PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

FACULTAD DE ARTES
MAGÍSTER EN ARTES

LEYENDA
UN
CANCIONERO DRAMÁTICO

De cómo la memoria se hace palabra, la palabra canto, el canto canción y la canción acción

por
MARIANA SOLEDAD MUÑOZ GRIFFITH

Memoria de obra presentada a la Facultad de Artes
de la Pontificia Universidad Católica de Chile
para optar al grado académico de Magíster en Artes

Profesora Guía:
INÉS MARGARITA STRANGER RODRÍGUEZ

Julio, 2018
Santiago de Chile

©2018, Mariana Soledad Muñoz Griffith

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su autor.

A mi papá que se fue al país de las maravillas,
al país de la memoria

Agradecimientos,

a Lara mi hija cantora, a Roberto su papá guitarronero, a Fernando mi papá, a Aileen mi mamá, a Emilio mi hermano y mecenas, a mi familia entera. A mis amigos, Gabriela Aguilera, Pablo Sepúlveda, Claudia Cabezas, Claudio Riveros, Tato Dubó, Francisco Ossa e Iván Álvarez de Araya, actores-personajes de *Leyenda*. A Soledad Pinto porque compartimos los paisajes de volcanes, a Alexandra por estar siempre y a Carmen Gloria Fenieux por sujetarme a la tierra.

Al frío del sur, sus animals, sus piñones, sus fronteras.
A Olga Rañileo y a Temuco.

A los maestros Andrés Pérez Araya, Andrés Del Bosque y Juan Radrigán.

A Inés por su guía, sabiduría, intuición, paciencia, compañía y las historias compartidas.

A Fondart mi otro mecenas.

En el país de la memoria
somos los hijos de los hijos de los hijos
La herida que duele, la herida que se abre
la herida que sangra hacia la Tierra.

Mis palabras se repetirán y repartirán
como la muerte en las ciudades

(Guardaré por ellas un instante de silencio
a riesgo de quedarme mudo para siempre)

Elicura Chihuailaf,
En el país de la memoria, 1988.

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN……..…...…6

ABSTRACT…….…7

I. INTRODUCCIÓN……...…8-12

II. MÚSICA Y CANTO EN EL QUEHACER PROFESIONAL...……..13-21

Risa, música y canto a lo divino junto a Andrés del Bosque

La música y el canto en el trabajo de personajes de Andrés Pérez Araya

Ser actriz-cantante

Dirección teatral, música y canciones

III. DE CÓMO MI MEMORIA ME VIENE A INSPIRAR.……22-30

El mundo de Leyenda

El volcán y el túnel

Los animales

Los humanos

La familia

Las leyendas

Memoria de los sonidos y la música

IV. PROCESO CREATIVO……31-39

De cómo surgió Leyenda, memoria y musicalidad.

El mito del Minotauro

V. DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA: EL PROBLEMA DE LA INTERDEPENDENCIA ENTRE EL TEATRO Y LA MÚSICA..……40-52

¿Definición de un género musical?

La canción en Leyenda

Un cancionero para Leyenda

VI. CANCIONERO DRAMÁTICO…….……...53-66

Cancionero

El canto y el toque de guitarra

La memoria de canciones populares

Lo Dramático

VII. LEYENDA ……67-75

El drama de los personajes

Juan

Adriana

Adela

Félix

Toro

Una voz monocorde

Gringo

Toshiro

El drama en Leyenda

Síntesis argumental, relato cronológico iniciado en los antecendentes del drama

Situaciones y sucesos del drama

Antecedente del drama

El drama según la cronología de las acciones de Juan

VIII. ANÁLISIS CANCIÓN POR CANCIÓN…….……76-114
Conclusiones del análisis canción por canción

IX. CONTENIDOS……115-127
Pensar y contar una Leyenda
Memoria del desastre
Lo animal y lo humano

X. CONCLUSIONES……128-133
Memoria y puesta en escena del Cancionero

XI. SOBRE EL TEXTO…...……134

XII. BIBLIOGRAFÍA...……135-138

XIII. ANEXOS.…….139

RESUMEN

Este trabajo utiliza la dramaturgia para convocar la memoria de un Chile que inicia la transición a la democracia al mismo tiempo en que ocurre la última erupción de su sureño Volcán Lonquimay. Lo hace creando *Leyenda*, un texto dramático-musical cuyo nombre recuerda la necesidad de contar una y otra vez aquellos relatos que intentan explicar los fenómenos de la tierra y de los humanos. En ella, se entrelazan hechos reales y ficticios para imaginar la historia de un hombre que habla con los animales en medio de una catástrofe que rememora otras catástrofes. Es una obra escrita como una revista que evoca a aquellas que en un pasado, fueron las primeras en imprimir el encuentro entre el canto y la guitarra para que todos pudiesen cantar. Se trata de un *Cancionero Dramático*, un colector de canciones que invocan la memoria sonoro-musical para narrar la acción de un drama que se sincroniza con el pulso rítmico de la devastación. Así es como en esta creación, el teatro y la música intersectan generando una colaboración recíproca amparada por una memoria que urge ser manifestación.

ABSTRACT

This work uses dramaturgy to summon the memory of the begining of Chile´s transition to democracy, at the same time as the last eruption of its southern Lonquimay Volcano occurs. The play *Leyenda*, is a dramatic-musical text whose name recalls the need to recount over and over again those stories that attempt to explain the phenomena of earth and humans. In it´s content, real and fictitious facts are intertwined to imagine the story of a man who talks to animals in the midst of a catastrophe that remember other catastrophes. It is a work written as a magazine that evokes those who in the past were the first to print the encounter between singing and guitar playing, so that everyone could sing. It is a *Dramatic Songbook*, a collector of songs that invoke the sonorous-musical memory to narrate the action of drama synchronized with the rhythmic pulse of devastation. This is how, in this creation, theater and music intersect generating a reciprocal collaboration protected by a memory that urgently needs to be a manifestation.

I. INTRODUCCIÓN

Esta memoria hace memoria del hacer de mi memoria. Esa memoria que me hace *ser* y hacer. Esta memoria es la memoria de cómo descubrí que necesitaba mirar aquello que soy, fui y quería seguir siendo. Por suerte, dedico mi vida a hacer y *ser* a través de un oficio que estudia el *ser*. Lo hace haciendo del teatro un mundo que es y no es. Así hace mundo, otro mundo o el mundo. Yo, me siento responsable de ese hacer que me hace *ser* haciendo mundo. Esta memoria me hacer ver cómo mi memoria se hace cargo de ese hacer, cómo hago ese hacer, cómo es ese hacer y cómo soy en ese hacer. Esta memoria me hace volver a cuando la urgencia por hacer se convirtió en deseo, goce, juego, teatro que juega a hacer mundo, para *ser* en ese mundo y hacer *ser* en ese mundo. Esta memoria hace memoria de mi hacer memoria en un teatro donde *todos* podemos hacer del teatro un mundo. Una memoria que hace junto a otros ese *todos* que es el teatro que hace mundo. Hacer memoria para mí, es hacer del teatro un *todos* y ese *todos* es hacer mundo.

Esta memoria hace memoria escribiendo algo que es materia perdurable, tejido de ideas que nunca serán si no son a través del hacer de alguien que hace memoria. Esta memoria es la memoria del hacer de la escritura de esta memoria y de la escritura que decidí hacer para hacer una escritura teatral. Esa que es dramaturgia y por tanto es y hace hacer a la vez, acción que se fuga y literatura que se queda. Digo esto para presentar un proceso creativo que escogió rescatar y sujetar mediante palabras, pedazos de mi memoria de lo que alguna vez aconteció o inventé. De la dramaturgia esperaba así, conservar y hacer revivir una memoria mía inasible, siempre en crisis por la amenaza del olvido y por tanto siempre deseosa de ser recordada, reconstruida o reinventada.

El hacer de la dramaturgia con que esperaba hacer memoria en el teatro, sumaba otra espectativa respecto de ese hacer, la de hacer memoria en compañía de la música. ¿Por qué?, porque mi hacer memoria compone un sistema perceptivo sostenido en la

necesidad de volver a sentir la vibración de lo vivido. De lo alguna vez visto, tocado, olído, oído o acontecido adentro y fuera de mí. Lo llorado, reído, enojado o disfrutado, acciones todas rítmicas en la imaginación de mi memoria. Entonces ese hacer, es una música que se hace en un ir y venir de acciones que quieren resonar en el acontecimiento de la memoria propiciado por el hacer entre la dramatúrgia y el teatro. Me propongo así, hacer memoria escribiendo el pulso de ese sistema sensorial que hace de la memoración una manifestación, un engranaje musical que es en su interpretación teatral.

Hacer teatro es para mí hacer música. Es escribir una partitura que guíe el acontecimiento del hacer de la memoria en el tiempo de la escena. Es diseñar lo que del hacer de la memoria se quiere volver a mover, interpretar o reinterpretar mediante una conjugación armónica o desarmónica, arreglada o desarreglada, afinada o desafinada, acompañada o siendo acompañada. El teatro puede ser compañía para la música o al revés, entonces el hacer del teatro es música y el hacer de la música es teatro. Es así como el hacer mundo del teatro es equivalente al hacer mundo de la música. Se trata de un binomio que nace en el hacer de la memoria y su necesidad de querer ser a través de algún medio que aúne la teatralidad y la musicalidad de su accionar. Confío que la dramaturgia lo puede hacer generando una fórmula que combine indisolublemente el hacer memoria de dos mundos.

El asumir que para mí el hacer de la memoria sea en el teatro y la música, es fruto también de la memoria del quehacer que ha caracterizado mi práctica como actriz y directora teatral, donde reconozco una nula instrucción formal en la disciplina de la música, pero sí una afición. Ésta, me ha llevado a desarrollar una práctica autodidáctica dedicada al canto, que se ha convertido en mi instrumento musical así como la actuación es mi instrumento teatral. Luego, mi hacer como directora teatral siempre se ha sustentado en ese cantar ya no mío sino de los actores y los elementos con que compongo la puesta en escena. Se trata de un canto que en su accionar, siempre he acotado al marco de la canción constituída por letras que son producto del hacer de la

memoria y se sirven de la memoria para ser interpretadas. Cuando empecé este proceso creativo, la memoria me hizo ver que en el contexto teatral, nunca había escrito palabras mías para cantar ni para que otros cantaran, entonces quise hacer una dramaturgia que cantara las canciones del hacer de mí y la memoria.

La memoria de la que he venido hablando fue finalmente convertida en un texto *teatralmúsical* a través del cual hice canciones que pudiesen hacer memoria de mi historia para construir otra historia. Luego tuve que hacerme cargo de la idea de hacer memoria musical y teatral defendiendo mi hacer música mediante el no saber hacer música más que con el canto. Entonces me planteé el desafío de hacer memoria con canciones que fueran palabras que narraran y así, la canción se convirtió en el vehículo de experimentación. Con él, pensaba descubrir el porqué de mi necesidad de hacer memoria a través de la creación de una memoria que dejara de ser mía al ser escrita en el hacer del teatro y la música. Esta memoria en tanto, hace memoria de cómo escribí un texto dramático-musical que pretende hacer confluir dos mundos en uno, generando acción, percepción y reacción en conjunto. Me refiero al hacer de intérpretes, *actoresmúsicos* en este caso, y del público cuando se encuentran en el acontecimiendo demarcado por la escena y su práctica, siempre de memoria según mi perspectiva.

