoprovee la cura, el empoderamiento del ser
La serpiente	tierra	La transformación, el cambio de piel, lo femenino, la trasmutación de la relación con la madre
El águila	aire	El paso hacia otro plano, la flecha entre la tierra y el cielo, lo masculino, la trasmutación de la relación con el padre
La flor de tabaco y la cascada	agua	La sanación, el fluir de las aguas y la medicina sagrada, el poder de la herencia ritual como herramienta para la resiliencia

Figura 3.2.3.3

### 3.2.4. Texto completo del cuento.

#### LAND

Hace ya mucho tiempo, cuando todavía los Lakota habitaban en paz las llanuras del norte, cantaban junto al fuego bajo las estrellas, celebraban las estampidas de búfalos y honraban los partos de las mujeres danzando por días bajo el sol, vivía en las tierras del norte, un niño que se llamaba Hanuk. Hanuk era un hermoso niño, bueno, fuerte, intrépido. Tenía la piel oscura, los ojos grandes y una trenza larga que su madre le hacía todos los días, en la que prendía una pluma de águila que le había regalado su padre, antes de la estación de las nieves. Hanuk no tenía hermanos nacidos de su madre, pero tenía a su hermano caballo, un potro pinto que siempre estaba a su lado, con el que conversaba largas horas. Hanuk vivía en una aldea rodeada de montañas, en una casa que parecía un enorme barquillo de helado puesto al revés sobre la tierra: un Tipi, en el que su padre había pintado cuatro búfalos bajo la luna llena.

#### DREAMS

Todas las noches la madre de Hanuk lo acostaba sobre una piel de oso y le traía un canto, hasta que se quedaba dormido. Le decía que soñara con los lobos que sobre el monte aullaban dulcemente en las noches de luna llena, que soñara con el ave de alas grandes que volaba por encima de las montañas y veía desde arriba más allá de la aldea, que soñara con el gran búfalo negro que lideraba la manada y anunciaba la llegada del tiempo de la siembra.

Pero Hanuk quería soñar con su padre.

El padre de Hanuk había partido antes del tiempo del hielo y el frío, a cazar. Ahora ya comenzaban a brotar las puntas de las ramas, pero aún no había regresado. Hanuk lo extrañaba, pero no se atrevía a decírselo a su madre. Ella tenía mucho trabajo y estaba muy callada, Hanuk no quería preocuparla, la sentía levantarse con el frío del alba y afanarse en los quehaceres del día -sola o con las otras mujeres de la tribu- hasta después que el sol se despedía. Cuando la tribu se aquietaba y brillaba el fuego en el centro de los Tipis, Hanuk y su madre se acomodaban sobre las pieles de animal para que ella trajera con su voz los cuentos de los abuelos y los antiguos cantos de antes de dormir, entonces el niño la veía pequeña y sola y sentía ganas de abrazarla, de contenerla en sus brazos aun sabiendo que apenas alcanzaba a cruzarla; no entendía por qué su madre y él nunca hablaban de su padre, de cuándo

volvería, de por qué no había regresado aún, de cómo era que se había marchado - ¿acaso no quería seguir siendo ya su padre?- y sentía también un calor extraño en las dos sienes que se parecía mucho a la rabia y lo ponía muy molesto -¿sentiría eso también su madre?- y no se atrevía a hablar, porque pensaba que sus palabras iban a arder, como ardían sus sienes.

Esa noche Hanuk cerró los ojos y vio a su padre tocando un gran tambor y a todos los hombres de su tribu, danzando junto a un árbol lleno de frutos de colores y a su madre y todas las madres de la tribu cantando al son de los danzantes mientras el árbol sonreía. Hanuk podía ver los colores del árbol subir hasta las nubes y descender brillando como estrellas sobre los danzantes. Escuchaba claramente la voz de su padre, cantando junto al tambor, y sintió en ella algo distinto, una semilla nueva bailando al centro de la sonaja gruesa de su garganta.

De pronto el fuerte chillido de un ave lo despertó.

Se levantó sobresaltado, su madre dormía, el fuego hacía bailar sus luces entre las brasas que miraban con sus ojos rojos de serpiente a Hanuk. Salió un momento afuera. La noche ya no mordía con el frío de siempre, ahora podía sentirse un viento suave que traía el tibio olor de las flores nacientes. Miró la luna y su sonrisa ancha le recordó algo: muy pronto se cumplirían siete años desde su venida de las estrellas. Hanuk, como todos los niños de siete años de su tribu, debería ir solo con su padre a acompañar el fuego, toda una larga noche, vería subir el fragante humo del tabaco del viejo curandero hacia el cielo, bebería el té verde y amargo de su hierbas, escucharía sus cantos traer el agua de la cascada y recibiría un nombre, ya no un nombre del agua del vientre de su madre: un nombre junto al fuego. Y, como todos los niños de la tribu, solamente podría asistir a la ceremonia en compañía de su padre.

Pero su padre.... no había regresado aún.

La luna se fue llenando de agua, hasta que se nubló y descendió en dos pequeños arroyos a cada lado de los ojos de Hanuk, donde brillaba de nuevo con su luz plateada.

Un belfo suave rozó la mano de Hanuk. Era Zunta, su hermano caballo. Buscó con su hocico, pero el niño no llevaba la bolsita de cuero amarrada a la faja donde siempre guardaba algunos frutos dulces, porque sólo se había levantado un momento de la cama.

-Qué puedo hacer Zunta, hermano. Ayúdame. Se acerca ya la ceremonia de los siete y mi padre aún no regresa de cazar...-

Zunta sabía que Hanuk debía recibir pronto un nombre junto al fuego y quería ayudarlo, pero él era su hermano, su hermano caballo, no su padre.

Él y Hanuk habían nacido el mismo día, el mismo amanecer con la luna redonda y grande sobre el río. ¡No podía ser su padre!

De pronto Zunta tuvo una idea. Agarró con su hocico el borde del pantalón de piel de Hanuk y lo empujó suavemente en dirección al centro de la aldea. Caminaron un poco hasta llegar a unos metros del Tipi del jefe de la tribu. Hanuk se detuvo, pero Zunta lo empujó con su frente.

-No podemos presentarnos ante él, Zunta. No somos más que un caballo y un niño- dijo Hanuk molesto y regresó en silencio al Tipi de su madre.

Volvió a su piel de oso y se recostó con los ojos abiertos.

Pudo ver nuevamente la ceremonia en su tribu, pero esta vez se alejó del círculo de danza y divisó más allá, junto al río, al viejo curandero. El hombre cantaba sosteniendo su bastón y fumaba un cigarro gordo envuelto en hojas de maíz. El abuelo, sin siquiera darse vuelta a mirarlo, llamó a Hanuk por su nombre. El niño se sorprendió pues, no pensaba que le recordase. Hanuk se acercó. El abuelo tomó una gran bocanada de su cigarro y echó el humo dulcemente sobre la cabeza del niño, volvió los ojos hacia él y le dijo:

-Ha venido un hombre de las estrellas, es un antiguo abuelo, él está aquí de vuelta para sanar sus relaciones y tú debes guiarlo-

A la mañana siguiente, Hanuk se despertó con el vapor del cuenco de bebida caliente que su madre le había dejado cerca del fuego. Se lo bebió de un sorbo y salió a buscar a Zunta. El potrero estaba pastando cerca del río, junto a otros tres caballos jóvenes, Hanuk lo divisó a lo lejos.

Zunta era alto y su patas eran fuertes, pero tenía las crines desordenadas y el pelo un poco más largo que los otros, las manchas blancas sobre el pelaje oscuro se parecían al dibujo de las estrellas en las noches sin luna. Hanuk lo llamó con un silbido suave y agudo, que repitió tres veces. Zunta levantó la punta afilada de sus orejas y galopó hasta el niño, dejando atrás la orilla revuelta del río, Hanuk saltó sobre su lomo y se fueron hacia el Este, a todo galope. Zunta conocía ese silbido, Hanuk tenía algo importante que decirle y debían ir al sitio secreto.

El sitio secreto estaba junto a un árbol antiguo y grande en la ruta a la cascada, que muy pocos en la tribu habían transitado, porque era un camino sagrado y había que

tener una muy buena razón para emprenderlo, además tomaba medio día a galope sostenido sólo hasta el árbol anciano y más allá se sabía que las serpientes de la quebrada cuidaban bien esa tierra de los pies de los hombres y que los osos del terreno boscoso eran enormes y no les gustaba compartir el suelo rojo de los cedros con nadie. Recordaba que su padre le había hablado de ese árbol, del viento que llegaba desde la quebrada y traía a veces, desde mucho más allá, el canto de la cascada. La cascada se encontraba al final de la ruta, era fresca y sonora, transparente como la luz de la mañana y para alcanzarla había que ir a lomo de caballo casi un día y su noche.

Hanuk y Zunta galoparon sin pausa y sólo se detuvieron junto al gran árbol. Hanuk bajó del lomo del caballo, se quitó la pluma de águila de la trenza y la plantó en la tierra.

-Tienes razón amigo. Debo hablar con Wakinyan- dijo.

Zunta golpeó el suelo con su pata izquierda y sacudió sus crines. Estaba contento, Hanuk iría con el jefe de la tribu.

-Pero antes sentémonos, voy a contarte un sueño- Hanuk relató con detalle el sueño de la noche anterior a su amigo y dijo -Zunta, no sé qué quiso decir el viejo curandero, pero es necesario que busque a ese abuelo que ha vuelto de las estrellas y para eso, para alejarme de la aldea, debo recibir un nombre junto al fuego. Le pediré a Wakinyan que me permita asistir a la ceremonia sin mi padre-

Zunta rozó con su hocico la pluma de águila en el suelo, Hanuk la recogió, se la ató a la trenza y ambos regresaron a la aldea.

## SKY

Caía el sol cuando Hanuk llegó al Tipi de Wakinyan, la mayor parte de la tribu se había recogido. El niño descendió del caballo y Zunta resopló con su hocico deseándole suerte. A Hanuk le sudaban las manos.

Wakinyan era un Lakota joven -en eso era distinto a otros jefes de tribu- pero su alma era antigua, como su nombre. Wakinyan sabía observar sin hablar y hablar cuando era tiempo, descifrar los mensajes del viento y de la tierra, escuchar las palabras del agua y era por eso que le habían elegido jefe. Pero Wakinyan sabía también abrir su corazón: hacía ya seis años que había perdido a Wambli, su compañera y aún sentía su espíritu en la naturaleza, su voz de pluma suave rozándole la frente, guiándole.

Hanuk entró a su Tipi sin hacer ningun ruido, la luz de la tarde se apagó por completo, sólo brillaba el fuego en el centro. Wakinyan estaba de espaldas al niño, atando con unas tiras rojas una bolsita de cuero. Algo cantaba, muy despacio. De pronto, Hanuk tropezó con unos cuencos de madera y se cayó sentado junto al fuego. Wakinyan se dio vuelta, tenía el pelo separado en dos trenzas y le quedó mirando sin sorprenderse.

-Vaya, no te esperaba, pero qué bueno que has venido Hanuk, necesito tu ayuda- dijo el jefe.

Hanuk volvió los cuencos a su lugar, rojo de vergüenza, las manos le sudaban más que antes, su voz temblaba como una hoja, pero respiró hondo y dijo

-Cómo puedo ayudarte yo a ti: soy sólo un niño-

-¿Cómo? ¿Acaso no te espera Zunta afuera?-dijo Wankinyan -Un niño y un caballo se bastan para lo que necesito. Pero antes siéntate y dime a qué has venido-

Hanuk sintió de pronto que le subía a los ojos el agua de esos dos arroyitos de la noche anterior, pero sacudió bien fuerte la cabeza tratando de batir sus orejas, como hacía Zunta cuando estaba enojado, y logró que el agua retrocediera. No quería llorar en ese momento, quería que sus palabras fueran claras y no siguieran el camino serpenteante del agua porque que le traería el recuerdo de su padre y no podría pensar en nada más, como cuando se le había nublado la luna.

Wakinyan lo vio sacudir su cabeza y recordó cuando dejó de caer la nieve y comprendió que el padre de Hanuk no volvería. Vio a Yumni apartarse de las conversaciones de las mujeres, dejar de visitar los Tipis de las abuelas y ocuparse en silencio de todas las tareas. Desde entonces se dispuso a esperar que Hanuk viniera a hablar con él, porque el niño necesitaría respuestas y tendría que buscarlas él mismo. Wakinyan pensó en Wambli, en las nuevas formas que había adoptado desde su viaje a las estrellas, y cómo reconocer esta presencia le había aliviado tanto la tristeza de no tenerla en frente. Supo que su espíritu le ayudaría una vez más y cuidaría a Hanuk en el viaje al que tendría que enviarlo, para encontrar lo que estaba buscando.

-Pronto se cumplirán siete años desde mi nacimiento y debo recibir un nombre junto al fuego, pero mi padre no ha regresado aún. Necesito tu permiso para ir solo a la ceremonia, Wakinyan, es preciso que tenga ese poder-

Wakinyan se alegró de estar escuchando esas palabras, porque le confirmaban que el niño tendría el valor que necesario, pero quiso esperar un poco antes de enviarlo a su viaje

-No es así como nos han enseñado los abuelos, debes ir a la ceremonia con tu padre, lo sabes Hanuk-

-Lo sé, pero he tenido un sueño y tengo una tarea... es preciso Wakinyan!-

-Tu madre puede ayudar con tu sueño, ella sabrá guiarte-

-No puedo contárselo a mi madre. Debo partir en busca de un abuelo y ella no querrá que me vaya. Wankinyan, te lo ruego, debo recibir un nombre para poder alejarme de la aldea...-

Lo que decía Hanuk era verdad, los niños no podían alejarse de la aldea antes de recibir un nombre junto al fuego. Sólo podían hacerlo si eran enviados a una misión sagrada.

-Lo siento Hanuk, aún no es tiempo de que asistas a la ceremonia- dijo Wakinyan

-¡Pero yo debo ir! ¡Debo empezar a caminar ahora, hacer lo que me ha pedido el viejo curandero, debo guiar a ese abuelo! ¡Yo no pedí a mi padre que se fuera a cazar, nadie me dijo que se demoraría, que tardaría lunas y lunas en volver! ¡Ahora nadie en la tribu parece acordarse de él y yo soy el único hombre en mi familia! ¡Debo recibir un nombre para dejar de ser un niño! ¡Ahora yo también he recibido una tarea y es importante que la cumpla! ¡Debo partir Wakinyan! ¡Debo seguir la pista de ese abuelo como me ha dicho el viejo curandero!- Hanuk no se dio cuenta pero los arroyitos le cruzaban la cara, se limpió con la manga de su chaqueta y se quedó respirando, en silencio.

Sintió muy cerca de la tela del Tipi el sonido de Zunta golpeando con las pezuñas delanteras el suelo, resoplando, una, dos, tres veces. Hanuk sintió en su garganta una piedra pequeña y pesada, y tuvo ganas de galopar a lomo de su amigo hasta el sitio secreto y trepar el árbol grande y anciano hasta su última rama.

Pero entonces, Wakinyan quitó de su regazo la bolsita de cuero que estaba atando con las tiras rojas y descubrió una hermosa chanupa de piedra, pequeña, negra, con la forma de un águila tallada en su base. La tomó con cuidado con su mano izquierda, la acercó al fuego y la encendió. El humo blanco llegó hasta Hanuk y su perfume era tan bueno que el niño cerró los ojos, se olvidó de la piedra y se dejó caer hasta quedar sentado.

Hanuk- dijo Wakinyan, contento de que Wakanmni, el viejo curandero, ya hubiera visitado al niño –Yo también tuve un sueño y es por eso que debo pedir tu ayuda: Tu madre se ha ofrecido a bordar las banderas que Wakanmni y yo usaremos en la ceremonia, pero debo decirle qué bordar en ellas y aún no lo sé. He rezado esas visiones con mi chanupa, pero sólo he podido soñar una y otra vez con el árbol anciano a medio camino de la ruta a la cascada- La voz de Wakinyan se montaba en los dibujos del humo de su chanupa y subía al centro del Tipi del jefe, donde la tela se abría en la unión de los largos varales y recortaba un pedazo del cielo estrellado.

-¿Tú conoces ese árbol Hanuk?- preguntó Wakinyan, y sus ojos brillaban. Zunta se quedó muy quieto afuera, con las puntas de sus orejas apuntando hacia arriba.

Hanuk hubiera querido ocultárselo, no confesar al jefe que había ido al sitio secreto cada vez que extrañaba demasiado a su padre y necesitaba conversar con su hermano caballo, que conocía mejor que ningún hombre de la tribu el camino hasta ese árbol, porque primero lo había imaginado cuando su padre le hablaba de esa ruta sagrada y luego, cuando él ya no estaba, galopando sin pausa para volver antes del fin del día, lo había recorrido palmo a palmo; hubiera querido ocultárselo porque era un secreto entre él y su hermano caballo, pero Hanuk no había aprendido a mentir, así es que asintió con la cabeza.

-Pues bien- dijo Wakinyan -debes ir más allá por esa misma ruta, deberás llegar hasta la cascada y traerme las cuatro visiones que necesita tu madre para bordar las banderas. Debes regresar con esas cuatro visiones Hanuk, de otra forma, la ceremonia no podrá celebrarse.

-¿Yo?-

-Tú y Zunta, tu hermano caballo-

-¿Pero... el abuelo del que me habló Wakanmni?- preguntó Hanuk

-Lo encontrarás tarde o temprano- dijo Wakinyan y el humo de su chanupa se apagó.

## EARTH

Apenas clareaba cuando Hanuk se despertó y sintió el aroma a flor silvestre de su madre dejándole un beso en la frente. El niño mantuvo los ojos cerrados y disfrutó la dulce medicina del amor de Yumni hasta que ella salió del Tipi dejándole un cuenco humeante junto al fuego. Hanuk volvió a dormir arrellanado en el calor de su lecho. Cuando despertó bebió sorbo a sorbo del cuenco. Lo estaba terminando cuando entró Yumni, cargando algunas prendas mojadas que ya traía de vuelta del río.

-Buenos días madre-

-Buenos días Hanuk. Tuviste buenos sueños?-

-No hoy, pero sí los he tenido madre. Debo hablarte de eso-

-Dime Hanuk, te escucho- dijo Yumni, sentándose un momento.

-Madre, Wakinyan me ha encargado una misión y debo alejarme de la aldea-

-Cómo?- dijo Yumni

-He ido a hablar con Wakinyan. Necesitaba pedirle algo importante, pero me lo ha negado-

Hanuk guardó silencio un instante

-En cambio, Wakinyan me ha enviado a la cascada. Él necesita traer algo de ahí, pero no puede ir pues debe preparar la ceremonia de los siete. Yo conozco el camino y Zunta irá conmigo-

-Pero Hanuk, qué dices...- Yumni dibujó con sus cejas dos pequeñas alas abiertas sobre sus ojos grandes, su corazón de madre volaba más allá del tiempo de las nieves, sobre el río y la montaña, sobre el lomo de los caballos, sobre las lanzas de los cazadores, volaba dentro de los ojos de Hanuk, buscando. No esperaba que su hijo partiera todavía.

-Eres aún muy pequeño- dijo Yumni y su voz parecía una estrella que cae.

Hanuk guardó silencio. Pudo ver frente a él a una niña con las trenzas clavadas en la tierra y su pecho brillando. Era su madre, Yumni, un pequeño tornado girando en espiral desde la tierra al cielo. No había pensado revelarle su sueño, pero en ese momento sintió ganas de hacerlo.

-He tenido un sueño madre, de esto quería hablarte, me ha visitado el viejo curandero y me ha dado un mensaje que aún no logro descifrar. No sé si en la ruta de la cascada encontraré lo que quiere Wakinyan, pero creo que en este viaje podré comprender algo, algo que me hace falta, madre. Debo empezar a caminar. Además, no puedo negarme: Wakinyan me ha enviado a una misión sagrada- Hanuk quitó de su trenza la pluma de águila y se la dio a Yumni

-No te preocupes. Zunta irá conmigo.

Caía el sol cuando Yumni por fin terminó las labores del día y se trenzó de nuevo el pelo con las tiras de cuero para ir al Tipi de Wakinyan. Le sudaban las manos. Entró sin hacer ruido, sólo brillaban las brasas en el centro del Tipi. Cuando se acostumbró a la penumbra, divisó al jefe sentado frente al fuego, mirándola. Yumni avanzó hacia él. Sentía las mejillas rojas y calientes, hubiera tenido ganas de salir corriendo y meter la cabeza al río, como hacía a veces, pero necesitaba decir lo que le ardía en las sienes.

-He venido Wakinyan a que me digas por qué has enviado a Hanuk a la cascada-

-Así es que ya ha partido?- dijo Wakinyan –Has criado un buen hijo Yumni, un pequeño lakota con corazón de abuelo.

La voz de Wakinyan pasó como una flecha junto a Yumni y le trajo de vuelta los lomos de caballo, las lanzas, el tiempo de la caza, los ojos de Hanuk. Quiso responder algo, pero el cuerpo se le dobló hasta dejarla hecha un ovillo, con los pies en el suelo. Se quedó desaguando sus ojos sobre la tierra rojiza del suelo del Tipi de Wakinyan, con las dos trenzas negras apuntando hacia abajo.

Yumni todavía tenía las mejillas calientes y sentía rabia. ¿Por qué si sólo tenía a Hanuk debía permitir que emprendiera esa ruta donde todos sabían que las

serpientes eran poderosas y que los osos podrían olvidar su relación sagrada con el hijo del hombre y obedecer al instinto de alimentar sus crías? Pero su voz no salía.

-Sabes que ese camino es peligroso- dijo al fin, sin levantar su frente

-Él lo conoce bien y Zunta lo acompaña. No debes preocuparte-

Yumni levantó la cabeza. Sentía en el pecho el galope de un búfalo.

-Hanuk debe hacer este viaje, Yumni, y tú debes estar de pie junto a su espíritu, cuidando y acechando- dijo Wakinyan.

Cuando Yumni salió del Tipi del jefe, la noche había caído y la luna creciente la bañaba. Yumni sintió un chillido, miró hacia arriba y le pareció ver a lo lejos un águila, remontada en el cielo, volando hacia el Este. Yumni sintió de pronto que la rabia se iba. Tomó de su cinto la pluma que le había dejado Hanuk y le pidió a ese espíritu que cuidara a su hijo, que lo velara desde las cumbres como quisiera cuidarlo ella, con sus alas suaves y sus garras de fiera.

## WEST

Zunta y Hanuk no quisieron detenerse, galoparon sin parar hasta el sitio secreto, cerca de la cascada. Como habían salido bastante después de medio día, llegaron recién entrada la noche, muy cansados. Hanuk desató del anca de su hermano caballo una piel enrollada y la tendió en el suelo, junto al árbol anciano. Zunta y él se sentaron, comieron unas frutas que Yumni les había preparado en el apero y se acostaron.

Hanuk se durmió enseguida, pero Zunta estaba vigilando, con las orejas altas. De pronto, un chillido a lo lejos lo sorprendió, se levantó de un salto, miró en todas direcciones, resoplando, pero no vio nada. Sólo la luna sobre las hojas quietas del árbol. El potro sacudió la cabeza y se convenció de dejar la guardia y descansar un poco, se echó a un lado del niño y se quedó dormido.

Pasadas unas horas, Hanuk sintió en el sueño una mano ancha sobre su hombro izquierdo. Se despertó sobresaltado, pero no vio a nadie a su lado. Zunta dormía batiendo sus orejas de vez en cuando. Hanuk volvió a sentir la mano, pero ahora en su espalda y con más claridad, se dio vuelta y vio muy cerca de él, el rostro del viejo curandero, sonriendo.

-Wakanmni, agua sagrada, has venido también!- dijo el niño.

-Sólo un momento Hanuk, sólo un momento- dijo el anciano y su risa bailaba en el aire nocturno.

-He venido buscando a ese abuelo del que me has hablado Wakanmni- dijo Hanuk y no supo por qué, pero se puso alegre, como no estaba hacía muchas lunas.

-Y también has venido por un encargo de Wakinyan- dijo Wakanmni al tiempo que buscaba algo en su bolsa de cuero.

-Wakinyan me ha enviado a la cascada a buscar cuatro visiones, para las banderas que bordará mi madre, pero no sé aún cómo podré encontrarlas...-

Entonces el anciano avanzó lentamente su mano empuñada hacia el niño, la giró, la abrió y soplando hizo aparecer un fuego brillante y blanco sobre su palma. Los ojos de Wakanmni destellaban y miraban al niño más allá de su cara. A la luz de ese fuego el viejo parecía más joven, su cara parecía la cara de Hanuk. Wakanmni volteó su mano y puso el fuego sobre el pecho del niño. Hanuk sintió que el corazón se le agrandaba.

-No es necesario que busques las visiones Hanuk – dijo el anciano -ellas te encontrarán.

Al amanecer fue Zunta el que despertó a Hanuk, empujándolo con su hocico, resoplando y golpeando con sus patas delanteras el suelo. El sol no había despuntado y el niño estaba durmiendo bien arropado con su piel de oso, todavía vibrando en el encuentro con el curandero; pero Zunta creía que había que seguir camino pronto, porque no le parecía seguro permanecer mucho tiempo en un mismo lugar y además, tenía mucha sed, las frutas de la noche anterior lo habían ayudado, pero ansiaba hundir sus bellos en el agua transparente de la cascada; calculó que al atardecer podrían estar allá. Cuando logró despertar a Hanuk, el cielo ya empezaba a volverse azul. Recogieron el pequeño campamento y siguieron viaje. El alba estaba fría, pero se adivinaba el sol detrás de los montes cercanos, Zunta rozaba con sus patas los arbustos del camino que a su paso soltaban un olor intenso y fresco que llenaba de contento al caballo. Hanuk sentía el brillo del fuego de Wakanmni en el pecho y si cerraba los ojos, podía ver aún su risa bailando.

## **SOUTH**

Pasadas dos horas de camino llegaron a una quebrada y supieron de inmediato que estaban en la ruta correcta. Se detuvieron un momento antes de comenzar a bajar, para ubicar el vado y mirar el paisaje que a la luz de la aurora, era muy hermoso. De pronto, vieron venir del lado izquierdo de la quebrada, una ráfaga de viento, que traía volando muchas hojas. Las hojas viajaban danzando en un verde intenso, titilando en medio de esa constelación veloz. A medida que la ráfaga se les acercaba, iba

también recogiendo la tierra de la quebrada, que se metía entre las hojas, pintando de terracota el pequeño bosque flotante. Hanuk y Zunta estaban quietos, absortos. Al llegar frente a ellos, el viento se cerró en espiral y levantó del suelo una hermosa serpiente, que subió lentamente por las curvas del remolino. Zunta, que ya no podía estirar más sus orejas, dio un relincho muy fuerte y se paró en las dos patas traseras. Hanuk en cambio, se quedó muy callado, quieto y se acordó de Yumni.

Pensó que esa mujer que era su madre había sido alguna vez como ese remolino de tierra levantada por el viento, parecida a esa serpiente subiendo en la continuidad del círculo pero apuntando como una flecha desde la tierra al cielo.

-Sabes Zunta?- dijo –Mi madre también es como este remolino, y es hermosa como la serpiente, sólo que su piel está opaca... ¿Dónde estará ella ahora, hermano? ¿Qué hará? ¿Nos estará extrañando? ¿También ella pensará en mi padre bajo esta luna creciente? –

Zunta pateó varias veces el suelo, quería retroceder, pero no quería dejar solo a Hanuk, sacudió la cabeza y relinchó de nuevo.

Hanuk se concentró en el remolino y volvió a ver a Yumni. De nuevo estaba sola, como la había visto hace dos noches, pero esta vez no le pareció pequeña y no pensó que tuviera que abrazarla y contenerla.

Entonces, la serpiente terminó de subir, desapareció en el azul del cielo y el viento se deshizo en todas direcciones.

El sol ya alumbraba.

El niño sintió la certeza de que su madre sabría remontar este tiempo, mudar su piel opaca, recuperar su voz y su alegría y supo que sería bueno verla brillar de nuevo.

Hanuk acarició la crin desordenada de Zunta –tranquilo hermano, ahora podemos seguir viajando.

Al potro no le gustó nada la idea de continuar, las serpientes lo ponían intranquilo, eran buenas para abrazarse a las patas y subir a morderte en los muslos, sin embargo, volvió a quedarse quieto para que el niño lo montara, animado por la idea del agua de la cascada.

## **EAST**

A medio día el sol calentaba bastante para ser primavera y estaba redondo como un pan de maíz en el centro del cielo. Habían cruzado hacía poco la quebrada y se habían comido algunas provisiones que Yumni les había empacado, así que iban a paso reposado. Zunta y Hanuk sintieron un chillido, se dieron media vuelta y vieron a poca distancia, sobre una roca larga, un águila posada. Era extraño verla ahí, porque

no la habían sentido rondar, ni oyeron el batir de las alas, además las águilas nunca se posaban a tan poca altura, ni en medio de los árboles. El ave era magnífica y parecía no hacer nada, sólo estar bajo el sol, sobre esa roca larga. Entonces el águila abrió sus alas, se extendió toda ella como si se estirara y se quedó así, con el lomo levemente encorvado. El caballo y el niño admiraban su plumaje oscuro, su cabeza blanca, los dedos alargados al final de sus alas, sus garras firmes, cuando se dieron cuenta de que el ave no hacía sombra alguna sobre el suelo soleado. Miraron hacia arriba para buscar el sol y cuando se voltearon el ave ya no estaba. Zunta corrió a la roca y se puso a olisquear por todas partes hasta que se topó con algo que le indicó a Hanuk en la tierra. El niño se acercó y recogió una de las plumas del águila. Suave, perfecta, con las mismas líneas atravesadas que tenía la que le había regalado su padre. Zunta que ya estaba lejos de la roca llamó al niño con un relincho corto, Hanuk corrió hasta él y vio en el cielo, cerca de la montaña un pequeño puntito que volaba: era el águila.

–Pero eso no es posible Zunta, no habría alcanzado a volar hasta allí...- dijo el niño. Zunta rozó con su hocico la mano de Hanuk y se la levantó hasta dejar la pluma que habían encontrado en frente de la cara del niño. Hanuk pensó en su padre.

Ese hombre alto con voz de árbol, que contaba historias de parajes salvajes y animales sagrados. Que cargaba a Hanuk sobre sus hombros anchos y le enseñaba a trepar a los árboles. Ese lakota que los había acompañado hasta antes del invierno, cuando partió con su lanza y su pelo trenzado.

Hanuk sintió los arroyitos desbordarle los ojos, salirse de su cauce y transformarse en ríos, en rápidos, cascadas.

Veía al águila cada vez más pequeña. Zunta estaba a su lado.

Cuando la perdieron de vista, el niño se quedó mirando la montaña. Zunta resopló y golpeó el suelo tres veces con su pata.

-Sí, Zunta, hermano. Ya podemos seguir. Me he despedido del águila-

## **NORTH**

El ocaso se había instalado con todos sus colores en el horizonte cuando llegaron a la cascada. Era hermosa en verdad. Generosa y brillante. Aunque estaban agotados, Zunta estaba tan contento, que apenas la divisó se echó a correr tan rápido que Hanuk se tuvo que agarrar con toda su fuerza de las crines para no terminar en el suelo.

Cuando llegaron, Zunta hundió su hocico completo en el agua radiante y bebió sin descanso.

Hanuk lavó su cara, se mojó la cabeza, rozó la pluma que se había prendido al centro de su trenza y bebió haciendo un cuenco con sus manos.

Estaban felices. Niño y caballo habían llegado al término del viaje.

Armaron campamento, se tendieron al arrullo del canto de las aguas y se quedaron mirando el cielo estrellarse al tiempo que la luz se apagaba.

Casi estaban dormidos cuando llegó Wakanmni, apareció detrás de la caída de la cascada, pero no estaba mojado. La risa le llenaba la cara.

Primero se acercó a Zunta, cantando bajito, traía un abanico grande de plumas y turquesa que mojó en la cascada, lo agitó sobre el potro y en la mancha blanca de su frente puso un puñado de tierra con olor a tabaco. Luego fue hacia Hanuk, que sentía en el pecho el corazón gigante, e hizo lo mismo que hizo con el caballo. Luego se sentó junto a ellos y encendió un cigarro, de esos cigarros gordos en hojas de maíz.

Hanuk volvió a sentir el olor que hace días subía por los palos del Tipi de Wakinyan. Mirando el cielo de esa noche junto a la cascada pensó en todas las cosas que le habían pasado: el primer encuentro con Wakanmni cuando la cara del abuelo se había vuelto su propia cara y el corazón se le había agrandado, la serpiente que le había traído a su madre y la certeza del cambio de su piel, el águila que se había llevado en sus alas la nostalgia por su padre y ahora el agua, limpiando.

Las estrellas giraban sobre el niño y su hermano caballo.

Cuando Wakanmni terminó su cigarro, cesó también su canto y dijo

-Agradezco tu vida Zunta y agradezco la vida de tu hermano Hanuk. Agradezco que ustedes son también mis hermanos, pues hemos renacido en estas aguas- y dejó el resto del tabaco a los pies de Hanuk.

Cuando despertaron, el alba apenas se anunciaba, el niño buscó el cigarro de Wakanmni y lo enterró junto al agua

-Por todas mis relaciones- dijo y sintió muchas ganas de abrazar a su madre.

## HEART

Después que regresaron, Yumni bordó las cuatro banderas antes de que la luna se llenara: el fuego blanco de Wakanmni, la serpiente, el águila, y la flor de tabaco junto a la cascada.

Hanuk le ayudó a Wakinyan a acabar los altares y Zunta acompañó a Wakanmni a preparar el agua.

La tarde antes de la ceremonia estaba todo dispuesto y toda la tribu se preparaba. Hanuk terminó el último quehacer que el jefe le había encargado y se dispuso a volver a su Tipi junto a Yumni, pero Wakinyan lo detuvo.

-Hanuk- le dijo –debes ir a prepararte para la ceremonia.

-Wakinyan, tú dijiste que aún no era tiempo...- dijo el niño, pero el jefe no lo dejó terminar

-Lo que dije Hanuk, era preciso cuando la luna aún no se llenaba. Sin embargo esta noche ha acabado su ciclo y hace falta que vengas con nosotros y celebremos juntos que has hallado a ese abuelo que buscabas. Yo te acompañaré- El jefe se acercó, se quitó el collar de turquesa que siempre llevaba consigo y lo colgó sobre el pecho del niño.

-Yo celebro que ese abuelo ha sanado y que ahora es un niño de nuevo- dijo.

Hanuk volvió a sentir su corazón gigante y se fue corriendo a contarle a su madre.

La ceremonia de los siete se celebró con una luna grande y Hanuk recibió del viejo curandero un nombre junto al fuego. Zunta y Yumni pasaron la noche bajo las estrellas, junto al Tipi mayor.

Al llegar la aurora, Wakinyan tomó el bastón y la sonaja y trajo un canto muy antiguo, su voz se elevaba haciendo sonar la misma semilla que había venido, hacía muchas noches, al sueño de Hanuk.

Yumni le oyó desde fuera y se sintió orgullosa y feliz, como no estaba hacía muchas lunas.

Cuando la ceremonia hubo terminado, el viejo curandero se acercó a Hanuk con su sonrisa extensa.

-Hanuk, eres el hijo más amado del espíritu...- le dijo –al igual que todos los niños de esta tribu.

**FIN**

### 3.2.5. Correcciones sobre el texto

Un vez finalizada la etapa de escritura y obtenida una primera versión del cuento, se abordó, como ya se ha dicho una corrección. Durante el segundo semestre de 2011, bajo la tutoría de la profesora Coca Duarte, se realizó la consulta del texto del cuento con un equipo de profesionales tanto de la psicología clínica infantil, como de la psicología social y comunitaria y se trabajó sobre los puntos que pudiesen entorpecer la elaboración del tópico planteado.

Como base de dicha corrección, se utilizó la revisión de la psicóloga Paulina Fernández<sup>42</sup> quien comentó el texto en relación a la perspectiva terapéutica desde la cual pudiera abordarse el conflicto tratado, con el fin de no dar una idea confusa o errada de posibles elaboraciones, y no con enfocar el cuento hacia fines terapéuticos.

Las modificaciones profundizaron muchos aspectos del relato.

Se trabajó en la elaboración de lo que significa que el padre no regrese, es decir, la inquietud de que sin su padre, Hanuk no puede asistir a la ceremonia y se especificó el temor del niño para expresar a su madre lo que siente, sumando a la emoción de la pena, la rabia y la necesidad de protección de la madre, apoyando de esta manera la elaboración acerca de por qué Hanuk siente algo fuerte, persistente y doloroso, pero no encuentra la forma, las palabras, el momento, el valor, de comunicárselo a su madre.

Se abordó la geografía del lugar, especificando los peligros que ella alberga y separando los espacios sagrados del árbol antiguo y la cascada, llegando a elaborarse un cuadro cronológico del viaje de Hanuk, que permitió aclarar los tiempos reales de traslado y las horas del día en las que se reciben las visiones:

---

<sup>42</sup> Psicóloga, Magíster en Estudios de Género y Cultura UCH.

aldea 15:00 hrs	<b>viaje 6 hrs</b>	árbol 21:00 hrs
visión+dormir 9 hrs		
árbol 06:00 hrs	<b>viaje 2 hrs</b>	quebrada 08:00 hrs
visión 1 hr		
quebrada 09:00 hrs	<b>viaje 3 hrs</b>	bosque 12:00 hrs
visión 1,5 hr		
bosque 13:30	<b>viaje 6,5 hrs</b>	19:30 cascada
visión+dormir 9,5 hrs		
cascada 04:30	<b>viaje 17,5 hrs</b>	22:00 aldea

Figura 3.2.5.1

Se profundizó en el porqué Hanuk siente vergüenza de llorar y no encuentra un adulto con quien compartir su angustia respecto de la ausencia de su padre, reforzando la figura de Wakanmni, el curandero, como una clave para que el niño comprenda en el espacio de los sueños las razones a las que no puede acceder en la vigilia.

Se desarrolló la esta cualidad de Wakinyan, el jefe de la tribu, que viene de la experiencia de pérdida de su compañera, la idea de que tras una pérdida muy importante es posible relacionarse con algo mucho menos tangible que la materialidad del ser ausente, adoptando una perspectiva que considera la vida después de la muerte que, según Fernández resulta “válida y transversal para un niño de cualquier cultura o religión que sufra una pérdida tan importante como la de su padre, abriendo de este modo más espacio a la enseñanza que, en este sentido, le puede transmitir el jefe a Hanuk”.

Se desarrolló también la caracterización psicológica de Yumni, la madre de Hanuk, complejizando su repertorio emocional y expresando sus aprensiones ante el viaje que emprenderá su hijo.

Se trabajó en la sensación de Hanuk de que su madre podría superar la pérdida y volver a estar feliz (luego de la segunda visión de su viaje), ya que esta certeza, como señala Fernández, “es un signo de salud de Hanuk, de contacto con esa realidad de pérdida de la que nadie habla: la certeza de

que lo que es muy triste algún día pasará, es uno de los pensamientos que permite hacer frente a los pensamientos más destructivos y oscuros que predominan en estados más depresivos”.

Se le dio más protagonismo a la conexión que Hanuk y Zunta, su hermano caballo, tienen en el plano emocional, manteniendo su comunicación no verbal, lo que relevó más aún este nexo afectivo y permitió aclarar los procesos emocionales de Hanuk.

Por último se extendió la unidad final del cuento, aclarando y definiendo la simbología de las cuatro visiones y dando más espacio al momento en que Hanuk y Wakinyan hablan del beneficio que el viaje del niño ha traído.

De esta manera el cuento alcanzó su versión final, que es la que se ha presentado en el punto anterior.

Una vez acabado, se pudieron ver reflejados en él, varios conceptos derivados del estudio psicológico del conflicto del padre ausente, que se detallan a continuación<sup>43</sup>.