El hacer de mundo del que hablo es el de la creación de un drama al que titulé *Leyenda* y que habla de un Chile edificado sobre la naturaleza catastrófica de su territorio e historia político-social. Así, hago memoria para crear y recrear un mundo mediante palabras que narren un hecho de devastación particular. Uno que conscientemente es perpretado por la naturaleza en ella misma y en un puñado de animales y humanos que ha hecho nacer y habitar en las laderas de un volcán activo. Y es precisamente esa montaña abierta la que desata una tragedia que extrañamente no puede acabar con la resistencia a la ausencia y a la desaparición porque ésta, nace con la ternura de la aceptación. La *memoria de la catástrofe* es convocada así en *Leyenda*, para observar un mundo arrasado constantemente por su pasado, presente y futuro que hace de la reconstrucción un hacer

irrenunciable. El hacer de la sobrevivencia en este drama entonces, se manifiesta con palabras que se vuelven verbo, acción que narra en la escritura, en la lectura, en el decir de personajes que se animan a andar, a hablar y a hacer memorando el fuego del volcán.

Escribo *Leyenda* porque un drama quiero narrar, escuchar, rumiar, balbucear, bufar, murmurar, berrear, hablar, contar, aullar, gritar, trinar y cantar. Entonces decido arrejuntar palabras para que sean lírica de canción, dibujo melodioso que no comprende la soledad, que no le sirve porque se siente huacho, inútil y por eso busca hacer canción en plural. Así es como *Leyenda* es empujada a ser una colección de canciones, un cancionero para tocar con guitarra y hacer de la compañía entre dos instrumentos una sola acción. Un cancionero que invite a ser usado por dos o más en una fogata, una junta, una fiesta, una peña, un concierto o en un escenario teatral y musical. ¡Ay! ¡Qué nostalgia me da cuando pienso que un cancionero me enseñó que se puede aprender a cantar y a tocar la guitarra sin tener que ir a la universidad! Esos que lo hacían con sus hojas dibujadas de acordes y letras de canciones cuyas frases sostenían en sus sílabas uno que otro Re menor, SoL mayor o Fa sostenido. ¡Quiero volver a musiquear esa combinación que mi memoria no puede parar de escuchar! ¡Quiero un cancionero inventar para que mi memoria pueda viajar y regresar!

Con la dramaturgia de *Leyenda* quiero imaginar un drama que haga de la memoria una vértebra musical, una médula fragmentada por canciones que vayan y vengan entre un principio y un final. Que se hagan argumento, que revuelvan el tiempo, que piensen el momento y construyan un mundo en movimiento. ¡Quiero canciones para activar la memoria con y en un conjunto de seres vivos habitantes de un organismo vital *teatralmúsical*! ¡Quiero que en *Leyenda* un cancionero se pueda interpretar y que éste sea dramático para que no se dude que la historia pasa para que se pueda y se deba narrar! ¡Quiero para *Leyenda* un cancionero que haga drama y por eso *Cancionero Dramático* se puede llamar! Y así, un trabajo de dramaturgia quiero presentar para interpretar cantando aquellos hechos inexplicables que las leyendas intentan elaborar.

Esta memoria desde ahora se propone relatar, cómo fue que escribí una obra de teatro que sólo *Leyenda* pude pensar bautizar para con fantasía y trazos de realidad, otros *un mundo* poder crear y explicar. Me disculpo si no he podido dejar de redundar y usar, rimas tan simples como las que se tejen entre palabras terminadas en *ar*.

II. MÚSICA Y CANTO EN EL QUEHACER PROFESIONAL

Risa, música y canto a lo divino junto a Andrés del Bosque

Durante mis estudios de actuación en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, tomé un curso optativo o *Taller integrado*[1], que ofrecía una primera experiencia laboral mediante el trabajo con diferentes directores teatrales de reconocida trayectoria en el ámbito nacional. A partir de este ejercicio se proponía el desarrollo de una investigación escénica centrada en materias actorales específicas relativas al campo de estudio de los diferentes creadores que serían invitados a dictar el curso. Para estos efectos, fue convocado el actor, director y dramaturgo *Andrés del Bosque*, quien presentó una propuesta acorde a la línea de su obra previa dedicada al universo del teatro popular, el circo y el arte del actor cómico, específicamente a la técnica del clown y el bufón. Se trataba de un proyecto que se centraba en la escenificación de su texto *Risa y pasión de nuestro señor*, dramaturgia que postulaba la existencia del humor en el trance sagrado de Jesucristo hacia su crucifixión o Vía crucis.

Esta experiencia constituyó mi primer acercamiento creativo a la relación de interdependencia entre teatro y música, donde la importancia de lo musical se fundaba en un texto que abordaba el tema de la risa en el contexto del misticismo católico a partir de la poesía popular chilena. Lo hacía, mediante la composición de versos originales y la recopilación de aquellos pertenecientes a la tradición del canto a lo humano y a lo divino[2], escritos en décimas, redondillas, cuartetas o versos de estructura libre. Estas configuraciones convocaban la inclusión en el montaje de la estética y del ejercicio

[1] Asignatura diseñada para promover un interés formativo por explorar técnicas, estéticas y discursos teatrales que trascendieran a la malla curricular que esa academia ofrecía.

[2] "El *canto a lo humano*, propio de celebraciones mas bien profanas o de desafíos entre poetas, y el *canto a lo divino*, que en general se realiza con motivo de fiestas religiosas o velorios de angelitos, niños muertos a corta edad" (Biblioteca nacional de Chile, s.f: s.p).

musical de los recitadores y cantores populares[3], mediante un trabajo actoral encargado de asumir el texto, cantando y diciendo como ellos. Al mismo tiempo, la actuación se supeditaba a la técnica del clown y el bufón, propuestas coherentes con los contenidos de la dramaturgia y su concepción de escenas como rutinas de payasos. A partir de esto, la emergencia de la sustancia cómica de la puesta en escena, requería de la creación de una plataforma escénico-musical que promoviera el manejo del tiempo, del ritmo y del canto por parte del actor, invocando simultáneamente la espectacularidad circense y la religiosidad popular chilena[4].

El resultado de esta experiencia donde la música, el canto y lo cómico constituían elementos fundamentales de la composición teatral, generaba un instancia escénica festiva y de comunicación afectiva con el público cuya práctica modificó mi percepción teatral en adelante, motivándome a continuar indagando en estas materias[5]. Así fue como gesté mi participación como actriz-clown en el re montaje de *Las Siete vidas del Tony Caluga* (Del Bosque, 1994: 39), exitosa obra escrita y dirigida por *Del Bosque*, cuya dramaturgia se dedicaba a retratar la biografía de uno de los payasos más grandes de Chile. Lo hacía, mediante un texto estructurado por diálogos, versos y canciones[6], concebidos bajo el ideario del circo, universo que constituyó la base de un trabajo de destreza actoral, dado por el adiestramiento en la técnica del clown, las rutinas de payasos, el entrenamiento en disciplinas físicas circenses y el desarrollo de una voz

[3] Dentro del proceso de ensayos contamos con la presencia de Santos Rubio, maestro payador, cantor popular y guitarronero, cultor del canto a lo humano y lo divino quien nos mostró su arte que nos permitió encontrar inspiración para transformar algunos pasajes de la dramaturgia en canciones.

[4] El cuerpo de músicos del proyecto participó de todo el proceso creativo y presentaciones del montaje, siendo por estudiantes de la Escuela de Música de la Universidad de Chile.

[5] Ejemplo de esto es mi participación en *Reciclacirco*, compañía influenciada por la obra del Bosque y el *nuevo circo*, "tendencia que transformó al circo tradicional introduciendo propuestas más teatrales e incorporando otras artes escénicas, como la danza y la música" (Corporación el Circo del Mundo-Chile, 2001: 10). En esta agrupación he oficiado como actriz, payasa, acróbata, cantante, directora y dramaturga, dentro de una investigación que conjuga la música y el hacer reír, creando canciones que estructuran puestas en escenas que fusionan técnicas de circo, rutinas de payasos y la actuación cómica del clown.

[6] Cabe señalar que no todas las canciones que configuraban la puesta en escena fueron incluidas en la versión del texto dramático editada por Revista Apuntes N°108, Primavera 94-Verano 95.

hablada y cantada, consciente de su necesaria proyección para audiencias populares masivas.

La música y el canto en el trabajo de personajes de Andrés Pérez Araya

Al intentar comprender mi interés por la dependencia recíproca entre la disciplina de la música y del teatro resulta fundamental referirme a una siguiente etapa formativa que tuve tras mi paso por la universidad. Ésta, fue de la mano de *Andrés Pérez Araya*, actor, director, coreógrafo y dramaturgo quien resultó ser mi profesor en el curso de egreso de la carrera. En esa instancia, nos conocimos y me invitó a participar de un proyecto que desarrollaba al mismo tiempo en que se dedicaba a la docencia. Se trataba de la obra *Nemesio Pela'o, ¿qué es lo que te ha pasa'o?*[7], de Cristián Soto, que trabajaba junto a su compañía el *Gran Circo Teatro* y que sería estrenada en el mes de noviembre de 1999. El día que me convocó a integrar el elenco de este montaje, me preguntó antes si yo sabía cantar y tocar guitarra, a lo que inmediatamente respondí afirmativamente sólo respecto del canto pues tocar la guitarra aún tenía que aprender. Entonces me integré a un colectivo creativo que se constituiría como una nueva escuela de formación donde Pérez, se configuraría como una influencia fundamental de mi trayectoria profesional.

Este trabajo, guardaba algunas similitudes con la investigación de del Bosque en cuanto a la dedicación a los universos populares, a la concepción del fenómeno teatral como una fiesta y a la interdependencia entre teatro y música. Sin embargo, se trataba de concepciones que se diferenciaban en la forma en que era enfrentado el trabajo de personajes. Así, en del Bosque éste era abordado desde la especificidad de la técnica del clown o el bufón como medio de acceso a la emotividad inaugurada en la risa. En Pérez en cambio, la labor en torno a los personajes se articulaba mediante un método de

[7] Texto que habla sobre la orfandad, el amor y la chilenidad, mediante una historia que transcurre en un Chile de provincia ubicado en la ciudad de Talca y sus alrededores campesinos.

dirección basado en la interpretación del texto teatral en sus diferentes niveles de profundidad. Éste, enfrentaba al actor "al trabajo de complementar con su cuerpo y alma, el cuerpo y alma de otra persona con su propia historia, sus propias circunstancias, su propia memoria emotiva" (Hurtado, 2015: 225). En mi experiencia, esta labor actoral estaba centrada en una búsqueda de instantes escénicos efímeros donde la emergencia de la emoción en su amplio espectro, convocaba la presencia de los personajes a través de la conjunción cuerpo-alma de los actores.

El sistema de trabajo de Pérez, utilizaba la noción de *evidencia* como principal sensor respecto de la manifestación de los personajes, donde para todo el equipo debía ser *evidente* que estos seres se habían hecho presente a través de la emoción. A partir de esta premisa, la música ocupaba un rol fundamental ya que esta disciplina configuraba uno de los medios a través del cual, la *evidencia* emotiva y por tanto de los personajes, resultaba ser más fluida o frecuente. En virtud de esta dimensión de la creación musical, es que el sistema de Pérez, hacía comulgar el trabajo de los actores y los músicos dentro de una práctica basada fundamentalmente en la improvisación. La música de las obras de Pérez en tanto, resultaba constituir una creación desarrollada de manera interdisciplinaria a través del hecho de que los músicos fueran parte activa de la composición escénica compartiendo con los actores no sólo los ensayos y el escenario al que accedían convertidos en personajes, "sino que también la acción" (Fernández, 2002: 108).

Mi participación en *Nemesio Pela'o, ¿Qué es lo que te ha pasa'o?*, inició un proceso profesional formativo que continuó con mi trabajo dentro de la compañía *Gran Circo Teatro*[8] y que culminó con mi trabajo en *La Negra Ester*[9], participación que aunque con

[8]Junto a esta agrupación también fui parte de la creación de *Visitando el Principito*, proyecto que bajo el marco del teatro callejero e infantil, adaptaba *El Principito* de Antoine de Saint-Exupéry que años antes, Pérez hizo junto a su amigo Juan Edmundo González por lo que su reedición correspondía a un homenaje a este creador.