El conflicto del padre ausente puede considerarse un “mito social” que es fundamento de nuestra cultura latinoamericana, como una herencia del mestizaje. El hecho histórico de la primera violación que dio origen a la raza mestiza, determina una relación familiar escindida del padre y, por tanto, una madre solitaria, autoabasteciente, que debe desenvolverse en la sociedad de forma autónoma. Dicha madre y su/s hijo/s constituyen un “grupo familiar carencial” que encarna el referido “mito social” que, de esta manera, deviene en un “mito familiar” en el que esta mujer es un personaje central, y a la que puede denominarse, dadas la características de su rol, “madre sacrificial” y/o “madre nutricia”. Así, por último, este “mito familiar” se transforma en un “mito individual”, regido por lo que se denomina “mandato social”, que es lo que determina la repetición generacional de esta estructura relacional.

---

<sup>43</sup> Todos los conceptos que se describen a continuación y que se han puesto entre comillas (“”), han sido acuñados por el Dr. en Psicología PhD (c) Sebastián León y registrados por Gala Fernández en la ponencia “El complejo del padre ausente: clínica y cultura en el contexto chileno” realizada en la Sociedad Chilena de Psicoanálisis el 5 de octubre de 2011, en Santiago de Chile.

En el cuento, podemos identificar claramente un núcleo familiar escindido del padre y, de alguna manera también, apartado de las actividades de la comunidad

Y, como todos los niños de la tribu, solamente podría asistir a la ceremonia en compañía de su padre [...] Vio a Yumni apartarse de las conversaciones de las mujeres, dejar de visitar los Tipis de las abuelas y ocuparse en silencio de todas las tareas [...]

en el que la madre cumple su rol supliendo también el del padre, por medio del sacrificio

Ella tenía mucho trabajo y estaba muy callada, Hanuk no quería preocuparla, la sentía levantarse con el frío del alba y afanarse en los quehaceres del día -sola o con las otras mujeres de la tribu- hasta después que el sol se despedía [...]

y quien tiene una labor nutricia en lo concreto e inmediato

A la mañana siguiente, Hanuk se despertó con el vapor del cuenco de bebida caliente que su madre le había dejado cerca del fuego [...] Apenas clareaba cuando Hanuk se despertó y sintió el aroma a flor silvestre de su madre dejándole un beso en la frente. El niño mantuvo los ojos cerrados y disfrutó la dulce medicina del amor de Yumni hasta que ella salió del Tipi dejándole un cuenco humeante junto al fuego. Hanuk volvió a dormir arrellanado en el calor de su lecho. Cuando despertó bebió sorbo a sorbo del cuenco. Lo estaba terminando cuando entró Yumni, cargando algunas prendas mojadas que ya traía de vuelta del río.

Por otra parte, el concepto del “mandato social” es abordado en un espacio/tiempo en el que el conflicto del padre ausente aún no atraviesa la estructura relacional de la sociedad, sin embargo, éste se sitúa en una cultura (Lakota) en la que el padre y la figura masculina en general, tiene una hegemonía jerárquica que posibilita extremar la condición dramática del conflicto de Hanuk.

Hanuk, como todos los niños de siete años de su tribu, debería ir solo con su padre a acompañar el fuego, toda una larga noche, vería subir el fragante humo del tabaco del viejo curandero hacia el cielo, bebería el té verde y amargo de su hierbas, escucharía sus cantos traer el agua de la cascada y recibiría un nombre, ya no un nombre del agua del vientre de su madre: un nombre junto al fuego. Y, como todos los niños de la tribu, solamente podría asistir a la ceremonia en compañía de su padre.

Según Sebastián León, el sujeto expuesto a este conflicto desarrollará un “mecanismo de sobreidentificación”, es decir, la adopción de una conducta que coincide con lo que se denomina un “personaje” (*falso self*), que es reconocible dentro de esta estructura relacional particular. Por ejemplo, el personaje de la “madre sacrificial”, el personaje del “niño sobreadaptado”. Esta “sobreidentificación” le permite al sujeto sobreponerse al conflicto por medio de la aceptación de sí (un “falso sí”, en realidad), pero le obliga a continuar el llamado “mandato”. Según León, es necesario el “cambio de piel”, para salirse de este “personaje” y romper con el ciclo del “mito individual” que se deriva del “mandato”<sup>44</sup>.

En el cuento, podemos reconocer varios de estos personajes, la madre sacrificial y/o nutricia, a la que ya se hizo mención, el niño con conductas de sobreadaptación, es decir, conductas que tienden a intentar reemplazar de alguna manera la figura adulta de la que adolece el núcleo familiar.

[...] entonces el niño la veía pequeña y sola [a su madre] y sentía ganas de abrazarla, de contenerla en sus brazos aun sabiendo que apenas alcanzaba a cruzarla [...] ¡Ahora nadie en la tribu parece acordarse de él [de su padre] y yo soy el único hombre en mi familia! ¡Debo recibir un nombre para dejar de ser un niño!

Sin embargo, hay también indicios de cambios de conducta que posibilitarían la ruptura del “mito individual”.

Hanuk, en cambio, se quedó muy callado, quieto y se acordó de Yumni.

Pensó que esa mujer que era su madre había sido alguna vez como ese remolino de tierra levantada por el viento, parecida a esa serpiente subiendo en la continuidad del círculo pero apuntando como una flecha desde la tierra al cielo.

-Sabes Zunta?- dijo –Mi madre también es como este remolino, y es hermosa como la serpiente, sólo que su piel está opaca... ¿Dónde estará ella ahora, hermano? ¿Qué hará? ¿Nos estará extrañando? ¿También ella pensará en mi padre bajo esta luna creciente? –

Zunta pateó varias veces el suelo, quería retroceder, pero no quería dejar solo a Hanuk, sacudió la cabeza y relinchó de nuevo.

Hanuk se concentró en el remolino y volvió a ver a Yumni. De nuevo estaba sola, como la había visto hace dos noches, pero esta vez no le pareció pequeña y no pensó que tuviera que abrazarla y contenerla.

<sup>44</sup> León, 2011 Ponencia “El complejo del padre ausente: clínica y cultura en el contexto chileno”

Entonces, la serpiente terminó de subir, desapareció en el azul del cielo y el viento se deshizo en todas direcciones.

El sol ya alumbraba.

El niño sintió la certeza de que su madre sabría remontar este tiempo, mudar su piel opaca, recuperar su voz y su alegría y supo que sería bueno verla brillar de nuevo.

La última escena del cuento, hace referencia también al concepto de “abrir al niño”<sup>45</sup>, que explica León como una alternativa menos rígida que puede sacar al sujeto en conflicto, ya sea de la sobreadaptación o de la regresión (conducta antónima a la sobreadaptación que también suele adoptarse en estos casos). Las experiencias significativas a las que Hanuk ha sido expuesto en su aventura le hacen un individuo con un repertorio emocional más amplio, que a su vez lo posibilita para reaccionar de maneras diversas ante las dificultades que le ofrecen sus circunstancias. Alejan al niño de malos “principios organizadores de la experiencia”, como una “organización defensiva rígida” y de un “imaginario alienante” que le impulse a encarnar un “personaje” o *falso self*. Así, el niño puede comenzar a aceptarse a sí mismo y acceder a “reparar”, acción necesaria para procesar el conflicto, y que no puede emprender el padre ausente. Es de esta manera que se vuelve trascendente la primera visión de Hanuk, cuando el niño se ve espejado en la cara de Wakanmni, dado que ésta es una metáfora del niño como su propio curandero y una señal para emprender el camino de la reparación en este entendimiento.

Dicho entendimiento, verá su cierre en la última visión de Hanuk, cuando al amanecer entierre los vestigios de su renacimiento:

Quando Wakanmni terminó su cigarro, cesó también su canto y dijo

-Agradezco tu vida Zunta y agradezco la vida de tu hermano Hanuk. Agradezco que ustedes son también mis hermanos, pues hemos renacido en estas aguas- y dejó el resto del tabaco a los pies de Hanuk.

Quando despertaron, el alba apenas se anunciaba, el niño buscó el cigarro de Wakanmni y lo enterró junto al agua

-Por todas mis relaciones- dijo y sintió muchas ganas de abrazar a su madre.

---

<sup>45</sup> León, 2011 Ponencia “El complejo del padre ausente: clínica y cultura en el contexto chileno”

La frase “por todas mis relaciones”, como ya se ha citado (ver página nº19), denota la armonía del ser respecto su desarrollo relacional y la aceptación del estado de todos sus vínculos, lo que para un niño como Hanuk es muy significativo, dada sus circunstancias.

### **3.3. Proceso compositivo y de musicalización**

#### **3.3.1. Fundamentos**

La sonoridad se abordó desde la premisa de entretener la palabra dicha con la palabra cantada y vincular las atmósferas escénicas a atmósferas sonoras dadas por la composición musical. La creación musical se rigió por procedimientos compositivos descritos por la etnomusicología, tales como la reescritura y el intertexto.

El trabajo de creación músico-teatral comenzó por la recopilación de registros de música ceremonial Lakota, lo que se obtuvo de colecciones privadas. Dichos registros se usaron como referentes sonoros para la composición musical. Sin embargo, la elección del tipo de música no fue aleatoria, sino que apuntó a establecer, a partir de piezas musicales ancestrales (protegidas y transmitidas por medio de la tradición oral hasta nuestros días), los posibles vínculos entre música, narrativa y teatro. Lo anterior buscó validar el uso de la música originaria como referente de composición para una creación músico-teatral especialmente enfocada al individuo en etapa formativa (grupo etario preescolar).

A este respecto, se puede citar a uno de los primeros en teorizar sobre palabra y musicalidad desde una perspectiva académica, ejemplificando de esta manera que la cuestión por los vínculos entre verbo y musicalidad data de varios siglos atrás. Es Jean Jackes Rousseau quien propone una concepción del lenguaje desde la premisa de la *acentuación*, lo que nos permite instalar un vínculo preliminar entre la palabra y la música, dado por el rol preponderante de la melodía y su espectro armónico subyacente. Dicho vínculo supone la existencia de un *lenguaje efectivo*, que relaciona la elaboración de los afectos y la transmisión de materias relativas a los

sentidos en el acto de la comunicación que no es escindible de la música. Por tanto la inclusión de la musicalidad potenciaría el discurso orientado a la transmisión de procesos sensibles del ser humano –en este caso, el conflicto del padre ausente y todas sus implicancias en el individuo.

Además, si entendemos la narrativa desde el punto de vista de Walter Fisher, es decir, como una “comunicación con sentido”<sup>46</sup>, el concepto de lenguaje en la obra puede extenderse al de narrativa y se amplía también el concepto tradicional de música al de musicalidad, dado que no se alude sólo a la organización de los sonidos sino al significado que puede llegar a transmitirse a partir de dicha sintaxis.

La primera reflexión de Rousseau nos permite hoy, comprender de qué manera la inclusión de la música puede potenciar la comunicación. En el plano performativo de esta investigación, se apela con la escenificación a potenciar el valor propio del cuento sobre la base del cual se ha trabajado, a través del teatro, pero también a ampliar el espectro de percepción de dicho cuento mediante el predominante componente musical del montaje, presentando al espectador una puesta en escena que llame la atención de más de un sentido a la vez, en comparación al espectro de percepción que supone la integración del mismo relato a través de la sola lectura o la escucha. Respecto de lo mismo, señala la psicóloga Josefina Martínez:

Cuando uno trabaja con un cuento terapéutico, está apelando a que el niño pueda elaborar e integrar su experiencia, y el proceso de elaboración psicológico se facilita cuando hay más sentidos involucrados, indicando que al tener la palabra, el movimiento y la música se favorecería dicha integración y que experimentar el evento irrepetible de asistir a la obra de teatro del cuento en cuestión, es esperable que constituya una instancia de mucha significación, por tanto, que potencie los elementos terapéuticos del contenido literario que se escenifica.<sup>47</sup>

Respecto de la música en particular, Martínez señala que “apela a lo emocional, lo que contribuye a la trascendencia de la experiencia, ya que

---

<sup>46</sup> En: <http://es.wikipedia.org/wiki/Narrativa>

<sup>47</sup> Entrevista realizada por Gala F. F., en junio 2010, Stgo de Chile.

finalmente lo que queda en la memoria de las personas es lo que ha sido emocionalmente significativo.”<sup>48</sup>

En relación a lo performativo, es Sanchís quien refiere la importancia de llevar a la palabra dramática (por tanto, a la potencialidad escénica) el objeto de creación (en este caso, un cuento) a fin de compartir y re-presentar el contenido de éste, enriqueciendo con la propia visión de el/los creador/es el contenido de la historia:

El pensamiento contemporáneo nos ha revelado que el yo es una pura ilusión, que la persona es una construcción socio-cultural y que, en definitiva, “yo somos muchos”. En el interior de cada uno de nosotros hay una tribu, en la que domina la ley de la alteridad. Escribir teatro nos permite multiplicar esa voz individual, dispersar la subjetividad de las voces, en los cuerpos, en las sustancias de diversos personajes que, aparentemente, no tienen nada que ver con nosotros pero que, de un modo u otro, forman parte de esa tribu interior que nos habita y que nos atraviesa<sup>49</sup>

Esto supone que escenificar y musicalizar el cuento, permitirá resignificar su contenido a través de las voces de esa *tribu* que habita al director, al compositor, a los intérpretes y que será dicha resignificación la que dé sentido a la transmisión de la historia.

Desde el punto de vista de la etnomusicología, resulta relevante revisar la idea de Rousseau respecto de que la estructura comunicacional posiciona a la palabra como “la primera institución social” y que “debe su forma únicamente a causas naturales” (vale decir, la necesidad de un ser de comunicarle sus sentimientos a otro), es necesaria la existencia de “un ser que actúa y uno que siente”, ya que de esto puede inferirse que el gesto físico (que es la concreción de la imagen) nace de una necesidad, y la voz (primero sonido, después palabra) nace de la pasión. En este entendimiento, pasa a un segundo plano la “funcionalidad” a la que insistentemente se ha relegado a la música originaria en los estudios musicológicos académicos, pasando por alto su trascendencia espiritual (por ejemplo en sociedades que

---

<sup>48</sup> Entrevista realizada por Gala F. F., en junio 2010, Santiago de Chile.

<sup>49</sup>Sanchís Sinisterra, 2003:16

basaban su jerarquía en el diseño ritual y ceremonial sagrado, como la Lakota) y por tanto, obviando su gravitación socio-política e ignorando la consistencia de su estructura musical, como el paradigma fundamental de su poder.

La visión histórica del desarrollo de las lenguas de Rousseau, que supone la preexistencia del “lenguaje figurado” (relativo a la percepción sensible de la imagen) sobre el “lenguaje literal” (relativo a la concreción descriptiva de la imagen en sí) y más adelante la concreción del “lenguaje metafórico” (relativo a la conceptualización sensible de una imagen ya descrita por una sociedad racional), plantea la posible necesidad de la sociedad actual de “regresar” al espacio de la primera percepción sensible para potenciar el constructo metafórico. Dicha percepción, según el planteamiento referido, permitiría acercarse a la realidad propuesta por el lenguaje desde la emocionalidad y la afectividad, lo que determinaría (según se ha explicado anteriormente) una integración significativa del significado. Es posible deducir que esta forma perceptual predisponga al individuo de manera más directa al desarrollo del “lenguaje metafórico”, dado que la conceptualización sensible está directamente ligada a la emocionalidad y afectividad citadas.

En el caso de esta investigación, el espacio de dicha percepción sensible podría estar representado por el “Imaginario sonoro originario”<sup>50</sup> del pueblo Lakota, como lenguaje primigenio (figurado) al que ya no es posible acceder hoy sino mediante la utilización de códigos musicales (acento, melodía, espectro armónico), y el citado constructo metafórico por la representación teatral del conflicto del padre ausente, que es potenciado.

Desde este punto de vista, en estricto orden histórico, podemos citar a otro importante referente en la reflexión académica sobre los vínculos entre verbo y musicalidad. Es Friederich Nietzsche quien plantea el concepto de lo “remoto” como el espacio en el que se genera la “carencia” que contiene el sentir trágico, el pesimismo fundamental del cual nacerá la creación y el arte. El autor se plantea en el sitio original del lenguaje, determinando el dolor

---

<sup>50</sup> Díaz, 2009: 184

como móvil de la creación, pero independientemente de las características de este móvil lo que trasciende es el anhelo de ese espacio remoto como fuente de sentido y significado del arte, lo que es homologable con la acción de recurrir a la sonoridad primigenia para la recuperación de memorias fundamentales.

Es entonces a partir de los vestigios de música Lakota, que aún se conservan mediante la acción de los ritos de tradición oral (legados del lenguaje figurado), que se han elaborado muchas relecturas, a través del lenguaje metafórico sonoro (la diversas formas de inserción del discurso musical compuesto para la obra que se exploraron en el período de ensayos). Según lo anterior, la utilización de este tipo de piezas musicales como punto de partida de la composición, ha determinado que la musicalización del montaje no sólo signifique por sí misma y complemente el relato dramático, sino que entregue claves para acceder a la memoria ancestral del pueblo Lakota y a su cosmovisión.

Siguiendo con la referencia diacrónica en el predicamento planteado, citaremos a Arnold Schoenberg, quien aduce que la “forma” en la música “sirve para facilitar la comprensión por medio del recuerdo”<sup>51</sup> y que los elementos ritmo, armonía y lógica no producen ni contribuyen a la belleza, pero “contribuyen a una organización que hace inteligible la idea musical realizada”<sup>52</sup>; de la misma manera la complejidad del entramado estructural de la música no es sinónimo de consistencia, sino que es aquello que evoca la música (el “recuerdo”) lo que le confiere solidez y peso (“belleza”). En la música Lakota es justamente esta evocación la que sobresale, siendo muchas veces sus elementos reducidos en número y más bien tendientes a la repetición que al desarrollo. Dicha evocación es el punto de acceso y

---

<sup>51</sup> Schoenberg, 2007:64

<sup>52</sup> Schoenberg, 2007:64

rescate de la memoria ancestral (recibida como herencia) y es la posibilidad de este rescate la que hace de esta música un lugar sagrado<sup>53</sup>.

Respecto del vínculo entre música, narrativa y teatro, Rousseau plantea que “los versos, los cantos y la palabra tienen un origen común”, colocando de manera hegemónica el rol de la melodía en la elevación de la música (y del lenguaje) al nivel de la comunicación de sentidos, alejándola del estadio de la imitación y la sola combinación de los sonidos. Esto no sólo circunscribe el rol de la armonía al espectro armónico de cada sonido y su perfección natural (como ocurre en gran parte de las formas vocales de música Lakota), sino que también instala la relación análoga entre música, narrativa y teatro, siendo homologables los conceptos de versos y teatro, cantos y música, palabra y narrativa.

De esta manera, la afirmación de Rousseau respecto de que “toda lengua que no resulta posible hacerse entender por el pueblo reunido es una lengua servil [y que] es imposible que un pueblo permanezca libre hablando esa lengua”<sup>54</sup> plantea la importancia social y política de la oralidad, de la transmisión de sentido e identidad por la acción de la palabra ante la comunidad toda, la necesidad de toda sociedad de mantener la línea de tradición oral en el seno de su cultura. Si entendemos que la música originaria es en sí la tradición oral y sonora de un pueblo y una fuente de identidad inalienable en tanto su esencia es replicada sin mayores alteraciones por medio de la herencia, puede inferirse que la música de los pueblos indígenas es una fuente de información riquísima, dado su innegable valor estético, pero que un niño puede asir con facilidad.

Dicho valor estético que para Nietzsche se funda en la consistencia del fondo como contenido trágico, la tensión del anhelo de lo bello y lo feo y su dialéctica, es comparable con la cosmovisión originaria de pueblo Lakota, que sitúa al hombre en un punto intermedio en la tensión del norte y del sur (el conocimiento y la herencia), del este y del oeste (el nacimiento y la

---

<sup>53</sup> Como ya se planteó anteriormente, lo “sagrado” como la cualidad de todo ser, objeto, lugar o acción, de poseer una memoria ancestral, que puede ser rescatada únicamente a través del trance ritual.