[9]Mi ingreso a esta mítica obra concretó un trayecto de formación cargado de sincronías iniciado en mi dificultoso proceso de ingreso a la universidad ya que por un período me mantuve al

algunas interrupciones, continuó hasta el año 2011. Con este montaje, Pérez restituye "la música en vivo en el escenario teatral, integrando a los propios músicos a la acción dramática", ejercicio que comprende la transformación del elenco teatral en elenco musical (González, 2002: 151), donde es posible pensar a los actores como músicos gracias al oficio del canto. Esta práctica, que también identifico y experimenté como intérprete tanto en las obras de Pérez como del Bosque, moviliza mi interés por la dependencia de la música que ocurre dentro de un tipo de creaciones teatrales.

Ser actriz-cantante

A través de la experiencia del canto en las experiencias recién descritas, descubrí una nueva dimensión dentro de mis recursos actorales cuyo desarrollo siempre estuvo acotado a las exigencias estilísticas y de contenido de las propuestas en las que fui colaborando posteriormente junto a diversas agrupaciones teatrales[10]. En paralelo a estas experiencias, comencé a desarrollarme como actriz-cantante fuera del contexto teatral, gracias a mi encuentro con *Los Chamullentos* (Chamullentos, s.f), banda de músicos que habían sido discípulos del tío *Eduardo Lalo Parra*. Ésta, animaba el intermedio de las funciones de *Nemesio Pela'o ¿Qué es lo que te ha pasa'o?* que realizamos en las

---

margen de la selección en el primer lugar de una lista de espera. En ese angustioso estaba cuando por primera vez vi *La Negra Ester*, experiencia que me conmovió de tal manera que no pude sino ansiar el querer algún día estar en ese escenario. Entonces el destino hizo que yo entrara a estudiar a esa escuela que en un inicio me había marginado, lo que ocasionó que mi paso por el mundo académico estuviese siempre teñido por un inconsciente pequeño deseo de transgresión. Luego, cuando conocí el mundo profesional junto a *Del Bosque* y *Pérez*, encontré ese lugar que andaba buscando para ser yo y por suerte, la vida me regaló la posibilidad de ser parte del elenco de *La Negra Ester*, ¿qué más podía pedir?.

[10]Ejemplo de estas, resulta ser mi participación en *Teatro La María*, de Alexandra Von Hummel y Alexis Moreno, donde hice uso de mi voz cantada en diferentes montajes. En la Compañía *Niños Prodigio Teatro compuesta por Francisca Bernardi, Ana Harcha, Francisco Ossa, Loreto Leonvendagar, Claudia Yolín, Rodrigo Lisboa, Ana Corvalán y quien escribe, entre otros*, cuyas propuestas escénicas utilizaban la música para la creación de coreografías y canciones anexas a la dramaturgia. Y en *Provincia Kapital*, adaptación de la dramaturgia teatral musical *Auge y caída de ciudad de Mahagony* de Brecht y Weill, dirigidas por el actor director Rodrigo Pérez

Bodegas Teatrales de Matucana[11] en el verano del año 2001 y también participaban de la bohemia post función. En estas instancias comencé a ser la cantante invitada de la agrupación, colaboración que continuó en diversos contextos musicales santiaguinos que consistía en la interpretación de una batería de tres canciones. *Mal hombre*, una de ellas, fue parte de la grabación de un disco que la banda realizó por esos días, a partir del cual tuve mi primera experiencia dentro de un estudio de grabación.

Hoy en día, también colaboro como actriz-cantante de *La Regia Orquesta*, agrupación musical que nació en el montaje original de *La Negra Ester* conformada por Cuti Aste, Jorge Lobos y Álvaro Henríquez, que después de 30 años decidieron tocar en forma independiente la música de la obra cuya autoría les pertenece. Lo hacen, asumiendo un ejercicio de memoria musical que se teje mediante una nueva formación que mantiene a Aste y Lobos, pero suma a otros músicos configurándose como cuarteto, quinteto, sexteto u octeto, siendo estas últimas dos formaciones de la banda donde yo oficio como actriz-cantante debido a mi experiencia dentro de *La Negra Ester*. Tanto en *La Regia Orquesta* como años antes con *Los Chamullentos*, ejecuto mi interpretación como actriz-cantante mediante la consciencia de la performatividad musical asociada inevitablemente al universo teatral. Esta se compone del uso de una articulación vocal y gestual coherente con la línea dramático-emotiva de los personajes que consideran las canciones, además del desarrollo de una dinámica lúdica para enfrentar el rol de cantante dentro de una banda musical, ajena en cierta medida a mi pericia profesional.

Dirección teatral, música y canciones

Para reconocer mi interés por la creación que vincula al teatro y a la música, me detengo en la práctica que he realizado como directora teatral donde este rasgo interdisciplinario

[11] Hoy Centro Cultural Matucana 100, espacio descubierto e implementado por Andrés Pérez y el *Gran Circo Teatro* en el año 2000.

ha resultado ser una constante. Esta faceta profesional consta de un primer trabajo dedicado a la traducción escénica del texto *Isabel desterrada en Isabel* de Juan Radrigán que realicé el año 2000[12], recién egresada de la escuela de teatro mientras participaba activamente del *Gran Circo Teatro*. Fue un proyecto que desarrollé motivada por el encuentro con la profundidad de la poesía de Radrigán y la necesidad de retratar la marginalidad existencial de sus personajes. Para hacerlo, construí una propuesta inspirada en el teatro callejero[13] que se basaba en la interpretación del destierro interno de Isabel. Esta se traducía en la opción de construir la imagen del deambular citadino de la protagonista, acarreando su casa que se levantaba arriba de un triciclo de reparto. Esta concepción constituyó una determinante irrenunciable que condujo la opción de sustentar el resto de la propuesta en la actuación dedicada a la traducción sensible del texto para convocar la presencia del personaje a través del cuerpo de la actriz que lo encarnaría.

Entonces, instauré una metodología creativa que como primera operación se centró en la búsqueda de referencias musicales recolectando temas incidentales o canciones, que permitieran construir el imaginario emotivo de Isabel al mismo tiempo que éstas se constituyeran como partes edificantes de la escenificación. Éste resultó ser un ejercicio cuya banda sonora estaba compuesta por materiales musicales bastante heterogéneos cuya reproducción dentro de la puesta era realizada mediante grabaciones originales editadas en virtud de su funcionalidad escénica. Luego, eran intervenidas por la actriz mediante gestos y canto realizado sobre algunos fragmentos de las canciones utilizadas. Es así como la música constituyó un medio transportador de la emotividad del personaje entregando así, información afectiva sobre sus contornos humanos y de las situaciones

[12] El equipo de este proyecto estaba conformado por Alexandra Von Hummel, en el rol de Isabel, Alexis Moreno en el papel de chofer del triciclo, Angélica Riquelme en la asistencia de dirección, Francisca Von Hummel en el diseño y confección de vestuario, Alejandro Castillo en la iluminación y Francisco Araos en la construcción escenográfica.
[13] En paralelo a este trabajo de dirección, ensayaba junto a Pérez el montaje de Teatro de calle *Visitando al principito*, que se estrenó en Julio del año 2000.

que narraba, donde la nostalgia resultó ser el ingrediente fundamental de la textura musical resultante[14].

La práctica de dirección teatral que realicé con el objetivo de experimentar en torno al teatro y la música, fue desarrollada en diferentes producciones[15] dentro de las cuales identifico que la obra de Radrigán me permitió profundizar respecto de estas materias. Así es como puedo relatar que junto a la Compañía *La Casa Rodante*[16], monté *Pueblo*, adaptación de *El pueblo del mal amor* que narraba la historia de un grupo de pobladores condenados eternamente a vagar errantes tras ser expulsados de la toma de terreno que constituía su lugar de asentamiento original. El trabajo de puesta en escena de ésta fue elaborado a partir de una propuesta absolutamente musical basada en la transformación de pasajes de texto en canciones y la musicalización de otros bajo una dinámica lúdica. Luego, la metodología que utilizamos se configuraba por un diseño de actividades conducentes a la construcción de una lectura dramatizada musical que nos permitió comprender el texto, adaptarlo a las necesidades de la propuesta y luego crear las escenas y el montaje final.

---

[14]Se trataba de un playlist compuesto por diversos autores y canciones que incluía a Caetano Veloso y su versión de *Gelsomina* original de Nino Rota, Piero y su *Fumemos un cigarrillo*, Dino Taluzzi trio, Alberto Iglesias (con temas pertenecientes a la banda sonora de la película *Todo sobre mi madre*) y Cristina y los subterráneos entre otros.

[15]Una de ellas es *La Pequeña vendedora de fósforos*, basada en la adaptación de un cuento clásico infantil de Andersen realizada por Alexis Moreno, cuya propuesta se inspiraba en los musicales cinematográficos de la década de los cincuenta, para lo que desarrollamos escenas musicales utilizando referentes existentes. Éstas eran elaboradas por Max Zegers, compositor que creó música original para el montaje que era interpretada en vivo por los actores y también mediante un medio de reproducción.

[16]Agrupación que conocí durante mi labor docente en la Escuela de Teatro de la Universidad del Desarrollo marco en el que desarrollé un montaje de egreso, titulado *Juan*, basado en una investigación acerca de la obra de Juan Radrigán. Este proceso fue determinado por el hecho de que gran parte de los alumnos eran músicos o cantaban, lo que hizo descubrir la musicalidad proveniente de la dramaturgia estudiada mediante la transformación de partes de textos en canciones con las que era posible imaginar el arribo a escena de personajes radriganeanos. Así, construimos un concierto musical adjetivado como, *teatral* donde se sucedían canciones y escenas de diferentes obras entrelazadas mediante la idea de que los personajes necesitaban encontrarse y la música se los permitía.

Cuando Juan Radrigán fue al estreno de *Pueblo*, me propuso dirigir *Amores de Cantina*, una *Tragedia Musical Popular* escrita en verso libre, que agrupaban aleatoriamente canciones, diálogos o monólogos. A partir de estas características, construí una propuesta determinada por la opción de destacar la poesía del texto de Radrigán y la música que propiciaba. En virtud de llevarla a cabo, convoqué a un equipo artístico[17], junto al cual desarrollamos una metodología basada en la acción de componer de canciones de manera libre y lúdica, bajo la imaginación de que en la cantina donde transcurre la trama, cada noche una banda interpretaba un amplio e híbrido repertorio de *Música Popular Chilena*[18]. Luego, la interpretación de estas canciones mediante voz hablada y cantada, constituyó la guía para la composición escénica y el desarrollo de un trabajo actoral de construcción de personajes. Confeccionamos así un montaje donde la acción se desarrollaba mediante el canto, la narración, la acción escénica y la intrínseca a diálogos y monólogos. El resultado que obtuvimos en tanto, produjo una propuesta que estaba en tránsito entre ser y no ser una obra de teatro y entre ser y no ser un concierto de música.

[17] Constituido por Joselo Osses, músico autodidacta integrante de las bandas Chico Trujillo y Bloque depresivo, quien asumió el rol de compositor y director musical de la obra. Los músicos Felipe Alarcón (Guitarra electroacústica y eléctrica), Daniel Pezoa, (Guitarra acústica y batería) y Bernardo Mosqueira. Y los actores, Iván Álvarez de Araya, Claudia Cabezas, Luis Dubó, Ivo Herrera, María Izquierdo, Francisco Ossa, Ema Pinto y Claudio Riveros.