<sup>54</sup> Castañón, 1996: 87.

muerte), el cielo y la tierra (el padre y la madre). Esa tensión le confiere a dicho punto intermedio un carácter dramático, por tanto, el fundamento de este punto de vista del valor estético, es también trágico y debe mover a la transmutación, a la catarsis dionisiaca del autor. Es esta catarsis justamente, la que llevará al individuo a la necesidad de expresar, sacar de sí, crear. Podemos decir entonces que el origen de la musicalidad originaria Lakota es dramático, pero también narrativo, en tanto se inserta en una dialéctica preexistente y precisa.

Siguiendo con esta reflexión y en otra línea de análisis musical y como el referente históricamente más cercano en el predicamento planteado, se citará a Igor Stravinsky, quien plantea que el fenómeno de la música nos es dado con el único fin de constituir un orden en las cosas comprendiendo, en primer término, un orden entre el hombre y el tiempo, lo que nos plantea frente a la necesidad de observar la música inserta en el espacio/tiempo (tiempo ancestral, en el caso del cuento de esta investigación), con un antecedente y un posible futuro, por tanto, nos vuelve una vez más a la necesidad primera de conocer la raíz, de buscar en el tiempo la música primera, de donde evoluciona en sintonía u oposición a su propio antecedente. Ello no sólo valida el análisis y estudio de la música originaria, sino que le confiere un rol fundamental en la comprensión de la música como fenómeno estético, inserto en un espacio-tiempo que la modifica, pero también se modifica con y a través de ella.

### **3.3.2. Composición**

A partir de la primera pieza escogida se abordó un trabajo vocal de improvisación de arpegios sobre su espectro armónico. Esto tuvo como finalidad reconocer y experimentar el sistema de sonidos sobre el cual la pieza había sido estructurada que no coincidía, por cierto, con un sistema tonal occidental. Entonces descubrimos que lo que estábamos haciendo era “aprender a cantar”, pero esta vez como los Lakota. Así como las abuelas enseñan solo las melodías más antiguas a los niños, o los abuelos tañen las flautas antes de enseñarles los cantos, así nosotros comenzamos

vocalizando sobre algunos arpeggios, antes de comenzar a cantar, para luego de muchos ensayos sobre la base de este primer acercamiento, poder enfrentar la composición de una primera pieza, improvisando un canto inspirado tanto en la referencia total, como en el espectro extraído de ella. Experimentamos de esta manera el *levantar* un canto.

En la performática ritual Lakota, el poder de la naturaleza (Gran Espíritu), identificado en diversos espíritus (fuego, tabaco, águila, etc) transmite al chamán su poder y es ésta la vibración que se levanta con su canto, como una flecha que lleva su propósito hacia el misterio. De la misma manera el cantante ritual canta desde su centro, pero también desde el centro del espíritu que está levantado, y eleva su rezo haciendo vibrar su voz en el canto.

Para los Lakota, cuando se canta, se habla de “levantar un canto”<sup>55</sup>, queriendo decir con ello que, junto con cantar, se eleva un propósito. Este propósito –que puede expresarse en un rezo, o pedimento– viaja en la vibración<sup>56</sup> del sonido de determinado canto, hacia el universo o misterio, en torno al cual se celebra el acto ritual, a fin de convocar determinado poder<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> Si bien no comparto la opinión de Stanford que se cita a continuación, la cita sí puede tomarse como una comprobación del uso difundido del término “levantar” respecto del canto o la voz cantada en las culturas originarias de Centroamérica y, dadas las múltiples coincidencias en planos espirituales entre las culturas originarias de norte, centro y Sudamérica, podría extrapolarse este uso a toda esta región. “A question should be raised regarding our understanding of the old Spanish terms *alzar*, *levantar*, and *recio* when applied to music. I am not completely certain that they mean exactly what the dictionary says, in part because I have heard other shades of meaning in them here in Mexico today. I think that “to raise the voice” may mean, as in English, both “to raise pitch” and “to speak loudly;” and that *recio* might mean both “loud” and “high-pitched.” But, in most cases, we have double checks for the meanings, as between the sixteenth-century dictionaries and both present-day languages (Spanish and Indian).” (Stanford, 1966:107). Si tomamos en consideración que los Lakota utilizan el término en relación a su propósito espiritual podemos diferir de Stanford, quien instala un enfoque ético que no vincula la performática ritual musical con la espiritualidad ni el sentido sagrado. Esto parece un análisis errado, o al menos superficial, más cuando entendemos por Díaz, que el canto originario sucede en “[...] manifestaciones como las que involucran a los pueblos originarios, cuya acción social es imposible de separar de su ritualidad, de su performática musical y su cosmovisión espiritual” (Díaz, 2009:191)

<sup>56</sup> “Vibración” de un canto, como el movimiento que las ondas de su sonido producen tanto en el espacio-tiempo físico presente, como en el espacio-tiempo espiritual inmanente.

<sup>57</sup> Se entenderá el “poder” en el sentido del “poder desde dentro” -como uno de los “poderes de suma positiva”- de Rowlands, (en Denman, Aranda y Cornejo, 1999) que denomina al poder que hace referencia a una “fuerza espiritual y de unicidad”. Por tanto, nos referiremos a un aspecto espiritual del poder y desde una perspectiva “animista”.

Así mismo se habla de “bajar” o “recibir” un canto, haciendo referencia a que aquellas vibraciones particulares preexisten en el universo o misterio y el chamán, curandero o cantante ritual se conecta con dicho universo y recibe este movimiento/vibración en forma de un canto. El canto también puede “pasarse” o “entregarse”, del que lo recibió al que lo quiere “levantar”. Dicho traspaso constituye un acto sagrado y en el caso del chamán, una herencia ancestral que se recibe generalmente en el territorio de la iniciación ritual, o en el mismo momento del trance.

Esta nomenclatura posiciona al canto Lakota como un nexo sagrado -el “objeto transicional” como lo define Winnicot<sup>58</sup>- a través del cual, el ser se comunica con el universo y el universo se comunica con él (“tránsito reverso”). También se devela una dimensión sagrada del canto, ya que a través de su vibración, es posible comunicarse con el misterio en un nivel “superior” (de ahí el verbo “levantar”), y rescatar de esta manera una memoria ancestral originaria que no puede llegar a nosotros de otro modo.

En la composición de los cantos, se trabajó siempre con la audición del registro de la pieza ceremonial de referencia, y se improvisaba contestando a los giros melódicos de la audición. De este modo, en determinado momento, se pudo visualizar que lo que hacíamos con nuestra improvisación era *responder a la voz de los abuelos*. Así como ellos legaron esos cantos para estos tiempos, nosotros respondíamos hoy, con otras melodías, a su herencia.

Se sabe que el curandero Lakota (medicine man) recibe su virtud chamánica a través de la herencia ancestral en el espacio de la iniciación ritual. Sin embargo, en el documental sobre música ritual mapuche “Fill Ayekan” de García, el Lonko Wenchulaf plantea que no es sólo el chamán el que debe dar continuidad a este legado, sino que “la escuela, la familia, el contexto social, deben ayudar al desarrollo del “toquido” de alguien que ha recibido la

---

<sup>58</sup> Cit. en Aragonés 2004

herencia de un instrumento”, entendiéndose la voz como un instrumento a tañer<sup>59</sup>.

Wenchulaf describe dos contextos para la música en una cultura originaria, el “Contexto Formal”, usado en ceremoniales y rituales, donde los músicos son predeterminados; y el “Contexto Informal”, usado para la música que se lleva a la escuela, que no es el contexto para reproducir la música formal.

De esta manera, la herencia en la oralidad no es aquella que se traspasa en el contexto “informal” sino en el contexto “formal” y, en este espacio, la herencia se recibe de manera sagrada. Los cantos originarios que se han utilizado como referentes en el trabajo creativo son una representación palpable de este legado, y son a la vez favorecedores de la integración de una memoria ancestral, en el espacio sagrado (formal) de la representación.

Por otro lado, a través de la escucha sostenida, pudimos darnos cuenta de que las características tránsicas<sup>60</sup> vinculadas al canto de un chamán, expresadas en su poder, en el marco de la performática ritual Lakota, adquieren diferentes dimensiones, dependiendo del espíritu que haya levantado el canto.

Para refrendar el vínculo entre trance y música citaremos a Judith Becker, parafraseando a Rouget:

Fourteen years ago, Rouget wrote *Music and Trance A: Theory of the Relations Between Music and Possession*. [...] Rouget made several important contributions to this area of study: (1) He focused attention on the fact that there are many different kinds of trance, some more usually associated with music than others. (2) He put to rest the assumption (both folkloric and scientific) that there is a causal relationship between certain kinds of music -such as heavy, fast drumming or repetitious melodic phrasing- and certain kinds of trance. The relationship between music and trance is neither causal nor deterministic. One can go into trance without music; one can listen to music and not go into trance. Yet the two are often associatively

---

<sup>59</sup> 2007, García: min. 37 al 52

<sup>60</sup> Se entenderá por “características tránsicas” -en el marco de la performática ritual Lakota- aquellas movidas por la vibración del canto, que permiten a los performantes conectarse con algún poder. Alguna referencia a dichas característica respecto de la música pueden encontrarse en Becker (ver siguiente nota al pie).

linked.(3) He demonstrated that, given the right cultural expectations, any kind of music, whether it be vocal or instrumental, can be associated with trance states.<sup>61</sup>

En este contexto, el trance aducido es posible dada la concepción “animista” de la naturaleza que la cultura Lakota posee.

Según la psicología evolutiva, el animismo ha sido para muchos autores [...] un estadio inicial en la historia del género humano que respondía a la creencia del hombre primitivo de que “todo está vivificado y que todos los elementos de la naturaleza son, en su singularidad y en su totalidad, seres animados [...] en tiempos animistas, el objeto fue naturaleza yoificada, yo materializado, una presencia mágica con poderes.<sup>62</sup>

De esta misma manera la cosmovisión Lakota comparte con muchas otras culturas originarias de América la concepción inescindida del ser con la naturaleza y la dotación de poder a sus principales elementos.<sup>63</sup>

‘El objeto con vida propia’ puede ser seguido por los conceptos de ‘espacio transicional’ y ‘objeto transicional’ de Donald Winnicot [...] describiendo la evolución del niño al ir desprendiéndose del lazo fusional con la madre, [sitúa] la existencia del espacio transicional entre el espacio interno del sí mismo del bebé con la madre y el espacio externo objetivo.<sup>64</sup>

Como vemos, desde el enfoque en el que nos planteamos la performática ritual Lakota podría tomar el rol de “espacio transicional” y el canto el de “objeto transicional”, entendiendo el trance como un “tránsito” desde el origen del ser ritual (el niño, el “recién nacido”) en unión con la naturaleza (la madre), hacia la objetivización de ella (que hace posible la identificación y reconocimiento del ser como individuo) y, a su vez, el tránsito reverso. Es precisamente este tránsito reverso el que permitiría al chamán viajar a través del canto, –herencia generacional en el espacio de la iniciación ritual– a ese

---

<sup>61</sup> Leonardo music journal, 1994:41. “Hace catorce años, Rouget escribió Música y Trance: Teoría de las relaciones entre la música y la posesión. [...] Rouget hizo varias contribuciones importantes a este área de estudio: (1) Centró la atención en el hecho de que hay muchos tipos diferentes de trance, algunos más usualmente asociados con la música que otros. (2) Acabó con el supuesto (tanto folclórico como científico) de que existe una relación causal entre ciertos tipos de música -tales como el fraseo melódico pesado, de tambor rápido o repetitivo- y ciertos tipos de trance. La relación entre la música y el trance no es ni causal ni determinista. Se puede entrar en trance, sin música, se puede escuchar música y no entrar en trance. Sin embargo, los dos son a menudo vinculados asociativamente. (3) Demostró que, dadas las expectativas culturales adecuadas, cualquier tipo de música, ya sea vocal o instrumental, se puede asociar a estados de trance”. (Traducción: Gala Fernández).

<sup>62</sup> Aragonés, 2008:29

<sup>63</sup> Recogido de la conferencia “El corazón en la memoria” dictada por Carmen Vicente (mujer-medicina ecuatoriana, líder tradicional y guardiana del Fuego sagrado de Itzachilatlan) el 29 de octubre de 2010 en Santiago, Chile.

<sup>64</sup> Aragonés, 2008:29-30

origen, rescatando una memoria a la que no es posible acceder de otra manera. De esta manera, el chamán trae y se retrotrae: permanece y fluye.

Ahora bien, estas “respuestas” a los temas de referencia que improvisamos, era necesario “habitarlas”. Dadas las características del canto del chamán, podemos decir que él no sólo hace vibrar el canto en su voz, sino que el curandero habita el canto y el canto habita en él.

Si hablamos de habitar, se hace necesario plantear el concepto de territorio. El territorio para el pueblo Lakota, es símbolo de identidad y pertenencia. Por tanto, el concepto de pertenencia se asocia en primer lugar con dicho territorio, la tierra a la que el ser pertenece porque es parte de ésta: el individuo habita pero es también habitado por ella.

Así el chamán al levantar el canto, se deja traspasar por su vibración en un acto necesario para posibilitar el trance. Este acto deja al chamán en completa conexión con el canto y es en ese diálogo que el canto habita al chamán y comparte con él su poder.

Se puede decir entonces que el canto es el territorio del chamán.

Pero más allá del espacio ritual, pudimos ver que el canto se permea y se deja habitar por la voz que lo levanta, así el performante habita el canto, imprimiéndole su esencia, y fue de esta manera que pudimos levantar nuestros propios “cantos ceremoniales”, esta vez, en el espacio sagrado de la representación.

### **3.3.3. El rito**

Como parte del necesario proceso de estudio de campo de una investigación etnomusicológica y etnocultural, en el mes de febrero 2012 dos personas del equipo de trabajo de Hanuk asistimos a la ceremonia de Danza del Sol de diseño Lakota, realizada cerca de la comunidad de Curarrehue en la décima región de Chile. Dicha ceremonia, de cinco días de duración, contaba con la presencia de dos jefes indígenas del Red Road (camino rojo o senda espiritual coincidente con la cosmovisión Lakota) guardianes del llamado Fuego Sagrado de Itzachilatlan, agrupación internacional que se

dedica al rescate y mantención de los diseños ceremoniales sagrados de los indígenas Lakota, entre otros.

Tuvimos la oportunidad de participar de la ceremonia en el denominado Círculo del Tambor, que es integrado por aquellos que se comprometen a participar de la elevación de los cantos sagrados que acompañan a la ceremonia durante el primer día de investidura del altar y los cuatro días de danza.

A partir de nuestra experiencia en este rito tradicional y del material musical y cultural que pudimos extraer de él, retomamos en el mes de marzo el proceso creativo (composicional y escénico) desde una nueva perspectiva que nos permitió contextualizar muchas de las imágenes evocadas o sugeridas en el texto y dar un giro a las composiciones que justamente coincidió con la creación de los temas vinculados a las escenas de ceremonia (sueños de Hanuk) y a las escenas fantásticas (visiones de Hanuk).

También fue posible darnos cuenta de la trascendencia del trabajo de campo no sólo en el nivel concreto de la obtención de material de referencia, sino en la profundidad de la vivencia de un rito sagrado, es decir, para ser fiel a lo que se ha dicho con anterioridad, el desarrollo preformativo de una serie de acciones dentro de un diseño estructurado sobre la base del rescate de memorias ancestrales y todo lo que dichas memorias llevan y traen.

### **3.4. Proceso de escenificación**

Con el antecedente del trabajo de campo, abordar la escenificación en el espacio del escenario se hizo cada vez más urgente, dada la cantidad de imágenes que evocaron los nuevos cantos y el recuerdo fresco de la performática de la ceremonia.

Sin embargo, pude darme cuenta de que el proceso de escenificación comenzó mucho antes de encontrarnos físicamente en el espacio del escenario, ya que en el período de composición y musicalización, se trabajó en la elaboración de un guión de música, instrumentación y texto, que resultó una herramienta fundamental para el traspaso del texto narrativo a una estructura dramática, dividida ya no en unidades temáticas, sino en escenas, y la concepción de la partitura sonora total como el “sonido-obra”. El proceso descrito en el párrafo anterior no coincidía con el orden “tradicional” de montaje al que me había visto enfrentada en mi trayectoria como actriz. Por tanto, la reflexión teórica sobre el desarrollo de nuestro trabajo, me llevó en primer lugar, a la necesidad de un nuevo concepto: la “puesta en partitura”.

La “puesta en partitura” correspondería al período de investigación y creación, del que resultaría el llamado “sonido-obra” que -visto de una manera didáctica- debería ser casi idéntico a lo que un espectador escuchara el día del estreno de la obra en sala, si la presenciara con los ojos cerrados.

#### **3.4.1. Puesta en partitura**

El proceso de puesta en partitura de Hanuk, comenzó en el mes de Julio 2011, enfrentando en primer lugar la investigación de las piezas musicales de referencia Lakota y la composición desde el trabajo puramente vocal, con un apoyo percusivo de base<sup>65</sup>. Sin embargo, una vez que estuvo creada la totalidad de los cantos, se integró el apoyo instrumental, comenzando por complejizar las secuencias rítmicas. Después de esto, se evidenció la necesidad de un instrumento melódico para acompañar principalmente los pasajes que describían estados emocionales, aportando un sonido más liviano que permitiría seguir la línea de lo afectivo o lo onírico.

Para el entramado de los cantos con el texto, fue necesario dividir el cuento en escenas, definiendo unidades dramáticas determinadas por objetivos de

---

<sup>65</sup> Ver punto 3.3.2 “Composición”, página n°49.

personaje; luego, identificar las diferentes atmósferas de cada escena, determinadas por el lugar en que se desarrollaba la acción, ya fuera en tiempo presente o descripción de un recuerdo o sueño -lo que podríamos llamar “atmósfera espacial”- o determinadas por el devenir emocional de los personajes

-lo que podríamos llamar “atmósfera emocional”.

En el plano de la particularización de personajes, se debió extraer los rasgos distintivos de cada uno de ellos -propuestos en el texto del cuento-, para determinar una “característica musical” que los identificara y permitiera situarlos individualmente en primer plano, cuando la escena lo requiriera.

Dicha “característica musical” de los personajes, fue también determinando su “característica vocal” (la manera de decir el texto que adoptaba el actor o la actriz al enfrentar sus parlamentos), la que nació del movimiento melódico, la percusividad y la emisión del canto asociados.

El trabajo detallado de dinámica musical, sobre todo respecto del volumen, se realizó una vez que estuvo terminada la “puesta en partitura” y que la complejidad de las texturas sonoras hacía necesario relevar, por ejemplo, el plano de la narración por sobre el canto. Las premisas generales en este caso eran muy simples, primero, cuando hay narración la música debe ir al mínimo volumen, segundo, cuando hay diálogos no hay acompañamiento musical, a menos que haya un parlamento que describa un estado emocional, y por último, cuando el canto entra sin texto puede alcanzar un volumen alto, siguiendo la dinámica preestablecida en la pieza.

Este trabajo de “puesta en partitura”, poco a poco fue haciendo evidente -en un plano no concreto- varias cosas que determinarían posteriormente la escenificación de la obra.

Lo primero que se evidenció fueron las “locaciones” principales donde debía desarrollarse la acción y el lugar del territorio en que ellas debían situarse. Cabe señalar, que el primer referente de territorio que se tuvo, fue un paisaje Lakota, en un tiempo remoto. Por esto, el desafío de transferir este imaginario originario a la materialidad finita del escenario, sólo pudo verse

resuelto asociando elementos de la cosmovisión indígena a la concepción del diseño escenográfico.

De esta manera, concibiendo una vista frontal de la acción (independiente de la ubicación real de los puntos cardinales), la cascada se situó al Nor-Este, siendo  
-según la cosmovisión Lakota- el Este la dirección del renacimiento y el Norte la dirección del espíritu, de la sabiduría<sup>66</sup>; definiendo el lugar donde Hanuk y Zunta volverían a nacer bendecidos por el viejo curandero, quien por la jerarquía que le otorga la sabiduría que ha recibido como chamán, bendeciría este tránsito del niño.

El águila y la montaña se situaron al Sur-Oeste, siendo el Sur la dirección de los ancestros y el Oeste la dirección del misterio; relevando el puente que representa el espíritu del águila (Wanbli) entre lo presente y lo ancestral, entre los territorios de la tierra y de los sueños, actuando como una guía y protección para el niño y facilitando posteriormente el duelo del niño por su padre, escindiendo estos espacios con el acto de la despedida.

El río se hizo nacer de la cascada y bordear el escenario hasta caer por el centro, donde se definió un espacio de narración cercano e íntimo para la madre, Tateiyumni. Fue necesario acercar a la madre lo más posible al público, dada la intimidad de los relatos que ella abordaba en varias ocasiones, y fue esta necesidad de cercanía la que determinó el espacio del descanso del río al centro del escenario.

Luego de esto, fue natural situar los tipis de Hanuk y Wakinyan a lado y lado del escenario, siguiendo la línea de esta diagonal preestablecida (Nor-Este / Sur-Oeste).

Por último, el lugar de los instrumentos y la música se situó al centro atrás, en la dirección del Norte, relevando su hegemonía en el desarrollo del relato. Estando el escenario pensado de esta forma, se concibió la idea de que los tipis se “transformaran” en el espacio de las visiones (árbol sagrado, quebrada, montaña).

---

<sup>66</sup> Respecto de la significación de los puntos cardinales en la cosmovisión Lakota, ver figura 3.2.3.1 en página n°21.

Fue en ese momento de la creación –pasados 8 meses de trabajo-, que se le presentó esta idea preliminar a un diseñador teatral, quien estuvo de acuerdo con el planteamiento general y accedió a buscar las soluciones para dichas “transformaciones” y a crear los muñecos de Hanuk, Zunta, el águila y la serpiente. Pablo de la Fuente, diseñador teatral de la Universidad de Chile, con amplia trayectoria en el área de la escenografía, iluminación y diseño de muñecos y mecanismos, tenía también experiencia actoral en los montajes de la compañía “La patriótico interesante”, lo que fue un aporte evidente al enfrentar el desafío del diseño, teniendo en cuenta la manipulación y el traslado de los objetos teatrales, variables que los actores deberían enfrentar con posterioridad.

Paralelamente a esto, se entregó el material visual Lakota que se había logrado recopilar, a una diseñadora teatral –Carola Sandoval, también diseñadora y actriz de la Compañía “La patriótico interesante”- para la creación de los vestuarios. Lo que se pidió, fue sintetizar con la mínima variedad posible de materiales, los elementos fundamentales de la indumentaria Lakota tradicional (cuero, cuerdas, plumas y joyas) a fin de lograr una lectura evidentemente occidental de la vestimenta indígena original. No se pretendía “parecer hombres y mujeres Lakota”, se pretendía “evocar a los Lakota” desde una materialidad perteneciente a nuestra realidad. Esta concepción del vestuario es la misma de la composición musical, y nace de ella: no se pretende hacer música Lakota, se quiere evocar la música Lakota a través de instrumentos de variado origen y de la creación e interpretación de músicos chilenos.

De esta manera, cuando finalmente se completó la puesta en partitura de Hanuk, comprobamos que tenía la duración exacta que nos habíamos propuesto -sesenta minutos, una cantidad de tiempo suficiente para contar el cuento y lograr mantener a los niños más pequeños atentos, según habíamos experimentado en montajes anteriores- y estábamos listos para explorar en el escenario. Es decir, enfrentar lo que podríamos llamar la “puesta en escena” de la obra.

### 3.4.2. Puesta en escena

El proceso de puesta en escena de Hanuk comenzó a mediados del mes mayo 2012, dos meses antes de la muestra final. Teniendo como antecedente el resultado de la puesta en partitura, el montaje de escenas se dio de manera muy fluida, a razón de una escena por ensayo, aproximadamente.

A lo que se apuntaba en este período era a crear una planta de movimiento simple que relevara el acto de “contar un cuento”, más que el de “representarlo”, en el que por ejemplo, las transiciones psicológicas de los personajes y cambios de espacio o atmósfera, tenían el espacio de tiempo de desarrollo que la música les proponía, es decir, no se regían por “leyes actorales”, sino musicales.

El mayor desafío en esta etapa fue enfrentar la manipulación de los muñecos – Hanuk, Zunta, la serpiente y el águila- para lo que contamos con el apoyo del diseñador Pablo de la Fuente y de la experiencia anterior que el grupo había tenido con muñecos, tanto en “Niño terremoto” como en “Omutí”.

El reparto de Hanuk fue definido preliminarmente, de modo que los actores y actrices enfrentaron el trabajo, sabiendo de antemano qué personaje encarnarían.

Hanuk sería interpretado por Renato Jofré, Tateiyumni –la madre- por Sofía Zagal, Wanbli –el águila, espíritu de la mujer del jefe- por Macarena Rozic, Zunta –el caballo- por Christian Aguilera, Wakanmni –el curandero- por Víctor Romero y Wakinyan –el jefe de la tribu- por Damián Gallardo, quien decidió dejar el proyecto al terminar el proceso de puesta en partitura, reemplazándolo Vicente Almuna. Los instrumentos estaban a cargo de dos músicos, Tomás Moreno y Patricio Barrientos y un actor, Maximiliano Morales.

Nuevamente en Hanuk -como en las obras anteriores- volvieron a aparecer varios niveles de representación.

Primero el de los actores-cantantes, que interpretaban los cantos en el idioma originario, instalando el universo Lakota desde esa musicalidad, sin encarnar a un personaje determinado, sino evocando desde ahí al pueblo de referencia.

Luego el de los actores/actrices que encarnaban a un personaje, modificando su cuerpo y su voz al servicio del devenir interno de esos caracteres, pero también desde ellos mismos, aceptando a la vez la evidencia de la brecha cultural y la estremecedora similitud de los conflictos fundamentales.

Luego el de esos actores/actrices encarnando a un personaje y manipulando también un muñeco, siendo a veces el manipulador que relevaba al muñeco, a veces el personaje en paralelo al muñeco y a veces el actor/actriz observando e interactuando con el muñeco.

Por último, el de la narración, nivel intermedio entre la representación escénica y el acto de “contar un cuento”, al que se había acudido como clave de escenificación reiterativamente. Ya en el proceso de puesta en partitura se había decidido que el cuento fuera narrado por mujeres, dadas las características de la historia (aludiendo a un madre contando un cuento a un hijo), pero durante el proceso de puesta en escena, se hizo necesario relevar el espacio de la narración a través de una gestualidad particular. Ésta, tuvo como referente la gestualidad rescatada del material audiovisual al que se tuvo acceso, en el que se podían ver algunas reuniones de Lakotas en discusiones de temas importantes para su tribu. Esta gestualidad parecía apuntar a reafirmar las partes más trascendentes del relato vocal. De esta misma manera entonces, pedí a las actrices que crearan algunos gestos comunes para completar el sentido de algunos conceptos reiterativos que nos pareció importante destacar. Aunque el referente del “lenguaje de señas” utilizado comúnmente por los sordo-mudos estaría ciertamente mucho más cerca de los espectadores que el de la gestualidad Lakota, les pedí que no intentaran “recalcar” o “graficar”, sino “completar” los significados. Fue así que el lugar de la narración ganó un espacio particular

que lo diferenciaba de la acción dramática, pero era también parte de la representación.

Posteriormente, la iluminación se hizo necesaria, ya que la intimidad de algunos momentos sonoros, despojados y suaves, y la profundidad de la emoción que describían algunos pasajes, requería abstraer al espectador de la totalidad del espacio representacional y “enfocar” la atención. Por ello, cuando se tuvo la totalidad de la obra “puesta en escena”, se pidió a un iluminador que diseñara según dicha necesidad. Se convocó entonces a Claudio Rojas, actor e iluminador. Dada su condición de actor, fue más fácil trabajar con él determinando dos espacios de representación que debían relevarse por medio de la luz, el “espacio físico” y el “espacio emocional”, derivados de la alternancia en el análisis dramatúrgico del texto de lo que ya hemos mencionado como “atmósfera espacial” y “atmósfera emocional”<sup>67</sup>, respectivamente.

De esta manera, cuando se abordaban pasajes de descripción o vivencia de estados emocionales, la luz cambiaba claramente, enfocando la atención en el personaje y/o en la narración, para volver a “abrirse” al salir de dicho pasaje.

También pedí a Claudio que rescatáramos el panorama lumínico que se había utilizado en la obra Omutí, una estructura de madera que enmarcaba un velo iluminado desde atrás por algunos colores. La inclusión del panorama, permitió ampliar el escenario (que debía, durante gran parte del relato, aludir a paisajes naturales abiertos) evocando por lo general los colores del horizonte según la hora del día aludida en cada escena. Esta fue también una manera de volver sobre el significado y la relevancia que los ciclos naturales, como el viaje del sol desde el día hasta la noche, tienen para la cosmovisión indígena (por ejemplo, no es casualidad que el primer encuentro con el curandero ocurra al alba y el último al ocaso, alude a comienzo y el cierre de una odisea).

---

<sup>67</sup> Ver página n°57.

#### **IV. Conclusiones**

El trabajo en Hanuk y mi paso por el Magister en Artes UC, han determinado la reflexión profunda y extendida sobre este proyecto de obra, pero también sobre mi trayectoria profesional y las proyecciones que puedo hoy configurar a partir de ella.

La convivencia con profesoras/es y compañeras/os de distintas áreas del arte durante el período de estudios, enriqueció esta reflexión, ampliando para mí las perspectivas desde las cuáles observar, criticar y mejorar el proceso creativo.

A continuación, expresaré algunos de los puntos más relevantes, resultantes de dicha reflexión.

- La teorización sobre el proceso práctico de la creación de Hanuk, desde su escritura hasta su puesta en escena, me permitió hacer un análisis objetivo del camino creativo que he seguido junto a los intérpretes y diseñadores durante el tiempo de existencia de la compañía Teatro Veleta. El desarrollo del plan de trabajo que puedo observar desde Omutí, pasando por Niño Terremoto, hasta llegar a Hanuk, devela una forma particular, definida y activa de abordar la creación, con utilización de referentes claros y acotados. Es esta visión diacrónica, la que me ha llevado a titular parte de esta memoria de obra: “Hacia una metodología de creación”. Si bien la cristalización de una metodología requiere de una trayectoria mucho más amplia que la que se tiene en este caso, iniciar el camino hacia aquella es una meta que nos ha permitido avanzar en una línea definida, con un norte claro.
- El proceso creativo descrito en esta memoria, puede no ser aplicable a muchos grupos teatrales, ya que el concepto de “puesta en partitura” y su carácter fuertemente musical quizás no sea abordable

y/o de interés para muchos de aquéllos. Sin embargo, la utilidad del análisis procedimental para el trabajo de nuestro grupo de trabajo en particular, ha representado la comprensión consciente de las etapas y el camino hacia la metodologización de un sistema de trabajo del que no reconocemos par en nuestro medio nacional actual.

- Dado el punto anterior, el peligro del concepto *metodología* de convertirse en una suerte de “receta” (que no se relaciona con la flexibilidad de un proceso artístico), pasa a ser secundario ante la posibilidad de encontrar a través de la definición de dicho concepto nuevas estructuras que posibiliten, justamente, una “metodología evolutiva”, que se ajuste al sistema de trabajo de referencia.
- Por otro lado, enfrentar el proceso de escritura de Hanuk fue una sorpresa, ya que, como había ocurrido en las obras anteriores, había pensado determinar los hitos principales de la historia y pedir a un tercero que redactara el cuento. Sin embargo, Inés –profesora guía de esta memoria- me sugirió que abordara la escritura como parte de la investigación, tanto sobre el tema de la paternidad ausente, como el de la cosmovisión Lakota. Lo sorprendente fue que el cuento fluyó como si preexistiera, y descubrí que esta historia era fruto de mi propia historia, de mi experiencia, lo que determinó que fuera muy enriquecedor darle forma y observarla objetivamente.
- A propósito de la escritura y de la premisa de esta investigación del rescate de la oralidad<sup>68</sup>, por medio del acto de la narración de un cuento y de la relevación de elementos de la cosmovisión indígena Lakota, resultó muy interesante para mí observar la secuencia de “transformaciones” que tuvieron lugar en el proceso de creación. En primer lugar, cómo el texto narrativo se volvía teatral –al momento de

---

<sup>68</sup> Ver página n°6.

determinar escenas y unidades dramáticas en el cuento-; en segundo lugar, cómo este texto se volvía musical –al momento de entramarlo con las composiciones-; en tercer lugar, como –una vez avanzada la puesta en partitura, cuando comenzamos a reemplazar secciones de texto por piezas musicales- la música se volvía narrativa; y por último –ya en la puesta en escena y la etapa final de montaje- cómo la luz, la música y la actuación se volvían narrativas, a la vez que la narración se volvía teatral.

De la reflexión anterior, surgen para mí algunas preguntas sorprendentes. ¿Cuál es realmente el formato al que debiera llegar esta particular forma de creación? ¿Lo he descubierto ya? ¿Es decir, cuánto de representación, cuánto de narración debe existir? ¿Cuántos momentos de “teatrillo” deben existir, donde la acción se circunscribe a la breve y mágica estatura de los muñecos? ¿Qué es lo realmente imprescindible en esta dimensión dual de música-teatro?

No tengo respuestas aún y esto me alegra, porque tenemos un nuevo desafío.

Por último, más allá del proceso creativo en sí, no puedo dejar de decir lo importante que el trabajo sobre esta historia fue para todos los humanos que nos involucramos en ella, pero sobre todo, para mí y mi familia.

Emprender el camino de la senda del padre era un propósito difícil y hoy, como ya he dicho, puedo verla a nuestros pies.

Agradezco el entendimiento que ha traído la vida de Hanuk a nosotros y la medicina que ha significado para mi corazón y el de mis hijos.

Es grande el misterio del arte y es muy antiguo.

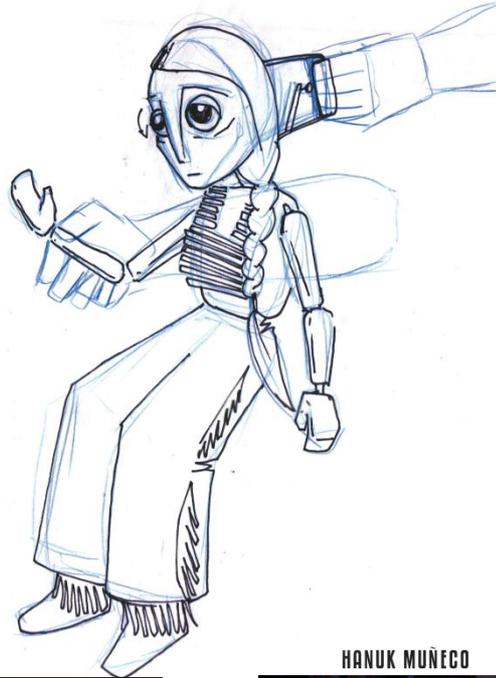
## BIBLIOGRAFÍA

- 1872: Nietzsche, Friedrich *El nacimiento de la tragedia, o Grecia y el pesimismo*
- 1972: Ed. Aperture *The north american indians , photographs by edward S. Curtis*
- 1977: Jamake Highwater *Ritual of the Wind, North American Indians ceremonies, music and dances* Ed. The Viking Press
- 1981: Norman Bancroft-Hunt and Werner Forman *The indians of the great plains* Ed. Orbis
- 1990: Bettelheim, Bruno *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*; Editorial Crítica S.A., Barcelona - España
- 1992: Ed. Time.life Books *The spirit World*
- 1994: Cañas, Francisca; Espinoza, Mónica; Williamson, Cecilia *El cuento infantil como herramienta terapéutica, Tesis presentada a la Escuela de Psicología de la Pontificia Universidad Católica de Chile como requisito para optar al grado de psicólogo* SIBUC Santiago - Chile
- 1994: Baker Judith *Music and trance* Leonardo music Journal, vol 4
- 1994: Naranjo, Claudio *El niño divino y el héroe* Editorial Sirio, Málaga – España
- 1996: Castañón, Adolfo. *Ensayo sobre el origen de las lenguas* Cuadernos de la gaceta, México.
- 2001: Fortkamp Caldin, Clarice *Biblioterapia: atividades de leitura desenvolvidas por acadêmicos do Curso de Biblioteconomia da Universidade Federal de Santa Catarina.* En: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/html/161/16102202/16102202.html>
- 2001: Malis, Thomas *Cuervo loco, sabiduría y poder de un hombre sagrado Sioux* Ediciones Obelisco, Bs. As. – Argentina
- 2002: Eugene Buechel and Paul Manhart *Lakota Dictionary, New Comprehensive Edition* Ed. University of Nebraska Press, Lincoln and London
- 2003: Sanchís Sinisterra, José *Dramaturgia de textos narrativos* Ñaque Editora, Ciudad Real - España

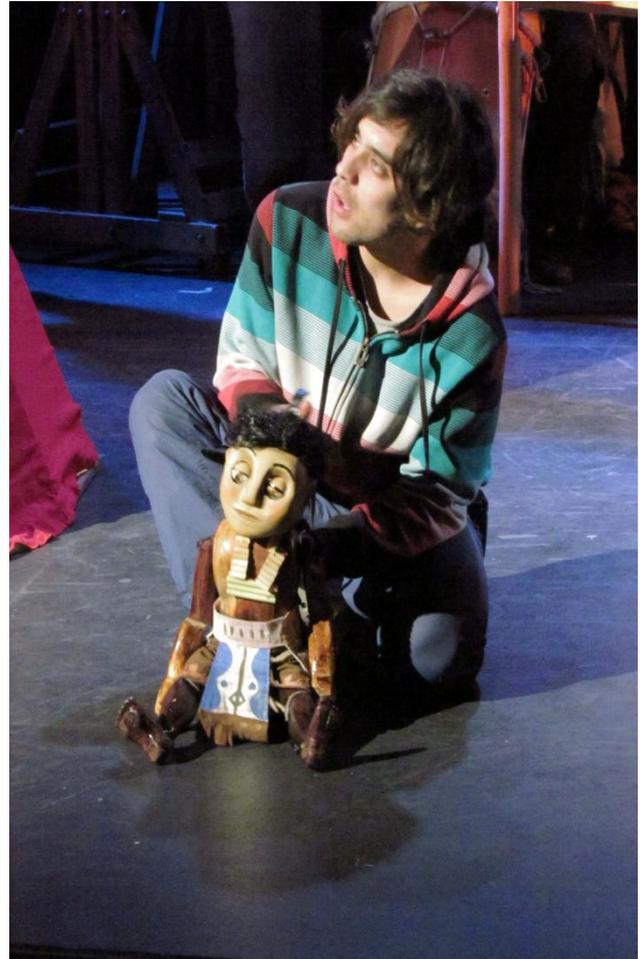
- 2004: Bruder, Mónica *El cuento terapéutico como favorecedor de la resiliencia. Una primera aproximación* Revista *Psicodebate* 6 – Psicología Cultura y sociedad
- 2004: Aragonés, Jorge *Memoria del territorio*. Biblioteca nueva, Madrid.
- 2007: Muñoz, Darinka *Modelo Epigenético de Erik Ericsson. Psicología de la Personalidad I*. En:  
<http://www.monografias.com/trabajos34/modelo-epigenetico/modelo-epigenetico.shtml>
- 2007: García, Jaime *Documental Fill Ayekan*, registro del documental revisado en clases de Etnomusicología del Prof. Rafael Díaz – Magíster en Arte Facultad de Artes Univ. Católica de Chile, Santiago de Chile 2010. Apuntes de clase recopilados por Gala Fernández-Frésard.
- 2007: Schoenberg, *el estilo y la idea* Madrid: Mundimúsica
- 2008: Fairy, en:  
<http://foro.miotragus.org/152-grandes-civilizaciones/lakota-25508/>
- 2009: Díaz Silva, Rafael *El no lugar de la música indigenista en Chile: hacia una etnomusicología de la soledad*. En *Aisthesis* [online]. 2009, n.45 [citado 2010-11-30], pp. 181-204. Disponible en: <<http://www.scielo.cl/scielo.php?>
- 2009: Fernández, Gala; en  
[http://www.teuc.cl/swf/montajes/omuti\\_comunicado.pdf](http://www.teuc.cl/swf/montajes/omuti_comunicado.pdf)
- 2011: Duarte, Coca *Estrategias de escenificación y memoria de obra: una propuesta para el análisis del proceso de creación teatral* (se publica a finales de enero en Revista Cátedra, de la Pontificia Universidad Católica de Chile).