[18] Principalmente compuesto por el género de la balada, el rock and roll, la cueca y la samba entre otros, insertos de alguna manera dentro del espectro de la *música popular chilena*, categoría a la que me refiero más adelante.

III. DE CÓMO MI MEMORIA ME VIENE A INSPIRAR

El mundo de Leyenda

Cuando era niña vivía en Temuco, una ciudad ubicada en el sur de Chile cerca de volcanes, lagos y araucarias. Allí, una mujer proveniente de un pequeño poblado cercano, me cuidaba mientras mis papás trabajaban. Era madre soltera y mapuche. Ella me llevaba a la escuela, me mostraba las flores del camino, sus frutos comestibles, nos reíamos y me contaba cuentos. Con mi familia, gestó una relación laboral justa y cuidadosa lo que propició una vida en común determinada por fuertes lazos de confianza y cariño mediante los cuales nos acompañamos durante los difíciles años de la dictadura. Alrededor de mis ocho años, me enteré de que ella tenía un pololo que estaba preso por haber robado unos animales del fundo donde trabajaba. Era un tema del que no hablaba, silencio que yo aceptaba respetuosamente a pesar de mi corta edad, intentando comprender las razones del actuar de su amante, imaginando su ilícito como una gesta legendaria, un ajuste de cuentas o una simple cuestión de igualdad. *Leyenda*, se inspira en ese ejercicio de imaginería infantil realizado en base a la historia de ese hombre ladrón de animales y en tanto, se constituye como el personaje protagónico de su trama.

El volcán y el túnel

En el verano de 1988 el Volcán Lonquimay entró en erupción causando una catástrofe que conmocionó a la región de la Araucanía, motivando una serie de actividades de colaboración para la zona devastada. Dentro de este contexto, acudí hasta esa localidad donde pude experimentar lo que provocaba la omnipotente imagen del volcán aún activo que al mismo tiempo en que maravillaba por su esplendorosa belleza, constituía un recordatorio constante acerca de su latente poder destructivo. Para llegar allí, viajé en un

ferrocarril cuyo recorrido incluía el paso por el llamado, *Túnel de las raíces*[19] por el que circulaba un tren que hasta ese entonces se movilizaba mediante carbón. La combustión de este material hacía del paso por esa vía subterránea, un tránsito en que los vagones se llenaban de humo provocando un estado físico casi alucinatorio dado por la dificultad respiratoria y la ceguera momentánea. Es así como la evocación de la sobrecogedora imagen del volcán y el recuerdo de la intensidad del trayecto que se llevó a cabo dentro de esa caverna misteriosa, ilumina la opción de situar la trama de *Leyenda* en este lugar geográfico y convertir al *Túnel de las raíces* en su principal lugar de acción.

El desastre de Lonquimay se llevó a cabo dentro de un proceso de erupción que se extendió entre los años 1988-90, período que coincide con la transición a la democracia que se inició con el triunfo del NO en el plebiscito del 88. Esta sincronía es usada en *Leyenda* para hacer de la historia del ladrón de animales, un ejercicio de memoria que a partir del desastre, accede al ámbito político, posibilitando un tejido de significaciones surgidos a la luz de su intersección. A partir de esto por ejemplo, imagino como una catástrofe el aniquilamiento de personas cometido en la dictadura militar y en esta misma línea pienso el desastre provocado por el volcán acontecido justo en los últimos años de la tiranía, como un recordatorio de aquella calamidad que aconteció a lo largo de ella.

[19] "El Túnel Las Raíces es un túnel carretero ubicado en la Región de la Araucanía, Chile, construido en 1939, conectando las comunas de Curacautín y Lonquimay, en el sector alto del río Biobío y a 1010 msnm. Con una longitud de 4528 m, ocupa el lugar número 162 entre los túneles más largos del mundo. Fue el túnel ferroviario más largo de América (el ferrocarril ya no corre en él), y es el tercer túnel vehicular más largo de Latinoamérica" (https://www.turisnet.cl/tunel-las-raices/)

Los animales

Mi memoria está plagada de vacas. Las veía siempre pastando junto a la carretera, enmarcándose tras los enrejados, haciéndose parte de la propiedad de alguien y extinguiéndose en el horizonte triste de los campos. Si cierro los ojos hoy, ellas vuelven a aparecer a oscuras ante mí como parte de una postal de día despejado que súbitamente se vuelve gris, tormentoso, oloroso a pelaje mojado y a excremento desparramado. Se presentan ante mí moviendo exageradamente sus bocas para poder tragar la paja seca, mugiendo repetitivamente para explicarle algo a alguna compañera, mirando el suelo con sus ojos negros y pestañas tupidas, tan negros como noche sin luna. No son sólo vacas esos animales de mi memoria, son toros, novillos y terneros también, pero hay algo en la unificación de la palabra *vacas* que me suena bien como uso plural. Se trata de una especie de justicia de género donde las *vacas*, son libres en la diversidad del nombre femenino que permite la mezcla entre distintos genitales, ubres, pelajes blancos, negros y cafés, entre cachos, no cachos, entre marcas y la ausencia de ellas.

Una vez al año, estos mamíferos se exponían ante toda la comunidad regional en la *Sofo*, una feria agrícola, ganadera, industrial y comercial, organizada por la *Sociedad de Fomento Agrícola de Temuco*[20], que se realizaba durante los festejos chilenos de septiembre. Se trataba de un panorama ineludible dentro de las escasas actividades que se ofrecían en la ciudad en tanto corrían los sórdidos años ochenta. En ese evento, entre otras actividades, se podía comer, experimentar algo de folclore, comprar artesanía, jugar al tejo u otros juegos chilenos y presenciar el rodeo. Entre todas estas actividades, yo prefería quedarme contando las manchas de las vacas o mirando cómo de sus ubres salía leche fresca, sana y abundante. La verdad es que me daban pena las vacas. A todos en mi familia nos agobiaba este panorama sin embargo, el paseo a la *Sofo* era lo que había.

[20] Se trata de uno de los principales gremios de agricultores del país que nació en 1918 tras la crisis económica provocada por la Primera Guerra mundial, con la misión de ayudar al desarrollo de la actividad productiva de su sector (Sofo, s.f: s.p).

En mis días de chica, el ganado constituía una plaga que invadía mi cotidianidad. Esto porque constantemente, las vacas llegaban a pararse frente a la ventana de mi casa cuando salían a caminar por la ciudad provenientes de un predio cercano. Así, los vecinos las podían ver estacionándose en una plaza alargada que separaba la avenida central de la villa. Yo las miraba desde la mesa mientras almorzaba cazuela y cuando salía a la calle las inspeccionaba y experimentaba la cercanía de la mezcla entre el mundo humano y el animal a través de un silencio que parecía infinito hasta que sus gargantas decidían manifestarse. Era extraño, les quedaba chico ese lugar donde un cuidador las hacían parar a descansar. Las micros pasaban muy cerca, las personas volvían de sus trabajos y las obviaban, los niños jugaban a la pelota y las evitaban. De alguna manera, esos enormes cuerpos parecían no estar ahí. Se volvían transparentes ante toda la rutina diaria que las rozaba y perturbaba tal vez, pero allí se detenían con sus ojos medio dolorosos, siguiendo las señas de un ser humano que para guiarlas, les gritaba en un idioma incomprensible.

Cuando supe de la historia de aquel hombre preso por robar animales, lo imaginé laceando a una familia de vacas hasta mi casa con el pretexto de poder ver a mi cuidadora. Lo sentí mudo, desesperado por hablar con ella tras largos días de ausencia de palabras. Lo fantaseé haciéndose amigo de un espécimen en particular, del preferido, del mejor cuidado, del más fuerte, el más hábil para descifrar la comunicación humana. La verdad es que no lo pude ver robando al animal, sólo tramando una venganza inconsciente, de ahí la fantasía bajo la que decidí desarrollar *Leyenda* cuya trama se basa en el hecho de que un toro, el semental del fundo, el más preciado del patrón, aprende la lengua humana. Luego, el lenguaje es propagado entre los suyos y en conjunto con su cuidador, los animales urden un plan para librarse de la esclavitud del fundo.

Atrapadas en esos cuerpos demasiado grandes, la obediencia de las vacas para con su cuidador, las hacía parecer mascotas. Tal vez por eso, los perros de la villa tenían una

cierta rencilla con ellas, evidente en los furiosos ladridos que les proferían. Parecían no advertir la diferencia de tamaño, ellos no se achicaban para exigir de vuelta su territorio usurpado por la ocupación temporal del ganado. Era chistoso, tierno, ridículo. Nuestro perro pequinés, también ladraba desesperado asomando su hocico bajo una puerta manifestando un deseo irrefrenable de dañar, morder y herir a cualquiera que amenazara la protección que le brindaba su casa. Pobre perrito, pasaba los días encerrado en un ínfimo patio de cemento donde encontraba refugio en una réplica en miniatura de una vivienda humana, que había sido construida en un taller de carpintería que la cárcel de Temuco ofrecía a sus reclusos. Entre esos presos yo podía imaginar al ladrón de animales levantando pequeñas paredes y techos que habrían de amparar a aquellos seres marginales de cuatro patas que bien comprendía.

Como se hace con toda mascota, mi familia se hacía cargo de ese perro con un ambivalente cariño. Este se resumía en la casita de madera donde dormía en las afueras de la casa y que le brindaba un precario cobijo del extremo frío invernal de la ciudad. A partir de esa contradicción que en mis tiempos de niña constituyó un diálogo constante con la pena y la culpa, decido darle a un perro mascota, un rol dentro mi historia de animales. Esto en tanto su vida acostumbrada a un amor restringido, otorgado a cambio de su compañía me hace reflexionar acerca de la necesidad humana de domesticación animal que parte de la micro organización familiar y se extiende a ámbitos relacionados con la producción y el lujo. Éste, constituye el eje temático fundamental de *Leyenda*, desarrollado a partir de un argumento que retrata la dinámica de un fundo dedicado a la industria agrícola y ganadera.

Por lo pequeña de la ciudad donde vivía, no era difícil tomar contacto con la alta alcurnia a pesar de no pertenecer a ese universo social. Por esta razón es que pude conocer parcialmente la realidad de los terratenientes de la zona alcanzando a conocer la excentricidad de aquella forma de vida. Ejemplo de esto fueron las innumerables cabezas de ganado disecadas y colgadas como ornamentación de los salones que pude

apreciar en una casa patronal que visité en una ocasión. Allí, tras tocar una campana que pendía de un árbol junto a un cerco del patio, un ciervo pequeñito se acercó a comer azúcar de mi mano. Era un animal con cachos, manso y tierno como un conejo, un bellísimo ejemplar que junto a una manada galopaba en los atardeceres brillantes del sur. El fundo entonces, se convertía en una especie de zoológico de seres míticos, milenarios, dinosaurios no extintos aún que se me revelaban sólo a mí. Sin embargo, sólo eran animales criados para ser convertidos en un fino tipo de charqui, lujosa producción animal cuyo recuerdo me condujo a plantear en *Leyenda*, a una ciervo como personaje secundario fundamental en la conducción del relato.

Los humanos

La ostentación de bienes de los poderosos de la zona, adquiridos a partir de la explotación de sus fundos, constituye una de las problemáticas que aborda *Leyenda*. Muchas de las propiedades en cuestión, fueron adquiridas por migrantes europeos que llegaron a Chile hace dos siglos. Los descendientes de estos aún constituyen una parte fundamental de la sociedad regional entre los que se gesta una elite que se vincula orgánicamente con la aristocracia chilena tradicional y se desarrollan bajo un pensamiento ligado a los sectores políticos conservadores. No es difícil en tanto, el desarrollo de una sociedad caracterizada por extremas diferencias sociales y donde las clases más bajas son asociadas a la población mapuche predominante en la región. Esto se exalta en el hecho de que poseer descendencia europea, sobretodo alemana o suiza, se fricciona con el ser de origen o tener un apellido mapuche. A partir de este aspecto es que en *Leyenda*, decido crear un personaje antagonista proveniente de una familia de migrantes alemanes cuyo rol dentro la historia, es el de ser el dueño del fundo donde trabaja el protagonista acusado de ser ladrón de animales.

La familia

El protagonista de *Leyenda* tiene una familia, personajes fundamentales en el desarrollo del conflicto en tanto son el motor que lo moviliza. La mirada a la intimidad de la vida familiar resulta fundamental para la construcción del universo afectivo de los personajes y de la historia en la que son involucrados y por esta razón es que son partes constituyentes de *Leyenda.* Se trata de una familia compuesta por la pareja del protagonista, un personaje construido a partir de la referencia a Penélope, popular ícono griego de la mujer que espera. Éste, en mi memoria se homologa con tantas mujeres congeladas en la paciencia ante el improbable o difícil regreso de sus seres queridos producto del exilio, la muerte o la desaparición ocasionada por la represión de la dictadura. Luego, dos hijos, niña y niño completan el núcleo familiar acompañando la espera de su madre, jugando y soñando. Ambas acciones apelan al inacabable poder de la imaginería, herramienta que considero fundamental para elaborar la realidad donde ésta extiende sus límites mediante lo onírico y la dinámica lúdica de la que también participan los padres.

Las leyendas

El hecho de convocar a la memoria para escribir *Leyenda*, me conduce a recordar el gusto por escuchar o leer relatos antiguos que intentaban explicar algunos fenómenos de la naturaleza sin el interés de acudir al dominio de la ciencia. No era extraño entonces que en mis juegos de niña, se incluyera la invención de nuevas leyendas fruto de la imaginación exacerbada por la liviandad de la corta edad y del contacto con paisajes sureños inmensos y abrumadores. Ahora bien, la creación de una leyenda acerca de un volcán que entra en actividad, proviene en parte del referente de Licarayén, una joven huilliche que fue sacrificada en virtud de aplacar la violenta erupción del Volcán Osorno que en tiempos previos a la colonia, amenazaba con destruir la vida de su tribu. No

recuerdo bien cómo conocí esta historia, tal vez fue en un viaje que realicé a esa zona o quizás en algún libro de historia de la escuela. Lo que sí recuerdo es que para *Leyenda*, evoqué este relato del que rescaté sólo la idea del sacrificio humano como calmante de una violenta erupción volcánica.

Memoria de los sonidos y la música

Mi memoria sonoro-musical, concepto con el que me refiero a una amalgama de recuerdos de lo vivido a partir del sentido del oído, se me presenta en forma de explosiones musicales incitadoras de una imaginación de aquello que constituye mi pasado. Así, el sonido del soplido del viento, de la lluvia golpeando la lata del techo mi casa sureña, del rugido de los motores de las micros que hacían vibrar sus ventanas o la evocación de las voces y los decires de las personas que alguna vez me acompañaron, también son parte de esa batería de sonidos o música memorada. Componen pasajes de murmullos de cielo, árboles o fuego de volcanes, recitación humana, animal, canto o aullidos, todos ellos guardados férreamente en alguna parte de mi cuerpo atada siempre a una nostalgia latente. Así cuando hoy en día escucho el trinar de los treiles, los pájaros centinelas del pueblo mapuche, no puedo evitar intentar oler la lluvia que se aproxima. Luego, si mis oídos vuelven a llenarse del mugido de las vacas, se me hace imposible olvidar ese sonido capturado en mi memoria como un canto tribal proveniente de las gargantas de unos especímenes en peligro de extinción.

El ejercicio de memoria en general y sonoro-musical del que extraigo las principales fuentes de inspiración para *Leyenda*, se sitúa en el período biográfico particular donde decido hacer transcurrir su trama, correspondiente a la bisagra histórica dada por el fin de la era de Pinochet y el inicio de la transición a la democracia. Allí, se articula una banda sonora que además de incluir sonidos y cantos de la naturaleza o de los seres constituyentes de mi entorno cercano pasado, se articula por una serie de referentes

musicales. Estos se enmarcan dentro de la industria *musical popular chilena* y sus influencias foráneas de la época en cuestión, acotados a las tendencias de mi universo político-social de izquierda. Se trata de una colección de canciones escuchadas en vinilos, cassettes o radio, reproducidas algunas a un volumen más bajito por temor a la persecusión de la dictadura. Éstas, constituían un cancionero heredado del mundo de mis adultos, fusionado con los referentes de mi propia generación, la de la voz de los 80, que tejían un popurrí musical[21] cuyo trenzado iba desde Violeta Parra a la Nueva Canción Chilena[22] y de Los Prisioneros[23] hasta el Hip-Hop nacional[24].

[21] En especial Víctor Jara, Inti-Illimani, Quilapayún, Joan Manuel Serrat, Pablo Milanés y por supuesto Violeta Parra.

[22] Nueva Canción Chilena, "movimiento musical surgido y desarrollado en Chile entre los años 1960 (ca.)
y 1973, de relevante repercusión en el ámbito de la música de raíz folclórica chilena y latinoamericana. Su
bautismo se debió al hombre de radio Ricardo García quien, en conjunto con la Vicerrectoría de Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile, organizó en 1969 lo que fue conocido como el Primer Festival de la Nueva Canción Chilena" (Advis, 2000: 31). En coherencia con esta investigación que en adelante explica la constitución de su eje experimental en torno al uso de la canción, se hace coherente hacer referencia al libro "Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970" donde se identifica que la totalidad de los integrantes de la Nueva Canción Chilena" sostienen el proyecto de Salvador Allende "bajo el lema *No hay revolución sin canciones"* (González, Ohlsen, Rolle. 2009: 48)

[23] En especial, el disco *La cultura de la basura* de Los Prisioneros, lanzado en 1987.

[24] Específicamente bandas que inciaron el movimiento del rap chileno como, *Panteras Negras* y *La Pozze Latina*.

IV. PROCESO CREATIVO

De cómo surgió Leyenda, memoria y musicalidad.

Inicié el proceso de escritura de *Leyenda* en la asignatura, *Procesos y articulación del texto teatral*[25] que cursé en el I semestre del I año de magíster, cuando aún no había determinado los ejes del proyecto que pretendía desarrollar bajo el contexto de los estudios de magíster. Allí, mediante coordenadas académicas relativas a la dramaturgia, identifiqué un interés por realizar un ejercicio artístico de memoria personal a partir del cual desarrollé una práctica que se concretó en la elaboración de una primera versión del texto. El desarrollo de ésta, fue develando los objetivos de mi investigación que inicialmente se basaban en la necesidad de comprender mi constante interés por generar creaciones determinadas por la combinación entre el teatro y la música. A partir de esto elaboré un proceso de revisión y corrección del texto realizando ejercicios prácticos en torno a la escritura teatral y su conectividad con la música. Tras esta tarea definí el problema específico que me propuse resolver en adelante, centrado en la vinculación entre teatro y música bajo la idea de un posible accionar escénico disciplinario recíproco o igualitario.

El ejercicio de memoria que guió la escritura desde sus comienzos fue realizado bajo mi empeño por "hacer presente lo que está ausente", "dando fe de su experiencia de haber vivido" (Arfuch, 2013, 163, 164). De esta manera, mi noción respecto a la práctica de memoria aunque se desarrolló en base al objetivo de revivir aquello que transcurrió en el pasado, pensaba inspirar una creación que permitiera elaborar aquello acontecido en ese tiempo pretérito. Esta idea se sustenta en la idea de Nelly Richards respecto de que:

[25] Curso correspondiente a la malla curricular del Magíster en Artes U.C, año 2016, dictado por Inés Stranger.

> "La memoria no es simplemente el pasado (lo dejado atrás como historia o como vivencia recapitulable en un solo trazado) ni tampoco el recuerdo (la aparición relampagueante de aquellos fragmentos temporales que son rescatados del olvido debido a su mayor pregnancia individual o colectiva). La memoria designa una zona de asociaciones voluntarias e involuntarias que se mueve *entre* el pasado y el presente, ambos concebidos como formaciones incompletas en las que se entrelaza lo *ya consumado* con lo *aún no realizado*" (2010: 16)

Al respecto, lo que con mi uso de la memoria intento hacer en *Leyenda*, es proponer un relleno de aquella memoria que se teje en el intersticio de aquello que fue y no fue, y por tanto me permito recrear y crear para volver a crear otra memoria. Esta se constituye mediante la práctica teatral que en el caso de *Leyenda*, opta por desarrollar una dramaturgia que se enmarca dentro de un período histórico-político y geográfico concreto dado por el hecho de la erupción del Volcán Lonquimay que ocurre entre 1988 y 1989, simultáneamente con el inicio de la transición a la democracia. En base a esta intersección, intenta hacer emerger analogías y significados entre los dos estadios en cuestión, para poder pensar y elaborar el pasado inconcluso. En base a la aceptación de esta consideración la práctica creativa que llevé a cabo se sustentó en la idea de que,

> "Es porque el pasado es inconcluso que el trabajo residual de la memoria se mueve de escena en escena, a la búsqueda retrospectiva de aquellas intermitencias que aún contienen energías latentes. Las combinaciones discrónicas de temporalidades históricas y sociales que parecían muertas llevan a que se asome nuevamente –como retardamiento o aceleración- lo que no había sido aun modulado por las circunstancias y que las premuras del hoy reubican fuera de lugar y tiempo para que la rareza de estos des-tiempos tenga la oportunidad de convertirse en una fuerza crítica de extrañamiento (Richards, 2010: 16)".

En el plano específico de la creación teatral, esta perspectiva de la memoria se establece en el hecho de hacer confluir el pasado y el futuro de un drama, mediante la consciencia de que aquello que se escribió en el contexto de la dramatúrgia, se transfigurará en una puesta en escena. En este sentido la acción inherente al hacer de la dramaturgia permite que "la búsqueda de la memoria (pasado)", no se oponga "necesariamente a la utopía (la imaginación del futuro)" (Huyssen en Richards, 2010: 16). En mi opinión esta cualidad de la práctica de memoria en relación con la teatral, incluye la posibilidad de la invención de nuevos finales para aquel pasado constantemente en trance de ser y no ser debido al olvido, al dolor, la negación, la no aceptación, la incredibilidad o lo contrario de estas categorías.

A partir del prisma respecto de la memoria recién descrito, cuyo uso identifico durante la creación en la constante dentro de mi quehacer artístico de hacer comulgar la disciplina teatral con la musical, me fue imposible no considerar la evocación de una dimensión de memoria sonoro-musical. Esta se tradujo en la creación de una escritura y por lo tanto un lenguaje dramatúrgico caracterizado por una contextura rítmico musical que se particularizó en el tipo de habla y medios de comunicación con que se fueron configurando los personajes, los referentes que determinaron la forma y fondo de los parlamentos y finalmente el ritmo de la progresión dramática que condujo la concepción final de la trama. Esto último, en tanto el argumento no nació de una idea preconcebida sino que se fue modelando durante el proceso de escritura.