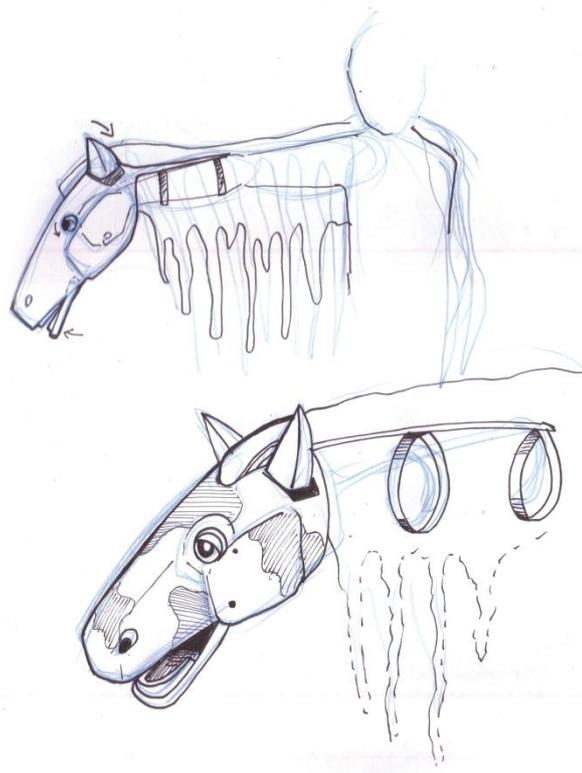
**ANEXOS**

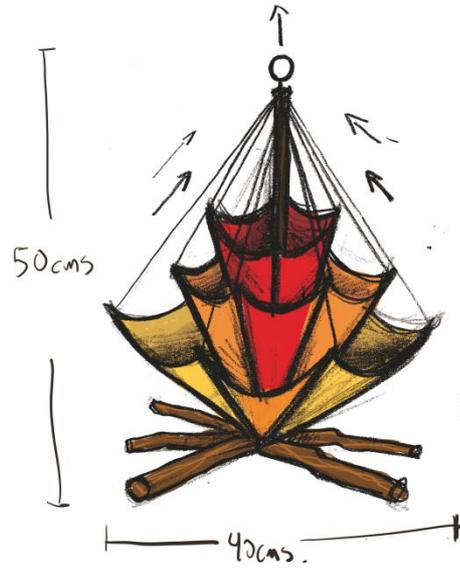
a) Bocetos y fotografías de muñecos



HANUK MUÑECO







## fuego x 2

3 SISTEMAS DE ABANICO PARAGUA  
A UN MISMO EJE  
CON TIROS A UN PUNTO QUE SUBE Y BAJA  
GENERANDO EL FLAMEO  
(MOVIMIENTO SIMILAR A LA APERTURA DE UNA FLOR)



## SERPIENTE



**b) Bocetos y fotografías de vestuario****HANUK****TATEIYUMNI****WAKINYAN****WANBLI**

WAKANMNI



MÚSICO

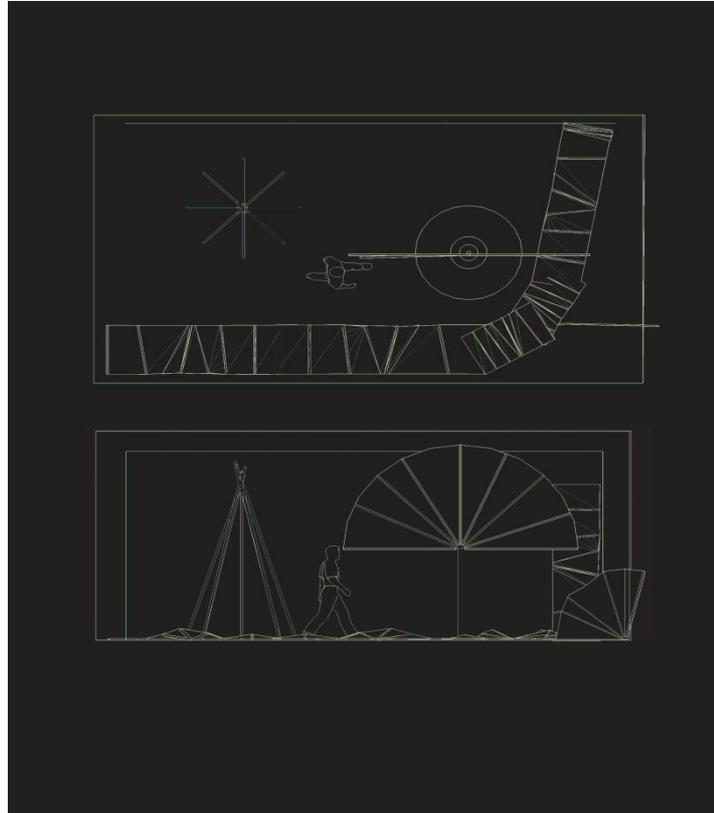


ZUNTA



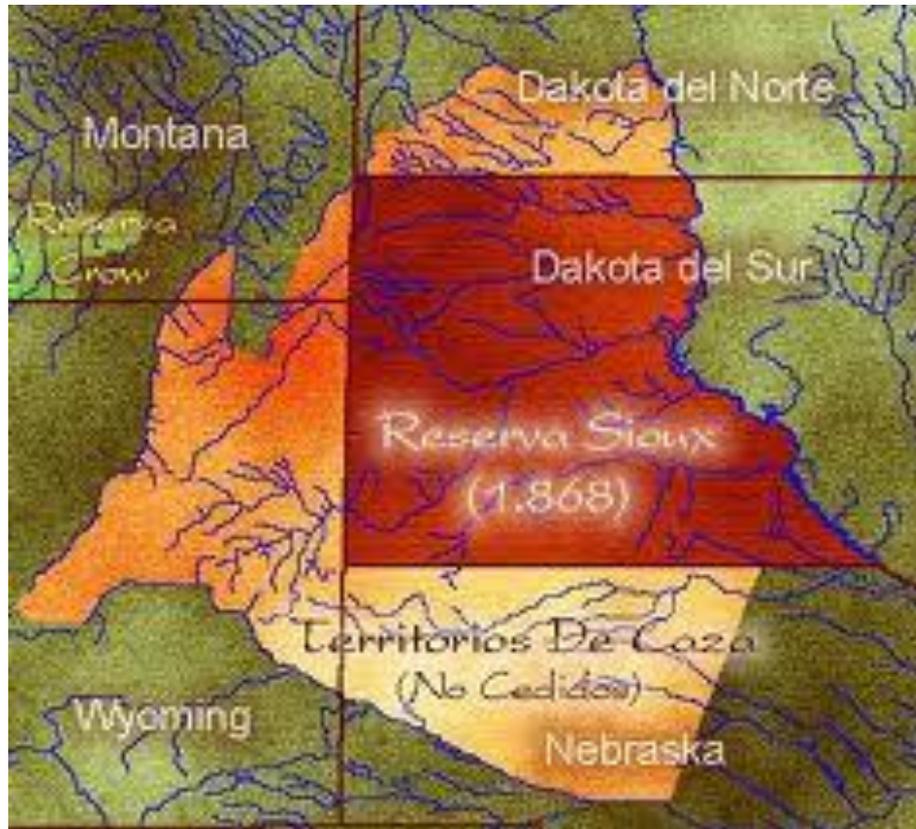


### c) Planos y fotografías escenografía



#### d) Territorio Lakota (Sioux)

mapa - fuente: <http://saltodimensional.foroactivos.net/t1150-el-pueblo-lakota-sioux>



fotografía - fuente:  
[http://www.pkwy.k12.mo.us/west/teachers/boles/student\\_work/west\\_webfall09/sarahAmerican%20West/saraz.html](http://www.pkwy.k12.mo.us/west/teachers/boles/student_work/west_webfall09/sarahAmerican%20West/saraz.html)







## g) Guión texto-música

LIGHT CUE	Escena 1 (territorio)						
100	TEXTO	TAMBOR	METALÓFONO	VIENTO	SEGUNDA VOZ	CANTO LÍNEA 1	TRADUCCIÓN LÍNEA 1
100.5		R					
101		4	A				
					2	TUNKAS <sup>A</sup> ILA EH EH WI TUNKAS <sup>A</sup> ILA EH EH	abuelo sol/luna abuelo
					2	WIMIMA KUNSI KUNSI	luna llena abuela abuela
					2	WIMIMA HA HELO HE HA HEI HO	luna llena
	Hace ya mucho tiempo, cuando todavía los Lakota habitaban en paz las llanuras del norte, cantaban junto al fuego bajo las estrellas,						
					2	TUNKAS <sup>A</sup> HILA EH EH WI TUNKAS <sup>A</sup> ILA EH EH	abuelo sol abuelo
	celebraban las estampidas de búfalos y honraban los partos de las mujeres danzando por días bajo el sol...				2	WIMIMA KUNSI KUNSI	luna llena abuela abuela
					2	WIMIMA HA HELO HE HA HEI HO	luna llena
	Entonces vivía en las tierras del norte, un niño que se llamaba Hanuk.						
						WICAHPI ITE	estrella cara
					2	KANYEJA ITE	niño cara
					2	MAKAOIYUTE TIWAHE	pedazo de tierra tierra hogar
	Hanuk era un hermoso niño...						
	bueno, fuerte, intrépido...				2	EEE EHA EHA IHA IHA	risa risa risa risa
					2	KOLA CIYE	amigo hermano mayor
					2	WO WOLAKOTA	amistad
					2	EHA EHA IHA IHA	risa risa risa risa
	tenía la piel oscura, los ojos grandes						

						EEE EHA EHA IHA IHA	risa risa risa risa
	y una trenza larga que su madre le hacía todos los días, en la que prendía una pluma de águila						
	que le había regalado su padre, antes de la estación de las nieves.						
		+				WAMBLI AOPAZAN AWA HETA HETA HETA HETA	águila pluma de águila nieve
					2	MAKOSHAI HEI WAZEIATA	tierras del norte
					2	SUNKAWAKAN HEI MATO HEI TATANKA	caballo oso búfalo
					2	WIMIMA KATA PETAGA	luna llena tibio brasas
					2	MAKOSHAI HEI WAZEIATA	tierras del norte
					2	HOPA HOPA HOI	hermoso hermoso
	Hanuk no tenía hermanos nacidos de su madre, pero tenía a su hermano caballo, Zunta, un potro pinto que siempre estaba a su lado, con el que conversaba largas horas.	9					
					2	KATA ZUNTA HOPA HOPA HEI	tibio honesto hermoso hermoso
					2	HOPA HOPA HEHEHEHEI	hermoso hermoso
					2	HINGNU WICAHPI TATANKA TATANKA WI	fuego estrella búfalo búfalo
	Hanuk vivía en una aldea rodeada de montañas, en una casa que parecía un enorme barquillo de helado puesto al revés sobre la tierra: un Tipi,						
102	en el que su padre había pintado cuatro búfalos bajo la luna llena						
103						WAMBLI AOPAZAN AWA HETA HETA HETA HETA	águila pluma de águila nieve
					2	MAKOSHAI HEI WAZEIATA	tierras del norte
					2	SUNKAWAKAN HEI MATO HEI TATANKA	caballo oso búfalo
					2	WIMIMA KATA PETAGA	luna llena tibio brasas
					2	MAKOSHAI HEI WAZEIATA	tierras del norte
					2	HOPA HOPA HOI	hermoso hermoso
LIGHT CUE	Escena 2 (Yumni y Hanuk)						

	TEXTO	TAMBOR	METALÓFONO	VIENTO	SEGUNDA VOZ	CANTO LÍNEA 1	TRADUCCIÓN LÍNEA 1
104	Todas las noches la madre de Hanuk lo acostaba sobre una piel de oso y le traía un canto, hasta que se quedaba dormido.		Bb				
105		2 -			2	INILAYA ISTINMA KUSIPATON	tranquilo dormir apoyar
					2	WOIT'INZE JJILOWAN STASTAYELA	apoyo cantar despacito tierno
					2	INA INA JJILOWAN	mi mamá mi mamá cantar despacito
						HEIO HEIO INA KINYAN JIJI	mi mamá mi mamá volar susurrar
	le decía que soñara con los lobos	+					
106	que sobre el monte aullaban dulcemente en las noches de luna llena				2	IHANBLA	soñar amor tranquilo
					2	CANTOGNAKAPI INILAYA	
	que soñara con el ave de alas grandes que volaba por encima de las montañas y veía desde arriba más allá de la aldea,						
					2	WASTELAKA JIJI	amar susurrar
	que soñara con el gran búfalo negro que lideraba la manada y anunciaba la llegada del tiempo de la siembra.						
						HANYETUWI WIMIMA MA JJILOWAN	luna luna llena cantar despacito
	pero hanuk, quería soñar con su padre.						
107		+2				UUHH	Juego vocal (J.V)
	El padre de Hanuk había partido antes del tiempo del hielo y el frío, a cazar. Ahora ya comenzaban a brotar las puntas de las ramas, pero aún no había regresado. Hanuk lo extrañaba, pero no se atrevía a decirsele a su madre.					UUHH	(J.V)
					3	WAYANLAHE, WAYANLAHE, WAYANLAHE, WAYAN	(J.V)
	Ella tenía mucho trabajo y estaba muy callada, Hanuk no quería preocuparla, la sentía levantarse con el frío del alba y afanarse en los quehaceres del día hasta después que el sol se despedía.						



							amar círculo
		rall				HEI HEI HEI HEI HEI YANA HEI NEI YO WEI	(J.V)
<b>LIGHT CUE</b>	<b>Escena 3 (danza del sol padre)</b>						
	<b>TEXTO</b>	<b>TAMBOR</b>	<b>METALÓFONO</b>	<b>VIENTO</b>	<b>SEGUNDA VOZ</b>	<b>CANTO LÍNEA 1</b>	<b>TRADUCCIÓN LÍNEA 1</b>
110	Esa noche Hanuk cerró los ojos y vio a su padre tocando un gran tambor						
	y a todos los hombres de la tribu danzando junto a un árbol lleno de frutos de colores	R	A				
	y a su madre y todas las madres de la tribu cantando al son de los danzantes mientras el árbol sonreía.						
						WAKANTANKA WAKANCAN WELO HEI	gran espíritu árbol sagrado
						WAKANTANKA WAKANCAN WELO HEI	gran espíritu árbol sagrado
					2	CEKIAYO AKE AKE HELO HE	rézale otra vez otra vez
		2			2	WAKANCAN CEKIAYO WELO HEI HA HEI HO	árbol sagrado rézale
	Hanuk podía ver los colores del árbol subir hasta las nubes y descender brillando como estrellas sobre los danzantes.					ho ho ho ho	
					2	OWAYANKE AKE ATE AKE ATE HEI HA HEI HO	visión otra vez padre otra vez padre
					2	CANCEGA TANKA	tambor grande
					2	SU ATE SU OLOWAN HA HEI HO	semilla padre semilla canción
110.5	Escuchaba claramente la voz de su padre cantando junto al tambor,						
						HEI HEI WAKANCAN HEI HO	árbol sagrado
	y sintió en ella algo distinto, una semilla nueva bailando al centro de la sonaja gruesa de su garganta.	rall				HEI HEI WAKANCAN HEI HO HA HEI HO	árbol sagrado
		R				OKAJE!!!	(hoy es un buen día para morir)
<b>LIGHT CUE</b>	<b>Escena 4 (luna zunta)</b>						

	TEXTO	TAMBOR	METALÓFONO	VIENTO	SEGUNDA VOZ	CANTO LÍNEA 1	TRADUCCIÓN LÍNEA 1
111	De pronto el fuerte chillido de un ave lo despertó. Se levantó sobresaltado, su madre dormía, el fuego hacía bailar sus luces entre las brasas que miraban con sus ojos rojos de serpiente a Hanuk.			G			
112	Salió un momento afuera.	2					
					2	IANA HEI HEI HEI HEI	(J.V)
					2	HANHEPI WI	luna
					2	HANYETU HANYETU	noche noche
	la noche ya no mordía con el frío de siempre,						
	ahora podía sentirse un viento suave que traía el tibio olor de las flores nacientes				2	IANA HEI HEI HEI HEI	(J.V)
					2	HANHEPI WI	luna
					2	HANYETU HANYETU	noche noche
	miró la luna y su sonrisa ancha le recordó algo:						
113					2	HAN'IYANPA	noche con luz de luna
	muy pronto cumpliría siete años, desde su venida de las estrellas.						
					2	WIMIMA CANYELA HEI HEI HOOOOO	luna creciente
					2	OH OH OH OH	
114	Hanuk, como todos los niños de siete años de su tribu, debería ir solo con su padre a acompañar el fuego, toda una larga noche,				2	OH OH OH	
					2	OISTAGLAWANJILA OISTAGLAWANJILA	
	vería subir el fragante humo del tabaco del viejo curandero hacia el cielo, bebería el té verde y amargo de su hierbas, y recibiría un nombre				3	OISTAGLAWANJILA OISTAGLAWANJILA OISTAGLAWANJILA OISTAGLAWANJILA OISTAGLAWANJILA	contemplar
	ya no un nombre del agua del vientre de su madre: un nombre junto al fuego.						
						ILE ILE WIMIMA	luna llena
						SKA ZIZI ZAPA	blanco claro amarillo negro

						HANTEHAN ZIZI	tarde en la noche amarillo
	y, como todos los niños de la tribu,						
						AIYO AIYO JAN JAN YA	ilu ilu mi mi nar (iluminar)
	solamente podría asistir a la ceremonia en compañía de su padre.						
						AIYO AIYO JAN JAN YA	ilu ilu mi mi nar (iluminar)
	pero su padre.... no había regresado aún.						
115					2	HEI HEI IANA HEI HANHEPI WI HANHEPI WI	luna
	La luna se fue llenando de agua, hasta que se nubló y descendió en dos pequeños arroyos a cada lado de los ojos de Hanuk.				2	HANHEPI WI HANHEPI WI HANHEPI WI HANHEPI WI HANHEPI WI HANHEPI WI	luna
	un belfo suave rozó la mano de hanuk.		G				
116		2				CAEGLEPI ONIYA	paso respiro
	era zunta, su hermano caballo.					ahh, prrrhhh	(J.V.)
					2	AYASPAYA YUSWUPIS'E	mojar con la boca acariciar con la mano
					2	CANTE CANTEOYUSYA KOLA OWIYUSKINYAN	corazón c/todo el corazón amigo alegría
					2	ZUNLYA HEI CIYE HEI HEI	disfrutar hermano
	Buscó con su hocico, pero el niño no llevaba la bolsita de cuero amarrada a la faja donde siempre guardaba algunos frutos dulces, porque sólo se había levantado un momento de la cama.						
	<b>Qué puedo hacer Zunta, hermano. Ayúdame. Se acerca ya la ceremonia de los siete y mi padre aún no regresa de cazar...</b>						
	Zunta sabía que Hanuk debía recibir pronto un nombre junto al fuego y quería ayudarlo, pero él era su hermano, su hermano caballo, no su padre.	+					
117	Él y hanuk habían nacido el mismo día,						
		4				KOLAKISYAPI CAEGLEPI CANTEOYUSYA	amistad paso c/todo el corazón
					2	CAEGLEPI OWIYUSKINYAN	paso alegría

					2	ONIYA ZUNLYA	respiro disfrutar
					2	AYASPAYA ZUNLYA	mojar con la boca disfrutar
						HOKSHIYUHA MAK WASHAKA LAH ZAH TAH	dar a luz tierra fuerte pasado
					2	KANYEJA ZUNTA KOLA	niño honesto amigo
					2	HEKTA HUNKU INA WAKPA	pasado su mamá mi mamá río
						HOKSHIYUHA MAK WASHAKA LAH ZAH TAH	dar a luz tierra fuerte pasado
					2	KANYEJA ZUNTA KOLA	niño honesto amigo
					2	HEKTA HUNKU INA WAKPA	pasado su mamá mi mamá río
	¡no podía ser su padre!						
118	De pronto Zunta tuvo una idea. Agarró con su hocico el pantalón de piel de Hanuk y lo empujó en dirección al centro de la aldea. Caminaron un poco hasta llegar a unos metros del Tipi del jefe de la tribu. Hanuk se detuvo, pero Zunta lo empujó con su frente.						
	No podemos presentarnos ante él, Zunta. No somos más que un caballo y un niño						
LIGHT CUE	Escena 5 (danza del sol wakanmni)						
	TEXTO	TAMBOR	METALÓFONO	VIENTO	SEGUNDA VOZ	CANTO LÍNEA 1	TRADUCCIÓN LÍNEA 1
119	Hanuk regresó al tipi de su madre , se acostó sobre su piel de oso y volvió a quedarse dormido						
	Pudo ver nuevamente la ceremonia de su tribu.	R	G				
						TUNKASILA O O	abuelo
						TUNKASILA O O	abuelo
						TUNKASILA O O WELO HE HA HEI HO	abuelo
						ATE TUNKASILA MAKAKISELO HE	padre abuelo estoy sufriendo
					2	ATE TUNKASILA WELO WELO HEI HA HEI HO	padre abuelo
					2	HEI YA HELO HEI OKIYUTA HELO HEI	sanarse

					2	HEI YA HELO HEI KIKSUYA HA HEI HO HA HEI HO	recordar algo
						HELO HEI HO OMNAKIYA	dar humo de tabaco
						HELO HEI KAOKATAN HEI HO	sobre el río
						HA HE HO	(J.V)
120	Hanuk se alejó del círculo de danza y divisó más allá, junto al río, al viejo curandero. El hombre cantaba sosteniendo su bastón y fumaba un cigarro gordo envuelto en hojas de maíz. El abuelo, sin siquiera darse vuelta a mirarlo, llamó a Hanuk por su nombre.					HEI HEI HEYAPA WELO HEI, HEI HEI HEYAPA WELO HEI	lejos
					2	HEYAPA HEYAPA HEYAPA HEYAPA HEYAPA HEYAPA	lejos
					2	HEYAPA HEYAPA HEYAPA HEYAPA HEYAPA HEYAPA	lejos
					2	HEYAPA HEYAPA	lejos
					2	HEYAPA HEYAPA	lejos
	El abuelo tomó una gran bocanada de su cigarro y echó el humo dulcemente sobre la cabeza del niño,						
	<b>Hanuk: Ha venido un hombre de las estrellas, es un antiguo abuelo, él está aquí de vuelta para sanar sus relaciones y tú debes guiarlo-</b>	R					
121					2	MITAKUYE UNPA UNPA PEJUTA OKISAYA	relaciones fumar tabaco fumar tabaco medicina sanar
<b>LIGHT CUE</b>	<b>Escena 6 (sitio secreto)</b>						
	<b>TEXTO</b>	<b>TAMBOR</b>	<b>METALÓFONO</b>	<b>VIENTO</b>	<b>SEGUNDA VOZ</b>	<b>CANTO LÍNEA 1</b>	<b>TRADUCCIÓN LÍNEA 1</b>
	A la mañana siguiente, Hanuk se despertó con el vapor del cuenco de bebida caliente que su madre le había dejado cerca del fuego, se lo bebió de un sorbo y salió a buscar a Zunta.						
	Zunta era alto y su patas eran fuertes, pero tenía las crines desordenadas y el pelo un poco más largo que los otros, las manchas blancas sobre el pelaje oscuro se parecían al dibujo de las estrellas en las noches sin luna						
122			C			HOPA KOLA KOLA HEI	hermoso amigo amigo

						(RELINCHO)	(relincho)
					2	KANYEJA IHA IHA EHA	niño risa risa risa
					2	ZUNTA CIYE	honesto hermano
					2	IHA IHA IHA KOLA	risa risa risa amigo
	Zunta conocía ese silbido, Hanuk tenía algo importante que decirle y debían ir al sitio secreto. Hanuk saltó sobre su lomo y se fueron hacia el Este, a todo galope.						
					2	KOLAKISYAPI KOLA CANTE KOLAKISYAPI HEI HEI	amistad amigo corazón amistad hei hei
					2	OWIYUSKINYAN CANTEOYUSYA OKINYAN	alegría con todo el corazón volar
					2	ONIYA AH AH AH ZUNLYA ONIYA	respiro ah ah disfrutar respiro
	El sitio secreto estaba junto a un árbol antiguo y grande en la ruta a la cascada.						
	muy pocos en la aldea habán llegado hasta ahí, porque era un camino sagrado y había que tener una muy buena razón para emprenderlo				2	KOLAKISYAPI KOLA CANTE KOLAKISYAPI HEI HEI	amistad amigo corazón amistad hei hei
	además se sabía que las serpientes de la quebrada cuidaban bien esa tierra de los pies de los hombres y que los osos del terreno boscoso eran enormes				2	OWIYUSKINYAN CANTEOYUSYA OKINYAN	alegría con todo el corazón volar
123					2	ONIYA AH AH AH ZUNLYA ONIYA	respiro ah ah disfrutar respiro
	Recordaba que su padre le había hablado de ese árbol, del viento que llegaba desde la quebrada y traía a veces, desde mucho más allá, el canto de la cascada. La cascada se encontraba al final de la ruta y para alcanzarla había que ir a lomo de caballo casi un día y su noche.					(árbol!!)	
124		2	C				
						HOPA KOLA KOLA HEI	hermoso amigo amigo
						(relicho)	
						ZUNTRA RU RU ZUNTRURU TRURURU ZUNTA TRURU IHAI	risa
						(relicho)	
						ZUNTRU RU RU RU RU RU RU RU RU RU RU	



LIGHT CUE	Escena 7 (Wakinyan)						
	TEXTO	TAMBOR	METALÓFONO	VIENTO	SEGUNDA VOZ	CANTO LÍNEA 1	TRADUCCIÓN LÍNEA 1
127	Wakinyan era un Lakota joven -en eso era distinto a otros jefes de tribu- pero su alma era antigua, como su nombre. Wakinyan sabía observar sin hablar y hablar cuando era tiempo, descifrar los mensajes del viento y de la tierra, escuchar las palabras del agua y era por eso que le habían elegido jefe. Pero Wakinyan sabía también abrir su corazón:		D#				
		2			2	WIN WINYAN	mujer
					2	WACINWASAAKALA	sensible
					2	CANTE AOPAZAN	corazón pluma
					2	NONGOPTAN OIE OIE	escuchar palabras palabras
					2	NONGOPTAN OIE OIE	escuchar palabras palabras
					2	NONGOPTAN OIE OIE OIE	escuchar palabras palabras
					2	ONINATAKE	guardián del fuego
	hacia ya seis años que había perdido a Wambli, su compañera						
	y aún sentía su espíritu en la naturaleza, su voz de pluma suave rozándole la frente, guiándole.				2	WIKAHUNKAKE IKSAPA ATAYEYA	ancestros sabio prudente encontrarse
					2	ONINATAKE	guardián del fuego parado sin moverse
					2	WIKAHUNKAKE IKSAPA ATAYEYA	ancestros sabio prudente encontrarse
					2	ONINATAKE	guardián del fuego parado sin moverse
					2		
128	Hanuk entró al Tipi de Wakinyan sin hacer ningún ruido, la luz de la tarde se apagó por completo, sólo brillaba el fuego en el centro.						
	Wakinyan estaba de espaldas al niño, atando con unas tiras rojas una bolsita de cuero. Algo cantaba, muy despacio.					WIKAHUNKAKE IKSAPA ATAYEYA	ancestros sabio prudente encontrarse
	Vaya, no te esperaba, pero qué bueno que has venido Hanuk, necesito tu ayuda						

	<b>Cómo puedo ayudarte yo a ti: soy sólo un niño</b>						
	<b>¿Cómo? ¿Acaso no te espera Zunta afuera? Un niño y un caballo se bastan para lo que necesito. Pero antes siéntate y dime a qué has venido</b>						
129							
	Hanuk sintió de pronto que le subía a los ojos el agua de esos dos arroyitos de la noche anterior, pero sacudió bien fuerte la cabeza tratando de batir sus orejas, como hacía Zunta cuando estaba enojado, y logró que el agua retrocediera. No quería llorar en ese momento, quería que sus palabras fueran claras y no siguieran el camino serpenteante del agua porque que le traería el recuerdo de su padre y no podría pensar en nada más, como cuando se le había nublado la luna. Wakinyan lo vio sacudir su cabeza y recordó cuando dejó de caer la nieve y comprendió que el padre de Hanuk no volvería. Vio a Yumni apartarse de las conversaciones de las mujeres, dejar de visitar los Tipis de las abuelas y ocuparse en silencio de todas las tareas. Desde entonces se dispuso a esperar que Hanuk viniera a hablar con él, porque el niño necesitaría respuestas y tendría que buscarlas él mismo. Wakinyan pensó en Wambli, en las nuevas formas que había adoptado desde su viaje a las estrellas, y cómo reconocer esta presencia le había aliviado tanto la tristeza de no tenerla en frente. Supo que su espíritu le ayudaría una vez más y cuidaría a Hanuk en el viaje al que tendría que enviarlo, para encontrar lo que estaba buscando.					NONGEYUZA NAGI	obedecer alma
				2		NONGEYUZA NAGI ONINATAKE	obedecer alma guardián del fuego
				2		OIE OIE OIEEEE	palabras palabras palabras
				2		NONGOPTAN OUNYE	escuchar poder de la naturaleza
				2		NONGOPTAN OUNYE OUNYE OUNYE	escuchar poder de la naturaleza
130	<b>Pronto se cumplirán siete años desde mi nacimiento y debo recibir un nombre junto al fuego, pero mi padre no ha regresado aún. Wakinyan, necesito tu permiso para ir solo a la ceremonia</b>						
	<b>No es así como nos han enseñado los abuelos, debes ir a la ceremonia con tu padre, lo sabes Hanuk</b>						
	<b>Lo sé, pero he tenido un sueño y tengo una tarea... es preciso Wakinyan!</b>						
	<b>Tu madre puede ayudar con tu sueño, ella sabrá guiarte</b>						

	No puedo contárselo a mi madre. Debo partir en busca de un abuelo y ella no querrá que me vaya. Wankinyan, te lo ruego, debo recibir un nombre para poder alejarme de la aldea.						
	Lo siento Hanuk, aún no es tiempo de que asistas a la ceremonia						
	¡Pero yo debo ir! ¡Debo empezar a caminar ahora, hacer lo que me ha pedido el viejo curandero, debo guiar a ese abuelo!						
	¡Yo no pedí a mi padre que se fuera a cazar, nadie me dijo que se demoraría, que tardaría lunas y lunas en volver! ¡Ahora nadie en la aldea parece acordarse de él y yo soy el único hombre en mi familia! ¡Debo recibir un nombre para dejar de ser un niño! ¡Debo partir Wakinyan! ¡Debo seguir la pista de ese abuelo como me ha dicho el viejo curandero!				2	WIN WINYAN	mujer
					2	WACINWASAAAKALA	sensible
					2	KANTE AOPAZAN	corazón pluma
					2	NONGOPTAN OIE OIE	escuchar palabras palabras
					2	NONGOPTAN OIE OIE	escuchar palabras palabras
					2	NONGOPTAN OIE OIE OIE	escuchar palabras palabras
					2	ONINATAKE	guardián del fuego
131	Hanuk no se dio cuenta pero los arroyitos le cruzaban la cara. Hanuk sintió en su garganta una piedra pequeña y pesada, oyó muy cerca de la tela del Tipi el sonido de Zunta. y tuv ganas de galopar a lomo de su amigo hasta el sitio secreto y trepar el árbol grande y anciano hasta su última rama.						
	Pero entonces, Wakinyan quitó de su regazo la bolsita de cuero que estaba atando con las tiras rojas y dejó ver una hermosa chanupa de piedra con la forma de un águila tallada en su base.						
132	Hanuk, me alegro de que Wakanmni, ya te haya visitado en sueños. Yo también tuve un sueño y es por eso que debo pedir tu ayuda:						
	Tu madre se ha ofrecido a bordar las banderas que Wakamni y yo usaremos en la ceremonia, pero debo decirle qué bordar en ellas y aún no lo sé. He rezado esas visiones con mi chanupa, pero sólo he podido soñar una y otra vez con el árbol anciano a medio camino de la ruta a la cascada	2				WIKAHUNKAKE IKSAPA ATAYEYA	ancestros sabio prudente encontrarse
						ONINATAKE	guardián del fuego parado sin moverse
						WIKAHUNKAKE IKSAPA ATAYEYA	ancestros sabio prudente encontrarse
						ONINATAKE	guardián del fuego parado sin moverse
						NONGOPTAN	escuchar

	¿Tú conoces ese árbol Hanuk?							
133	Hanuk hubiera querido ocultárselo, no confesar al jefe que había ido al sitio secreto cada vez que extrañaba demasiado a su padre y necesitaba conversar con su hermano caballo, que conocía mejor que ningún hombre de la tribu el camino hasta ese árbol, porque primero lo había imaginado cuando su padre le hablaba de esa ruta sagrada y luego, cuando él ya no estaba, lo había recorrido palmo a palmo; hubiera querido ocultárselo porque era un secreto entre él y su hermano caballo, pero Hanuk no había aprendido a mentir					NONGEYUZA NAGI	obedecer alma	
						NONGEYUZA NAGI ONINATAKE	obedecer alma guardián del fuego	
							OIE OIE OIEEEE	palabras palabras palabras
							NONGOPTAN OUNYE	escuchar poder de la naturaleza
							NONGOPTAN OUNYE OUNYE OUNYE	escuchar poder de la naturaleza
134	Pues bien, debes ir más allá por esa misma ruta, deberás llegar hasta la cascada y traerme las cuatro visiones que bordará tu madre. Debes regresar con esas cuatro visiones Hanuk, de otra forma, la ceremonia no podrá celebrarse.							
	¿Yo?							
	Tú y Zunta, tu hermano caballo							
	¿Pero... el abuelo del que me habló Wakanmni?							
	lo encontrarás tarde o temprano							
LIGHT CUE	Escena 8 (Yumni y Hanuk)							
	TEXTO	TAMBOR	METALÓFONO	VIENTO	SEGUNDA VOZ	CANTO LÍNEA 1	TRADUCCIÓN LÍNEA 1	
135		4	E					
						IGLAPEMNI YUMNI	girar Yumni	
						IGLAPEMNI YUMNI	girar Yumni	
						TOWANGILA MAKÁ	cielo azul tierra	
					2	YUSKI TATEIYUMNI TATE SA TATE YUMNI	trenza remolino viento rojo viento	
					2	MAHETUYA CANTE TATEIYUMNI HEI HEI HEI	adentro corazón remolino	
					2	AKAPATANHAN HOHOSNI YUMNI ECAUN	afuera mudo Yumni estar solo una persona sola	
					2	ISNALA		

					2	WAHCA PEJUTA HUNKU ECAMNA IYUCKAN HUNKU	flor medicina su mamá fragante comprender su mamá
	Apenas clareaba cuando Hanuk se despertó y sintió el aroma a flor silvestre de su madre dejándole un beso en la frente.						
136	Buenos días madre.						
	Buenos días Hanuk. ¿Tuviste buenos sueños?						
	No hoy, pero sí los he tenido madre. Debo hablarte de eso.						
	Dime Hanuk, te escucho						
	Madre, Wakinyan me ha encargado una misión y debo alejarme de la aldea						
		2					
	¿Cómo?						
137	He ido a hablar con Wakinyan					OKIYASIN	aferrase a otro
	Necesitaba pedirle algo importante, pero me lo ha negado.					OKIIII	(J.V)
	En cambio, Wakinyan me ha enviado a la cascada. Él necesita traer algo de ahí, pero no puede ir pues debe preparar la ceremonia de los siete. Yo soy el único que conoce el camino y Zunta irá conmigo.					TATEIYUMNI	remolino
	Pero Hanuk, ¿qué dices?						
	Yumni dibujó con sus cejas dos pequeñas alas abiertas sobre sus ojos grandes, su corazón de madre volaba más allá del tiempo de las nieves, sobre el lomo de los caballos, sobre las flechas de los cazadores,				2	YUSKY OIPUTAKE OYUTAN PEJUTA	trenza beso sentir medicina
	volaba dentro de los ojos de Hanuk, buscando. No esperaba que su hijo partiera todavía.						
	Eres aún muy pequeño						
	y su voz parecía una estrella que cae.						
138					2		
	He tenido un sueño madre, de esto quería hablarte, me ha visitado el viejo curandero y me ha dado un mensaje que aún no logro descifrar. No sé si en la ruta de la cascada encontraré lo que quiere Wakinyan, pero creo que en este viaje podré comprender algo,					OSNI AHOPA	

139	algo que me hace falta, madre.						
	Además, no puedo negarme: Wakinyan me ha enviado a una misión sagrada						
	No te preocupes, Zunta irá conmigo.						
		4			2	YUSKI TATEIYUMNI TATE SA TATE YUMNI	trenza remolino viento rojo viento
					2	MAHETUYA CANTE TATEIYUMNI HEI HEI HEI	adentro corazón remolino
					2	AKAPATANHAN HOHOSNI YUMNI ECAUN	afuera mudo Yumni estar solo una persona sola
					2	ISNALA WAHCA PEJUTA HUNKU ECAUNA IYUCKAN HUNKU	flor medicina su mamá fragante comprender su mamá
<b>LIGHT CUE</b>	Escena 9 (Yumni y Wakinyan)						
	<b>TEXTO</b>	<b>TAMBOR</b>	<b>METALÓFONO</b>	<b>VIENTO</b>	<b>SEGUNDA VOZ</b>	<b>CANTO LÍNEA 1</b>	<b>TRADUCCIÓN LÍNEA 1</b>
140	Caía el sol cuando Yumni por fin terminó las labores del día y se trenzó de nuevo el pelo para ir al Tipi de Wakinyan.						
	Entró sin hacer ruido, sólo brillaban las brasas en el centro del Tipi. A Yumni le sudaban las manos. Cuando se acostumbró a la penumbra, divisó al jefe sentado frente al fuego, mirándola. Yumni avanzó hacia él.	2					
	hubiera tenido ganas de salir corriendo y meter la cabeza al río, como hacía a veces, pero necesitaba decir lo que le ardía en las sienes.						
141	He venido Wakinyan a que me digas por qué has enviado a Hanuk a la cascada.						
	Así es que ya ha partido? Has criado un buen hijo Tateiyumni, un pequeño lakota con corazón de abuelo.						
142	La voz de Wakinyan pasó como una flecha junto a Yumni y le trajo de vuelta los lomos de caballo, las flechas, los ojos de Hanuk. Quiso responder algo, pero el cuerpo se le dobló hasta dejarla hecha un ovillo, con los pies en el suelo.	2				YUSKY OIPUTAKE OYUTAN PEJUTA	trenza beso sentir medicina