El mito del Minotauro

La acción memorativa también determinó el desarrollo de la primera actividad pedagógica que condujo en adelante el proceso creativo, que solicitaba generar una primera propuesta a partir de la selección de un mito griego de interés personal. Ésta, se fundamentaba en la idea de que cualquier historia tiene algún tipo de conexión con la

mitología, lo que convierte a estos relatos en impulsos creativos reveladores. Para llevar a cabo esta tarea, seleccioné el mito de Teseo, hijo del rey ateniense que dio muerte a un Minotauro cretense, ser antropófago con cuerpo de hombre y cabeza de toro, habitante de un laberinto de imposible salida. A esta bestia, cada año el pueblo de Atenas producto de una guerra perdida con Creta, debía entregar una suma de sus ciudadanos para ser devorados. Se trata de una penitencia que llega a su fin cuando Teseo logra vencer al Minotauro y egresa de su tenebroso hogar gracias a la ayuda de un hilo invisible con el que marca el camino de vuelta, que por amor le regala Ariadna, hija del rey de Creta.

El desarrollo de un ejercicio de escritura bajo el marco de un mito, resultó ser sincrónico con la necesidad de convertir en materia creativa la persistencia en mi memoria de un ladrón de animales que conocí en mi infancia. Se trataba de un personaje cuyo actuar ilícito había activado mi imaginación haciéndome elaborar diversas historias que lo convertían en un héroe legendario. El recuerdo de éstas y el hacerlas interceptar con la mitología me permitieron concebir *Leyenda* bajo un lineamiento dramatúrgico constituido por la coherencia interna del relato griego y por el hecho de volver a contar historias fundadas en épocas pasadas. Esta acción me permitió reconocer mi interés por hacer una reminiscencia o reconocimiento de las *leyendas* que alguna vez oí en mi niñez, construcciones literarias análogas con las desarrolladas por la mitología o el conjunto de "leyendas clásicas", definidas como relatos de "sucesos que son inciertos e incomprobables, pero sobre los cuales existe una tradición que los presenta como realmente acaecidos" (Ruiz de Elvira, 1997: 9). Así es como decidí proponer una dramaturgia que tuviese el objetivo de crear una historia original pero que podría haber acontecido y que pudiese ser narrada través del tiempo.

Al hacer confluir mitología y memoria en *Leyenda*, desarrollé una práctica de escritura inicial bajo la imposibilidad de evocar el pasado personal y hacer referencia al mito, sin otorgarle protagonismo al sentido del oído a través de la rememoración sonoro-musical. Esto me hizo identificar una posible relación entre mitología y música, cosa que

comprobé observando el constante desarrollo de "temas mitológicos" dentro de las composiciones musicales occidentales[26], desde la tradición clásica hasta la actualidad (Ruiz de Elvira, 1997: 9). También, en el problema de la ejecución musical, observé una intersección con el mito, dada por el hecho de que la música compuesta siempre "hay que ejecutarla de nuevo", "como la mitología hay que contarla de nuevo", (Ruiz de Elvira, 1997: 12).

Para nutrir la idea de que la mitología se constituye mediante una práctica narrativa desarrollada a través del tiempo, resulta interesante hacer referencia a las reflexiones de Mircea Eliade respecto de las diferentes concepciones temporales de lo sagrado y lo profano. Según ellas, "*el Tiempo sagrado, es por su propia naturaleza reversible*", pues es "*un Tiempo mítico primordial hecho presente*", que se manifiesta en la fiesta religiosa donde se reactualiza "un acontecimiento sagrado que tuvo lugar en un pasado mítico" (Eliade, 1981: 43). El tiempo profano en cambio, fundado bajo la ausencia de lo divino, es "el tiempo de los regocijos y de los espectáculos", el "tiempo festivo", que se vive "de acuerdo con ritmos temporales diversos" y "tiempos de intensidad variable", como por ejemplo cuando se escucha una música predilecta (44). Esta lógica, hace posible pensar que la intersección entre mito y música que ocurre en *Leyenda*, concreta un ejercicio de memoria dado por la confluencia entre tiempo sagrado y el profano, teatro y música y, rito y fiesta, abriendo un umbral activador de un deseo de retorno al origen, donde podemos imaginar el surgimiento de relatos legendarios.

Durante el proceso creativo el ejercicio de hacer referencia a los relatos griegos se tradujo en una escritura desarrollada inicialmente mediante un monólogo donde el protagonista presenta una situación dramática básica que da inicio a la acción. Ésta transcurre en el *Túnel de las Raíces*, lugar que se plantea como una analogía del

[26] Se refiere a la música occidental perteneciente a los últimos cuatro siglos, definida en base a "la combinación de unos sonidos muy concretos (las notas de las escalas [temperatura, pitagórica y diatónica], perfecta y exactísimamente determinadas por la acústica) con el tiempo en que esas notas son emitidas, tiempo que a su vez se cuantifica, seccionándolo en partes fuertes y débiles, de un modo generalmente isocróno, y siempre también riguroso" (Ruiz de Elvira, 1997: 9).

laberinto mítico del Minotauro en tanto se trata de una arteria subterránea que debido a su absoluta oscuridad, resulta imposible el hallazgo de su salida. A partir de esta cita explícita al relato griego, comienza a desenredarse una trama mediante el primer parlamento del protagonista donde cuenta que en su mano guarda una hebra de lana del chaleco con el que se abriga y que se le ha ido desprendiendo debido a que se le enganchó en un clavo de la puerta de su casa. Se trata de un elemento que mantiene al prófugo conectado con el punto de inicio de su trayecto marcando el camino para su regreso, lo que constituye una referencia a la historia de Teseo y Ariadna.

Junto con la intertextualidad generada a partir de la referencia a la mitología griega, el monólogo inicial de *Leyenda*, fue desarrollado bajo la intención de retratar el pulso atmosférico del lugar y el tiempo de acción donde se desarrolla la drama: la última erupción del Volcán Lonquimay. En concordancia con esta situación, realicé una articulación de palabras y frases bajo la forma de la prosa, a partir de una insinuación sonoro-musical implementada mediante una conciencia rítmica fundada en la intención de dibujar una tensión atmosférica en aumento, coherente con la situación planteada y con el desarrollo futuro del conflicto. Esta caracterización de la escritura, acarreó la utilización de una puntuación particular, la inclusión de rimas que de manera aleatoria se manifestaban entre las oraciones, el desarrollo de un fraseo construido bajo nociones simétricas y la utilización de reiteraciones de adjetivaciones para completar algunas de las ideas. A partir de la decisión de desarrollar una articulación de palabras y frases mediante una rítmica particular propiciada por los elementos descritos, la escritura fue adquiriendo una forma poético-musical que definió el lenguaje dramatúrgico en adelante.

A la conciencia musical que guió la escritura del monólogo inicial de *Leyenda*, se sumó la utilización de la auto definición por parte del personaje protagónico, característica que en conjunción con los demás recursos presentados, convocaron la textura de una invocación ritual. Ésta, evidencia la necesidad de abrir una otra dimensión, acción

asociable al "acto performativo" que el personaje a través del intérprete realiza para hacer aparecer un portal que permite al "sujeto que hace" o actúa, "como al que mira" o especta, "el pasaje del aquí al allá", haciendo emerger la teatralidad (Féral, 2004: 92). Bajo esta lógica, la musicalidad impresa en las palabras y el flujo del relato, constituye un medio que invita a los agentes responsables del acontecimiento teatral, a activar la memoria en virtud de hacer posible el volver a ver o convocar tanto un pasado real como uno inventado. Resulta ser una operación "fantasmática" deseosa de generar una representación imaginaria (ibid), que en el caso de *Leyenda* se realiza mediante su ejercicio de memoria sonoro-musical a partir de la cual la ritualidad es convocada involuntariamente.

El monólogo inicial de *Leyenda* en una primera versión del texto[27], da cuenta de cómo estos recursos son utilizados para invocar la generación de un "otro espacio donde pueda surgir la ficción" (Féral, 2004: 93) u ocurrir la emergencia de teatralidad mediante el acceso a un lugar sagrado a partir de la ritualidad. Esta operación es evidente en el extracto que transcribo abajo, destacando mediante subrayado aquellas secciones que demuestran auto definiciones del personaje, desarrollo de reiteraciones de adjetivaciones, nociones simétricas de escritura e intención de rima. Luego, en negrita y cursiva, identifico frases que específicamente dan cuenta de la conectividad con la mitología:

> "Tengo ***una lana invisible*** arrugada en la mano. Si la tiro me acuerdo de dónde vengo. Si avanzo la voy desenrollando. Doy un paso, oigo el canto de las lombrices, doy el otro y de un tambor me hago amigo. Soy latidos, soy caja, soy fuelle, instrumento. La lana es cuerda que enrollo entre mis dedos. La toco, la hago acorde, la hago canción. Me hago guitarra. Quiero contar cantando, pero ando desafinado. No escucho, no le achunto, soy tapia, relámpago mudo. Yo ando trayendo un animal, pequeño como perro, dormido como guagua. Soy

[27] Versión finalizada el 20 de Julio de 2016.

> fugitivo de los campos, ladrón de las leyendas. Me doy vuelta y ya ni asomo de la historia del volcán. El camino ahora es sordo y yo me hice su rehén. Un enjambre de sonidos dejé atrás en la partida. Ahora todo es ***laberinto*** a la deriva. ***Sus rumores acertijos, sus raíces habitaciones***. ¿A qué hora pasa el tren? Yo tengo que tejer. ***Mi lana es mi refugio, mi pasaje a la salida***. Es mi cuerda, es mi acorde, es mi música futura. Quiero contar cantando, pero ando desafinado. No escucho, no le achunto, soy tapia, relámpago mudo. Me repito una y otra vez…".

La musicalidad y la referencia mitológica de este primer monólogo, determinaron la creación del resto del texto así como también la totalidad de los roles que compondrían la trama. Ejemplo de esto último, es que el segundo personaje fue construido en referencia directa con la mítica Ariadna, a quién constituí como la pareja del protagonista y la responsable del amoroso tejido del chaleco que se desteje durante la progresión del drama. Luego, mediante el ejercicio de recolectar diversos recuerdos auditivos de las formas de comunicación tanto de las personas como de los animales que componen mi paisaje pasado, sumé la acción de rememorar las voces de ciertos actores que preconcebidamente escogí como los futuros intérpretes del reparto. Así fue como los contornos humanos de aquellos actores[28] constituyeron una importante determinante para la creación de los personajes que se configuraron mediante una dimensión literaria y otra escénica; una donde son inventados o convocados a través de la memoria para componer la trama y otra en que surgen mediante la resonancia del cuerpo-alma del actor recordado, concibiéndose como seres en tránsito entre ser y no ser personajes o actores dispuestos a ser los personajes o ellos mismos.

La música manifestada primeramente en el habla del personaje protagónico, hizo inevitable el surgimiento de la idea del canto como medio de interpretación de sus

[28] Me refiero a Claudio Riveros, Gabriela Aguilera, Luis Dubó, Claudia Cabezas y Pablo Sepúlveda.

líneas. Sin embargo en la primera versión del texto esta acción no fue incluida dentro de las indicaciones autorales del monólogo inicial, manteniéndose como un recurso posible de ser promovido explícitamente en una siguiente etapa del desarrollo de la dramaturgia. Entonces me dediqué a escribir las siguientes situaciones y escenas reiterando el recurso de la musicalidad, que a diferencia de la prosa y el recurso del monólogo utilizado inicialmente, se articulaban mediante la propuesta de diálogos. Éstos, fueron concebidos bajo la intención de la rima y ritmo ahora propuesto dentro del intercambio de parlamentos, donde la idea del canto también continuó pareciendo factible, pero a diferencia de la invocación ritual del comienzo de la que emergía una inevitable sonoridad cantable, ahora se manifestaba a partir de un espíritu lúdico.