	Yumni tenía las mejillas calientes y sentía rabia.						
	¿Por qué si sólo tenía a Hanuk debía permitir que emprendiera esa ruta donde todos sabían que las serpientes y que los osos eran poderosos?						
	Pero su voz no salía						
143	Sabes que ese camino es peligroso						
	Él lo conoce bien y Zunta lo acompaña. No debes preocuparte.						
	Tateiyumni, Hanuk debe hacer este viaje y tú debes estar de pie junto a su espíritu, cuidando y acechando						
144					2	YUSKI TATEIYUMNI TATE SA TATE YUMNI MAHETUYA CANTE TATEIYUMNI HEI HEI HEI AKAPATANHAN HOHOSNI YUMNI ECAUN ISNALA	trenza remolino viento rojo viento adentro corazón remoli afuera mudo Yumni estar solo una persona sola
	Cuando Yumni salió del Tipi del jefe, la noche había caído. Yumni sintió un chillido, le pareció ver a lo lejos un águila, remontada en el cielo, volando hacia el Este.						
145							
	Sintió de pronto que la rabia se iba. Tomó de su cinto la pluma que le había dejado Hanuk y le pidió a ese espíritu que cuidara a su hijo, que lo velara desde las cumbres como quisiera cuidarlo ella, con sus alas suaves y sus garras de fiera.						
LIGHT CUE	Escena 10 (Vision fuego)						
	TEXTO	TAMBOR	METALÓFONO	VIENTO	SEGUNDA VOZ	CANTO LÍNEA 1	TRADUCCIÓN LÍNEA 1
	Zunta y Hanuk no quisieron detenerse, galoparon sin parar hasta el sitio secreto.		C				
146					2	KOLAKISYAPI KOLA CANTE KOLAKISYAPI HEI HEI	amistad amigo corazón amistad hei hei
					2	OWIYUSKINYAN CANTEOYUSYA OKINYAN	alegría con todo el corazón volar
					2	ONIYA AH AH AH ZUNLYA ONIYA	respiro ah ah disfrutar respiro
	Como habían salido bastante después de medio día, llegaron recién entrada la noche, muy cansados./ Hanuk desató					HOPA KOLA KOLA HEI	hermoso amigo amigo

147	del anca de su hermano caballo una piel enrollada y la tendió en el suelo, junto al árbol anciano./ Zunta y él se sentaron, comieron unas frutas que Yumni les había preparado en el apero y se acostaron./					ZUNTRA RU RU IHAI	risa
148						ZUNTRU RU RU RU RU RU RU RU RU RU RU	
						ZUNTA	honesto
	Hanuk se durmió enseguida, pero Zunta estaba vigilando, con las orejas altas.						
	De pronto, un chillido a lo lejos lo sorprendió, se levantó de un salto, miró en todas direcciones, pero no vio nada. El potro se convenció de dejar la guardia y descansar un poco. Se echó a un lado del niño y se quedó dormido						
149	Pasadas unas horas, Hanuk sintió en el sueño una mano ancha sobre su hombro izquierdo.						
						OUNYE OUNYE	poder poder
					2	WAKAN ISTA NAPE	mirada sagrada mano
	Se despertó sobresaltado, pero no vio a nadie a su lado. Hanuk volvió a sentir la mano, pero ahora en su espalda y con más claridad,						
					2	AGLIHEYA ISTA	ojo brillante
	se dio vuelta y vio muy cerca de él, el rostro del viejo curandero, sonriendo.						
150		R			2	PETA TUNKASILA HO HO HO	fuego abuelo
					2	OMAKIYAYO OMAKIYAYO	ayúdame ayúdame
	Wakanmni, agua sagrada, has venido también!						
	Sólo un momento Hanuk, sólo un momento						
					2	HIHAKIYA HO OUNYE	sonreír poder
					2	TUNKASILA OKILE HEI HEI	abuelo buscarse
					2	WIHANBLAPI YELO	sueño
					2	OMAKIYAYO	ayúdame
	He venido buscando a ese abuelo del que me has hablado Wakanmni						
	y también has venido por un encargo de Wakinyan						

	Wakinyan me ha enviado a la cascada a buscar cuatro visiones, para las banderas que bordará mi madre, pero no sé aún cómo podré encontrarlas.						
151		2					
	Entonces el anciano avanzó lentamente su mano empuñada hacia el niño, la giró, la abrió y soplando hizo aparecer un fuego brillante y blanco sobre su palma.						
152				2	2	PETA HANHEPI IJANJAN	fuego noche dar luz
				2	2	ECIPA HANHEPI WI	encuentro noche sol
				2	2	UYEKIYA	hacer crecer
				2	2	WANIGLAKA UYEKIYA	mirarse a uno mismo hacer crecer
	A la luz de ese fuego el viejo parecía más joven, su cara parecía la cara de Hanuk. Wakanmni puso el fuego sobre el pecho del niño. Hanuk sintió que el corazón se le agrandaba.						
						IANA HEI TANKA CANTE	corazón grande
						IANA HEI TANKA CANTE	corazón grande
						IANA IANA HEI HEI	(JV)
						ICANTO ICANTOGNAKA	poner en el corazón
						HEI NEI YO WEI	
						WICAHMUNGA PETA SKA	hacer crecer
153						UYEKIYA	
	No es necesario que busques las visiones Hanuk ellas te encontrarán.						
	Al amanecer fue Zunta el que despertó a Hanuk,						
154							
	El sol se adivinaba detrás de los montes cercanos y el niño estaba durmiendo, todavía vibrando en el encuentro con el curandero; pero Zunta creía que había que seguir camino pronto, porque no le parecía seguro permanecer mucho tiempo en un mismo lugar y además, tenía mucha sed, ansiaba hundir sus bellos en el agua transparente de la cascada; calculó que al atardecer podrían estar allá. Cuando logró despertar a Hanuk, el cielo ya empezaba a volverse azul.					OUNYE OUNYE	poder poder
					2	WAKAN ISTA NAPE	mirada sagrada mano
						AGLIHEYA ISTA	ojo brillante
					2	PETA TUNKASILA HO HO HO	fuego abuelo
						OMAKIYAYO OMAKIYAYO	ayúdame ayúdame
						HIHAKIYA HO OUNYE	sonreír poder

					2	TUNKASILA OKILE HEI HEI	abuelo buscarse
					2	WIHANBLAPI YELO	sueño
						OMAKIYAYO	ayúdame
<b>LIGHT CUE</b>	<b>Escena 11 (Vision serpiente)</b>						
	<b>TEXTO</b>	<b>TAMBOR</b>	<b>METALÓFONO</b>	<b>VIENTO</b>	<b>SEGUNDA VOZ</b>	<b>CANTO LÍNEA 1</b>	<b>TRADUCCIÓN LÍNEA 1</b>
155	Hanuk y Zunta siguieron viaje.				2	KOLAKISYAPI KOLA CANTE KOLAKISYAPI HEI HEI	amistad amigo corazón amistad hei hei
					2	OWIYUSKINYAN CANTEOYUSYA OKINYAN	alegría con todo el corazón volar
					2	ONIYA AH AH AH ZUNLYA ONIYA	respiro ah ah disfrutar respiro
						PETA TUNKASILA HO HO HO	fuego abuelo
					2	OMAKIYAYO OMAKIYAYO	ayúdame ayúdame
	Pasadas dos horas de camino llegaron a una quebrada y supieron de inmediato que estaban en la ruta correcta. Se detuvieron un momento, para ubicar el vado y mirar el paisaje que a la luz de la aurora era muy hermoso.						
	De pronto, vieron venir del lado izquierdo de la quebrada, una ráfaga de viento, que traía volando muchas hojas						
157	Las hojas viajaban danzando en un verde intenso.		C			TATE	
	Al llegar frente a ellos, el viento se cerró en espiral						
					2	WAHPE TOTO	
					2	MANITAKIYA	
	y levantó del suelo una hermosa serpiente, que subió lentamente por las curvas del remolino.						
						TATE	
						WAHPE TOTO	
					2	MANITAKIYA	

	Zunta, que ya no podía estirar más sus orejas, dio un relincho muy fuerte						
	Hanuk en cambio, se quedó muy callado, quieto y se acordó de Yumni.						
158	Pensó que esa mujer que era su madre había sido alguna vez como ese remolino de tierra levantada por el viento, parecida a esa serpiente subiendo en la continuidad del círculo pero apuntando como una flecha desde la tierra al cielo.					HEI HEI WIIYAYA HEI HEI...	
	Sabes Zunta? Mi madre también es como este remolino, y es hermosa como la serpiente, sólo que su piel está opaca... ¿Dónde estará ella ahora, hermano? ¿Qué hará? ¿Nos estará extrañando? ¿También ella pensará en mi padre bajo esta luna creciente?					HANYETUI HEI... NEI YO WEI	
	Su madre de nuevo estaba sola, como la había visto hace dos noches, pero esta vez no le pareció pequeña y no pensó que tuviera que abrazarla y contenerla.						
	Entonces, la serpiente terminó de subir, desapareció en el azul del cielo y el viento se deshizo en todas direcciones.						
159	El sol ya alumbraba.						
	El niño sintió la certeza de que su madre sabría remontar este tiempo, mudar su piel opaca, recuperar su voz y su alegría y supo que sería bueno verla brillar de nuevo.						
	Tranquilo hermano, ahora podemos seguir viajando.						
LIGHT CUE	Escena 12 (Vision aguila)						
	TEXTO	TAMBOR	METALÓFONO	VIENTO	SEGUNDA VOZ	CANTO LÍNEA 1	TRADUCCIÓN LÍNEA 1
	Al potro no le gustó nada la idea de continuar, las serpientes lo ponían intranquilo, eran buenas para abrazarse a las patas y subir a morderte en los muslos, sin embargo, volvió a quedarse quieto para que el niño lo montara, animado por la idea del agua de la cascada.						
160			C			HEI HEI...	

	A medio día el sol calentaba bastante para ser primavera y estaba redondo como un pan de maíz en el centro del cielo.						
	Habían cruzado hacia poco la quebrada y se habían comido algunas provisiones que Yumni les había empacado, así que iban a paso reposado.						
		2			2	OTANKAYACA WI HU YA WAMBLI WELO	grande sol águila águila
					2	OTANKAYACA WI APE TANKA WELO HEI HA HE HO	grande sol ala grande
	Zunta y Hanuk sintieron un chillido, se dieron media vuelta y vieron a poca distancia, sobre una roca larga, un águila posada.						
						maca	
					2	OWIHANKESIYAN WELO U WELO HEI	infinito
					2	OWIHANKESIYAN WELO U WELO HEI TOKSAPA WELO WELO HEI HA HEI HO	infinito
	El ave era magnífica y parecía no hacer nada, sólo estar bajo el sol, sobre esa roca larga. Entonces el águila abrió sus alas.						
					2	ZINTKALA OTANKAYACA WELO WELO HEI	ave magnífica
					2	ZINTKALA OTANKAYACA WELO WELO	ave magnífica
					2	TOKSAPA WELO WELO HEI HA HEI HO	su sabiduría
	El caballo y el niño admiraban al ave, cuando se dieron cuenta de que el ave no hacía sombra alguna sobre el suelo soleado.						
					2	ATE WI ATE WI	padre sol padre sol
						CANTE CANTE	corazón corazón
						ATE ATE	padre padre
						ATE WI ATE WI	padre sol padre sol
						CANTE CANTE	corazón corazón
						ATE ATE	padre padre
						WISASLAYELA AYE	sol volviéndose nítido
						ATE ATE HEI HA HEI HO	padre padre

				2	ATE WI ATE WI	padre sol padre sol
					CANTE CANTE	corazón corazón
					ATE ATE	padre padre
					ATE WI ATE WI	padre sol padre sol
					CANTE CANTE	corazón corazón
					ATE ATE	padre padre
					WISASLAYELA AYE	sol volviéndose nítido
					ATE ATE HEI HA HEI HO	padre padre
	Miraron hacia arriba para buscar el sol y cuando se voltearon el ave ya no estaba.					
161	Zunta corrió a la roca y se puso a olisquear por todas partes hasta que se topó con algo que le indicó a Hanuk en la tierra. El niño se acercó y recogió una de las plumas del águila. Suave, perfecta, con las mismas líneas atravesadas que tenía la que le había regalado su padre.					
	Hanuk vio en el cielo, cerca de la montaña un pequeño puntito que volaba:					
	era el águila.					
162	<b>Pero eso no es posible Zunta, no habría alcanzado a volar hasta allí...</b>					
	Zunta rozó con su hocico la mano de Hanuk y se la levantó hasta dejar la pluma que habían encontrado en frente de la cara del niño. Hanuk pensó en su padre.					
163					IKSUYA HUYA ATE	recordar águila padre
				2	IYATAGLE ANUNKASAN ATE	sorprendido sin palabras águila padre
				2	WI WIYAKA	sol pluma
				2	AKIKIKTONYA AKIKIKTONYA	perdonar a alguien perdonar a alguien
				2	OKINYAN IWAHWAYELA	volar tranquilamente
				2		
	Hanuk sintió los arroyitos desbordarle los ojos, salirse de su cauce y transformarse en ríos, en rápidos, cascadas.			2	HE HA HEI HO	
	Veía al águila cada vez más pequeña. Zunta estaba a su lado.			2	HE HA HEI HO	

164	Sí, Zunta, hermano. Ya podemos seguir. Me he despedido del águila						
LIGHT CUE	Escena 13 (Vision cascada)						
	TEXTO	TAMBOR	METALÓFONO	VIENTO	SEGUNDA VOZ	CANTO LÍNEA 1	TRADUCCIÓN LÍNEA 1
	El caso se había instalado con todos sus colores en el horizonte cuando llegaron a la cascada. Era hermosa en verdad. Generosa y brillante.						
165						OTANKAYACA WI HUYA WAMBLI WELO	grande sol águila águila
						OTANKAYACA WI APE TANKA WELO HEI HA HE HO	grande sol ala grande
						OWIHANKESIYAN WELO U WELO HEI	infinito
						OWIHANKESIYAN WELO U WELO HEI	infinito
	Aunque estaban agotados, Zunta estaba tan contento, que apenas la divisó se echó a correr tan rápido que Hanuk se tuvo que agarrar con toda su fuerza de las crines para no terminar en el suelo. Estaban felices.						
166	Niño y caballo habían llegado al término del viaje.						
	Se tendieron al arrullo del canto de las aguas y se quedaron mirando el cielo estrellarse al tiempo que la luz se apagaba.						
167						WAKSOTESNI MNI PILAMA YA YELO	agua pura te agradezco
	Casi estaban dormidos cuando llegó Wakanmni, apareció detrás de la caída de la cascada, pero no estaba mojado. La risa le llenaba la cara.					WAKSOTESNI MNI PILAMA YA YELO	agua pura te agradezco
					2	OKIYUTA HUTE HUTE	sanarse raíz raíz
					2	CANTE ICAGA HA HELO HE HA HE HO	corazón crecer
	Primero se acercó a Zunta, cantando bajito,						
	traía un abanico de plumas y turquesa , lo agitó sobre el potro y en la mancha blanca de su frente puso un puñado de tierra con olor a tabaco. Luego fue hacia Hanuk, que sentía en el pecho el corazón gigante, e hizo lo mismo que hizo con el caballo. Luego se sentó junto a ellos y encendió un tabaco, uno				2	OMNAKIYA UNPA	Dar humo de tabaco fumar tabaco
					2	AKE AKAMNA	oler otra vez
					2	WAKANMAKA CANLI HANHEPI	tierra sagrada tabaco noche

	de esos cigarros gordos en hojas de maíz.			2	TANKA CANTE	corazón de fuego
				2	GUHEYA AH EH OH	abanicar
	Hanuk volvió a sentir el olor que hace días subía por los palos del Tipi de Wakinyan. Mirando el cielo de esa noche junto a la cascada pensó en todas la cosas que le habían pasado: el primer encuentro con Wakanmni cuando la cara del abuelo se había vuelto su propia cara y el corazón se le había agrandado, la serpiente que le había traído a su madre y la certeza del cambio de su piel, el águila que se había llevado en sus alas la nostalgia por su padre y ahora el agua, limpiando. Las estrellas giraban sobre el niño y su hermano caballo.					
168					OMNAKIYA UNPA	Dar humo de tabaco fumar tabaco
					AKE AKAMNA	oler otra vez
					WAKANMAKA CANLI HANHEPI	tierra sagrada tabaco noche
					TANKA CANTE	corazón de fuego
					GUHEYA AH EH OH	abanicar
					OMNAKIYA UNPA	Dar humo de tabaco fumar tabaco
					AKE AKAMNA	oler otra vez
					WAKANMAKA CANLI HANHEPI	tierra sagrada tabaco noche
					TANKA CANTE	corazón de fuego
					GUHEYA AH EH OH	abanicar
	<b>Agradezco tu vida Zunta y agradezco la vida de tu hermano Hanuk. Agradezco que ustedes son también mis hermanos, pues hemos renacido en estas aguas</b>					
169	Cuando despertaron, el alba apenas se anunciaba, el niño buscó el tabaco de Wakanmni y lo enterró junto al agua					
170	<b>Por todas mis relaciones</b>					
	y sintió muchas ganas de abrazar a su madre					
<b>LIGHT CUE</b>	<b>EPÍLOGO</b>					

	TEXTO	TAMBOR	METALÓFONO	VIENTO	SEGUNDA VOZ	CANTO LÍNEA 1	TRADUCCIÓN LÍNEA 1
171		4	A			PILAMA YAYELO MNI	
						PILAMA YAYELO CANTE	
					2	CANTE CANTE CANTE	
					2	PILAMA YAYELO MNI	
					2	MNI MNI CANTE	
	Después que regresaron, Yumni bordó las cuatro banderas antes de que la luna se llenara: el fuego blanco de Wakanmni, la serpiente, el águila, y la flor de tabaco junto a la cascada.					PILAMA YAYELO MNI	
						PILAMA YAYELO CANTE	
						CANTE CANTE CANTE	
						PILAMA YAYELO MNI	
						MNI MNI CANTE	
	Hanuk le ayudó a Wakinyan a acabar los altares y Zunta acompañó a Wakanmni a preparar el agua.					AGLIHAN HELO HELO HE	
						WIMAHHEL HELO HELO HE	
						PILAMA CANTE HELO HELO	
	La tarde antes de la ceremonia estaba todo dispuesto y toda la tribu se preparaba.					PILAMA IYUSKIN HELO HELO HEI HA HEI HO	
172	Hanuk debes ir a prepararte para la ceremonia.						
	Wakinyan, tú dijiste que aún no era tiempo						
	Lo que dije Hanuk, era preciso cuando la luna aún no se llenaba. Sin embargo esta noche ha completado su ciclo y hace falta que vengas con nosotros y celebremos juntos que has hallado a ese abuelo que buscabas. Yo te acompañaré.						
173	El jefe se quitó el collar de turquesa que siempre llevaba consigo y lo colgó sobre el pecho del niño.						
					2	WAAYAYA KIKSUYA IKSUYA	limpiarse recordar algo recordar
					2	AGLIHAN NI HELO HE...	caer agua
	yo celebro que ese abuelo ha sanado y que ahora es un niño de nuevo						

173.5					WIMAHÉL IYAYE CANTE YELO HE	puesta de sol
					PILAMA YAYELO MNI	te agradezco agua
					CANTE MNI HA HE HO	corazón agua
174	La ceremonia de los siete se celebró con una luna grande y Hanuk recibió del viejo curandero un nombre junto al fuego	R				
					TUNKAS'LA	
	Zunta y Yumni pasaron la noche bajo las estrellas, junto al Tipi mayor.					
					WICOSONI WA MAYACUCA	
	Al llegar la aurora, Wakinyan tomó el bastón y la sonaja y trajo un canto muy antiguo,					
	su voz se elevaba haciendo sonar la misma semilla que había venido, hacia muchas noches, al sueño de Hanuk.				TUNKASÍLA	
					WICOSONI WA MAYACUCA	
	Yumni le oyó desde fuera y se sintió orgullosa y feliz, como no estaba hacia muchas lunas.					
175						
	Cuando la ceremonia hubo terminado, el viejo curandero se acercó a Hanuk con su sonrisa extensa y le dijo:					
	<b>Hanuk, eres el hijo más amado del espíritu... al igual que todos los niños de esta tribu.</b>					
176					TUNKASÍLA PILAMAYAYELO HE HO WICOSONI WA MAYACUCA PILAMAYAYELO HE HO	
177						
178						
179						

**h) Registro audiovisual de creación Hanuk (DVD)**