La identificación del recuerdo de la sonoridad de la voz y del habla como medio de creación de los personajes, sumada a la idea de la transformación de sus decires en fraseos rítmico posibles de ser cantados, cimentaron el establecimiento del enfoque de esta investigación artística hacia el recurso de la canción. Sin embargo, este encuadre específico no fue definido sino hasta que la primera versión del texto estuvo finalizada cuando los lineamientos de la dramaturgia advertían una relación de dependencia con el tema de la música tanto en el planteamiento de su argumento, su lenguaje, su propuesta de escenas, su progresión dramática y la relación que entre ambos estadios se teje. Con el objetivo de evidenciar la vinculación disciplinaria en cuestión, a continuación me referiré a lo que durante el proceso creativo ocurrió con el fin de resolver un problema artístico en un principio oculto.

V. DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA: EL PROBLEMA DE LA INTERDEPENDENCIA ENTRE EL TEATRO Y LA MÚSICA

Una vez finalizada la primera versión del texto e identificado el marco de la investigación artística bajo el cual éste sería puesto en crisis, la siguiente fase del proceso estuvo determinada por la interrogante de cómo la música, a través del canto y las canciones, podía constituir un recurso fundamental del teatro que me interesa realizar. A propósito de mi dedicación a la resolución de este problema es que en adelante realizo un relato sobre cómo el proceso creativo se fue haciendo cargo de esta tarea. Así es como esta descripción se centra en los procedimientos llevados a cabo en el marco de la creación e investigación y se desarrolla primeramente en base al recuerdo de la decisión acorde al espíritu que había determinado el desarrollo de la primera versión del texto, de supeditar el trabajo a la práctica antes que a la elaboración de un sustento teórico. Por esta razón es que este relato se basa en el proceso que enfrenté para desentrañar cómo la acción artística, atrajo la delimitación conceptual de la misma, determinando la versión final de *Leyenda*.

A propósito de lo anterior, resulta coherente relatar que la presente investigación también se pregunta acerca del paso del texto desde su plano literario hacia la puesta en escena dentro del contexto de un teatro definido bajo su interdependencia con la música. Según este marco de estudio, me es posible establecer que la creación de *Leyenda* contempla dos dimensiones de interrogación; una dada por la conciencia respecto de la representación de su dramaturgia, acción construida prioritariamente a partir de la vinculación entre la teatralidad y la musicalidad; otra basada en el hecho de que la escritura del texto es determinada por mi punto de vista de dirección teatral, experiencia que al fusionarse con la práctica de la dramaturgia, hace inherente una concepción y escritura de ésta bajo el prisma de la imaginación de su futura puesta en escena. Debido a esto, la propuesta de dirección se gesta inevitablemente conjuntamente con el

desarrollo de la escritura y por tanto el ejercicio de memoria que supedita a esta última, termina circundando toda las aristas de la investigación bajo la que el texto se crea y el problema de su construcción mediante canciones con el objeto de propiciar la vinculación interdisciplinaria entre teatro y música.

Tanto en el ámbito de la actuación como en la dirección teatral que he desarrollado, la vinculación disciplinaria problematizada en mi investigación, fue siempre experimentada a partir de la interpretación del texto teatral. En base a la determinación de esta característica y por el interés de entrenarme en el ámbito de la dramaturgia dentro de la cual contaba con poca experiencia, opté por centrar mi proyecto en la creación de una escritura teatral propia. Así, junto con la resolución de problemas básicos de concepción dramatúrgica, tuve que enfrentarme al dilema de vincular este ejercicio a la materia que movilizaba mi investigación. A partir de éste, decidí otorgarle supremacía a la creación artística para que ésta evidenciara la necesidad que originaba el diseño global del proyecto en cuestión.

Cuando observo cómo se fue desarrollando mi quehacer profesional, identifico especialmente la constante práctica en torno al cruce entre la díada teatro y música mediante la interpretación y creación de canciones. En el ámbito actoral, ésta fue enfrentada desde el desarrollo lúdico que en el trabajo con *Del Bosque* experimenté adentrándome en el universo de la comedia y la conexión con la ritualidad popular. Con *Pérez* también a partir del juego dedicado a la improvisación desarrollada bajo su metodología, este ejercicio interdisciplinario resultaba ser especialmente fecundo cuando posibilitaba la evidente manifestación de los personajes en el presente escénico. Junto con esto, en mi experiencia como actriz-cantante tuve la oportunidad de percatar cómo los recursos actorales (herramientas lúdicas y de creación e interpretación de personajes) nutrían la performance del canto en la escena musical, cosa que me hizo descubrir el gran potencial teatral que esta consideraba dentro de la plataforma del concierto. Luego, estas experiencias profesionales influenciaron mi ejercicio dentro de la dirección,

haciéndome desde un principio elaborar propuestas caracterizadas por el cruce entre teatro y música a través del canto[29].

También dentro de mi práctica profesional reconozco que la creación teatral siempre ha estado en vinculación con la música a partir de dramaturgias pre-existentes que no incluían composiciones musicales pre determinadas. En ellas, coincidían el uso de la poesía, la escritura de versos, rimas o canciones, estructuradas bajo diferentes figuras literarias[30] y el desarrollo de temáticas dedicadas al rescate del universo popular chileno. Aunque las dramaturgias no incluyeran la especificación de la acción del canto o la configuración de canciones, éstas eran llevadas a escena dedicando una buena parte del proceso a la acción de componer temas musicales cantables, mediante la transformación del texto a líricas. Es así como el recurso de la canción se hacía irrenunciable para la generación del vínculo disciplinario en cuestión. En suma, el reconocimiento de este uso y las caracterízticas de la creación dramatúrgica que estaba desarrollando, me hizo acotar la investigación a la práctica específica de la creación de canciones.

¿Definición de un género teatral musical?

Mi percepción respecto del comunmente uso del término *Teatro Musical* para enmarcar múltiples producciones configuradas por el binomio que me ocupa, me hace pensar en la tendencia a descomplejizar el oficio de interdependencia disciplinaria que en él se realiza. En base a esta consideración, me planteé el desafío de desarrollar una propuesta que se defendiera en el ejercicio de opinión que la mezcla entre teatro y música realiza.

---

[29] Cabe destacar que esta particularidad me permitió elaborar un sistema de trabajo que divide el proceso creativo en dos; uno de elaboración musical para componer una lectura dramático-musical concatenada por canciones y otro, en que ésta es transformada en puesta en escena final, determinando los lineamientos generales de la propuesta de dirección.

[30] Exclusivamente décimas en el caso de *La Negra Ester***.** Redondillas, cuartetas, versos libres y décimas en *Risa y Pasión de nuestro señor*. Verso libre combinado con diálogos en el caso de *Las siete vidas del Tony Caluga*. Diálogo y rima en el caso de *Nemesio Pela'o ¿Qué es lo que te ha pasa'o?*.

Para llevar a cabo este objetivo me pareció pertinente identificar diferentes géneros categorizables dentro de la materia en cuestión, rastreo que llevé a cabo mediante el sesgo del tipo de obra que me interesaba crear y prácticar en dependencia del contenido de su dramaturgia contextualizada en Chile y su universo popular. Así fue como descubrí que a lo largo de la historia han existido innumerables expresiones musicales que han "surgido bajo el propósito de establecer una relación inseparable con la escena" (Díaz, 2005: 80), fenómeno que me pareció pertinente destacar debido a que identifico que esto ocurre de manera inversa en la práctica teatral que he vivenciado. Luego, esta idea resultaba coherente en mi propuesta de lo *inseparable* como una determinante fundamental del formato teatral musical que esperaba generar con *Leyenda*.

Ya que este estudio nace de mi quehacer teatral, decidí abordarlo desde la perspectiva de la disciplina de la música lo que me permitió identificar la definición en ella de un tipo de *Teatro Musical* particular. Se trata de un género originado producto de la crisis de la *Ópera* del S. XX donde se comenzó a cuestionar la supremacía del texto musical por sobre el literario en base a la consideración de que la elaboración de contenidos del libreto "más que prestarse a la composición" la provocaba (Heinlein, 1978: 5-7). Así es como en la *Ópera*, se le fue otorgando protagonismo al texto dramático lo que incluía la necesidad de su comprensión, objetivo bajo el cual se implementaron mecanismos que atrajeron la diversificación de una audiencia que tradicionalmente sólo era conformada por la élite. El "eclipse del drama ante la música" en tanto, condujo una "decadencia operática" (11) que hizo ampliar la música docta a un ámbito popular a partir de la consolidación del *Teatro Musical* que mediante un hacer dramático-musical pensado para el público, propiciaba una experiencia artística cuturalmente transversal.

En línea con la reflexión acerca la práctica de la música dentro del universo popular, cabe hacer referencia al género del *Melodrama* o "drama cantado" según la etimología griega de su nominación (Pavis, 2008, 286). En él, la palabra y la música, "en vez de ir juntas, se hacen oír sucesivamente", por lo que "la frase hablada está en cierto modo

anunciada y preparada por la frase musical" (Rousseau en Pavis, 2008, 286). Este cruce se plasma en la acción del canto configurado como un recurso fundamental para el desarrollo de la "acción conflictiva" que define al drama (143). Debido a las especificidades dramaturgicas de *Leyenda*, resulta interesante identificar la manifestación del *Melodrama* en el ámbito cultural chileno donde se ha desplazado "de un soporte expresivo a otro" generando un híbrido (Hurtado, 2001: 155) dedicado a elaborar procesos de reconocimientos identitarios (158).

Tensionando este rastreo a las prácticas observadas al panorama artístico chileno, resulta fundamental pensar ahora la apertura de la música docta hacia lo popular haciendo referencia a la *Cantata popular chilena* que hizo confluir a compositores de conservatorio y conjuntos de la *Nueva Canción Chilena* (González, Ohlsen y Rolle, 2009: 303). Esta intersección se sirvió del *revival* de la cantata profana de finales del siglo XVII y su hacer relato de "sucesos históricos o de personalidades", (302), para generar un nuevo medio de narración musical cantado. Con esto se esperaba crear un formato en el que se interpretara la historia bajo la intención de contribuir a la creación de consciencia en los chilenos, de que la construcción de un futuro diferente era posible, como dijera Luis Advis respecto de sus objetivos para crear *La Cantata Santa María de Iquique*. Para lograr esto esperaba desplegar "un programa estético exigente, pero que fuese comprendido masivamente" (304, 305), cosa que hizo recogiendo la estructura de "arias, recitativos, coros y dúos con acompañamiento instrumental" (302) de la cantata barroca, pero modificando sus narración de la acción mediante la recitación de "relatos hablados, que poseen elementos rítmicos que los mantienen dentro del fluir sonoro" (305).

A partir del hacer discurso de la *Cantata* mediante palabras narradas que al igual que en la *Ópera* le dan a la música "una lengua con que *hablar*" (16), abordo los contornos del género del *Radioteatro Musical*. Lo hago bajo la perspectiva del compositor chileno Rafael Díaz quien lo define como una manifestación que piensa la extinción de las

utopías de la modernidad que dieron sentido a la *Cantata*, como un fénomeno que también hizo desaparecer la significación de las palabras. Según este prisma el *Radioteatro Musical* retoma aquella palabra acallada para reconstruirla mediante la acción escénica generada a partir de un equilibrio entre lo "inaprehensible de la música" y "la potencia semántica de la palabra", pues "La fuerza de la música reside en que no significa nada" y "por eso puede significarlo todo si la palabra resuena en ella" (17).

A este proceso de identificación de géneros escogí sumar la *tragedia musical popular*, término utilizado por Juan Radrigán para circunscribir su obra *Amores de Cantina*. A partir de esta nominación, se establece una categoría que en la dramaturgia en cuestión se define por su promoción de lo musical. Lo hace mediante recursos formalizados explícitamente por la indicación del canto de sus textos y la escritura de estos en verso que riman aleatoriamente generando subliminalmente la sugerencia de componer canciones cuyo desarrollo de contenido sea provocado por la acción narrativa y emocional del cantar. Implícitamente, el autor también espera provocar el acontecimiento de la acción dramático-musical dentro del contexto de su argumento que transcurre en una cantina chilena. Esto en tanto el recurso del canto se inserta en un universo popular en el que la necesidad de identificar, expresar o elaborar la utopía de lo imposible se realiza en comunión con otros. Hablo de la esperanza de un final feliz para una tragedia compartida que las canciones, mediante la acción de escuchar y cantar pueden imaginar.

Tras la identificación de las operatividades que estos géneros realizan respecto de la acción dramática y el desarrollo de contenidos y, haciendo eco de mi necesidad de construir opinión respecto de una igualdad disciplinaria, imagino para *Leyenda* una propuesta que en coherencia con su accionar de la memoria, recuerde los usos y formas de la *Ópera*, el *Teatro Musical*, el *Melodrama*, la *Cantata*, el *Radioteatro Musical* y la *Tragedia musical popular*. A patir de la hibridación consecuente en tanto, me interesa proponer un medio que haga de la memoria un discurso: generando acción músical para

provocar la acción del contenido dramático sin preocuparse expresamente por la comprensión de éste (*Ópera*); supeditando la composición musical al desarrollo del drama para que pueda ser traducido y elaborado por una audiencia de amplio espectro (*Teatro Musical*); permitiendo un reconocimiento identitario mediante la acción dramática cantada (*Melodrama*); construyendo discurso ideológico a partir de la acción de narrar el drama con la palabra, música y canto (*Cantata*); olvidando la semántica de la palabra para tornarla pura escencia músical (*Radioteatro Musical*); iluminando la acción emocional a través de la acción narrativa del hacer de la canción (*Tragedia Musical popular*).

Según lo anterior, puedo advertir que la problematización que estos géneros realizan respecto del desarrollo de contenido versus la acción dramático-musical, se extrapola al tipo de público con el que constituyen su práctica. Esto me permite proponer que existe una relación entre los grados y tipos de vinculación disciplinaria que cada género realiza con el acontecimiento escénico que planean generar haciendo comulgar acción musical y teatral. A partir de esto, el criterio con el que escogí las expresiones referidas responde a mi interés por observar su configuración según su articulación de contenido en congruencia con el panorama histórico-social de su evento. Mediante esta reflexión considero que la constitución de cada género responde a su concepción del hacer en comunidad y según esto, ya que en mi propuesta espero concretar un accionar disciplinario igualitario, la definición de su público debe ser acorde a esta noción. Por supuesto, la mancomunión a la que me refiriendo se fundamenta en la elaboración de discurso que con *Leyenda* realizo tanto en su anécdota como en las estrategias que constituyen su pauta de acción.

La canción en Leyenda

A partir de la identificación de la práctica de memoria que supeditó la creación de *Leyenda*, advertí que específicamente fue la memoria sonoro musical lo que impulsó un imaginario basado en la evocación del pulso de la naturaleza afectada por la erupción del volcán Lonquimay. Ahora bien, el hecho de haber sido atravesada por la experiencia de mi visita a la zona devastada, es lo que determina mi recuerdo de una travesía fragmentada constituida por piezas sonoras, música imaginada y las canciones que acompañaron el viaje, reproducidas mediante un antiguo aparato que porté hasta ahí. La reconstrucción que hoy hago en tanto, me permite revivir el constante vaivén de un tren, el carbón que lo hacía andar, los susurros de las raíces de un túnel y de sus estalactitas dejando caer gotas de agua bajo un ritmo pausado. También la vibración de la nieve, de los paisajes llenos de cenizas desparramadas, de los mugidos congelados de las vacas, de los techos aplastados, de un albergue oloroso a frazadas, de un montón de bocas allí hacinadas y de una cinta de casete retrocedida una y otra vez.

¿Cómo poder volver a cantar aquellas canciones que esa vez me acompañaron, cómo inventar fraseos para traducir la tierna invasión de sonidos de un viaje casi mítico?, fue la pregunta que me hacía mientras leía la dramaturgia que en esta memoria se inspiraba. Entonces, su corrección me iluminó dos tipos de conmociones que su argumento se aunaban, la de la erupción del volcán y la del convulsionado contexto histórico-político en que ocurría. Se trataba de una amalgama que había permanecido en cada esquina de mi cuerpo generando conexiones que afinaban mi oído. Pude percibir entonces, el ritmo acelerado tanto en mi flujo sanguíneo como del torrente de ideas que me generaba. Así fue como la potencia del recuerdo de la sincronía entre el desastre de Lonquimay y la transición a la democracia, me condujo a crear una escritura rítmica que intentaba memorar y traducir la tensión de aquellas sensaciones, en virtud de comprender la urgencia de desentrañar y elaborar uno de los importantes momentos históricos que me ha tocado vivir.

El enfoque dado por la idea de la canción como un posible recurso estructural de *Leyenda*, me hizo optar por el desarrollo de dos actividades destinadas a identificar las potencialidades rítmico-musicales de algunos de fragmentos del texto; una dedicada a determinar secciones que consideraran una promoción explícita de la interpretación musical mediante el canto; otra, al reconocimiento del desarrollo de contenido de ciertas partes de la escritura que pudiesen convertirse en letras de canciones. Luego, una vez establecidas estas materialidades mediante una práctica lúdica y de ensayo-error, me dediqué a transformar pasajes del texto reescribiendo algunas de sus líneas. Así fue como fui necesitando definir la óptica de observación de la canción que utilizaría en concordancia con los resultados iniciales de esta segunda etapa de la creación y los marcos de la investigación que los guiaban. Arbitrariamente establecí entonces que este proyecto entendería a la *canción* como una estructura literario-musical compuestas por: letras divididas en estrofas y coros, recitación concebida bajo un diálogo musical y diálogos dramáticos intercambiados entre los personajes mediante una composición rítmico-musical.

Con el objetivo de generar la versión final del texto, desarrollé una labor práctica basada en la identificación de algunas frases de la prosa de sus monólogos o los diálogos que se entretejieran bajo una conciencia sonora y rítmica particular. Luego, me dediqué a separar estas líneas de su contexto gramatical, en virtud de disponerlas como un listado que pudiese constituir el cuerpo de una canción. Posteriormente, me dediqué a agrupar estas según su expresión de contenidos, de manera de poder generar canciones independientes entre sí, según su identificación como unidades temáticas. En una siguiente fase, me dediqué a memorar sonoro-musicalmente los textos teatrales anteriormente comentados que trabajé como actriz[31], configurados mediante diversas figuras literarias comúnmente utilizadas en la cultura popular de la poesía de habla

[31] Me refiero específicamente a *Risa y Pasión de Nuestro Señor*, *Las siete vidas del Tony caluga*, *Nemesio Pela'o ¿Qué es lo que te ha pasa'o?*, *La Negra Ester* y *Amores de Cantina*.

hispana. Así fue como me volqué a experimentar en torno a la concepción de cada línea de canción como versos agrupables mediante diferentes tipos de versificación, rimas y reiteraciones.

En base al ejercicio en torno a la versificación de algunos segmentos de mi escritura, me planteé un siguiente desafío centrado en la transformación de algunos de mis versos en alguna figura literaria específica. Así fue como escogí experimentar concretamente en torno a la décima, métrica popular que reúne diez versos octosílabos bajo una forma de rima ABBAACCDDC (Uribe, 1962, 20), motivada por la memoria de mi decir y mi cantar en *La Negra Ester*, cuyo texto ese constituía íntegramente por la adaptación teatral de un poema[32] escrito bajo la figura en cuestión. Para esto, me serví de la revisión de la adaptación dramatúrgica del poema de Parra (Parra y Pérez, 1989: 34-54) que me permitió estudiar la forma de su forma de escritura y la manera en que ésta se transfiguraba mediante la creación escénica. Así, descubrí el goce de escribir décimas, acción que se me presentaba como la resolución de un puzle que me entregaba misteriosas pistas acerca del desarrollo de contenidos del relato, supeditado por la rítmica arbitraria dada por las reglas de la figura en cuestión.

Continuando una misma línea de experimentación, me propuse escribir nuevos versos que nutrieran algunas partes del texto que advertí como incompletas respectos de su evidente potencialidad para convertirse en canciones. Entonces me dediqué al ejercicio de transformar secciones del texto en letras cantables, a partir de la evocación de aquellas canciones existentes dentro del repertorio de mi memoria musical, interpretadas por mí en juegos infantiles o contextos teatrales y musicales[33]. Lo hice siguiendo una metodología de escritura basada en la acción performativa de mi propio canto ejercido bajo una improvisación lúdica. Mediante éste, identifiqué la posibilidad de crear canciones gracias la articulación de versos agrupados por una parte bajo una estructura

[32] El poema, *Las décimas de La Negra Ester* de Roberto Parra Sandoval (Parra, Roberto. 2006)
[33] Comentados anteriormente en el Cap. 2 de la presente Memoria de Obra, apartado nominado *Ser actriz-cantante*.

rítmica libre, que aleatoriamente presentaban o no rimas. También pude evidenciar la potencialidad cantable de las cuartetas o décimas propuestas en el texto y la concepción rítmico-musical de monólogos y diálogos que también podían ser imaginados como canciones. Según estas distinciones, como primera operación me dediqué a transformar ciertos pasajes en estrofas y coros, además de modificar algunas palabras en virtud de generar nuevas rimas.

Posteriormente, comencé a crear melodías que me resultaban coherentes al universo sonoro y referentes musicales que podrán acompañar la trama de *Leyenda*. Así fue que desarrollé una experimentación guiada por el influjo de mi memoria desde donde rescaté referentes de la *música popular chilena*, dentro de los cuales transité entre el estilo de la *Nueva Canción Chilena*, el *Hip-Hop nacional*, la *Tonada Campesina*, el *Rock chileno de finales de los ochenta* y algunas manifestaciones foráneas. Como resultado, cree cuatro canciones mediante el desarrollo de líneas melódicas y fraseos muy básicos. Luego, debido a mi nula instrucción musical, decidí volver a trabajar aquellos inventos cantables mediante la ayuda de un actor-guitarrista[34] que desarrolló acompañamientos para aquellos temas. Así, logramos concretar cuatro maquetas de canciones, que actualmente son parte de la versión final del texto en su dimensión literaria y que se presentan en conjunto con una escritura musical dada por acordes, materialización que posteriormente determinó el engranaje teórico-práctico de la presente investigación.

Ahora bien, durante este proceso experimental en torno a la creación de canciones, identifiqué también que el ejercicio de memoria que la supeditaba, se realizaba específicamente en torno a la sustancia sonoro-musical. Esto me condujo considerar que la concepción de la canción que estaba realizando, no sólo debía constituirse como un medio contenedor de canto, sino que de un amplio espectro de sonoridades. Así, cada canción creada fue concebida mediante una composición que abarcaba más allá de

[34] Se trata de Pablo Sepúlveda, actor, músico autodidacta multi-instrumentista con dominio preferencial en guitarra. Además, es acróbata, clown y discípulo de Andrés del Bosque entre otros maestros. Egresado de la carrera de actuación de la Universidad Arcis.

aquellos fragmentos del texto escritos como versos en el que el canto se hacía evidente, lo que permitía idear preconcebidamente, una musicalidad de las situaciones asociadas a sus determinantes atmosféricas, las tensiones entre los diálogos, los silencios y la posible articulación de un lenguaje creado por onomatopeyas o al sonido de un sin fin de manifestaciones no explicitadas en la escritura o las acciones propuestas en el texto.

En virtud del reconocimiento del vertiginosos impulso rítmico que movilizó la creación de *Leyenda*, la opción de la canción como principal medio de articulación dramático musical, resultó ser coherente con identificación de las determinantes de mi práctica profesional, centradas en mi experiencia en torno a la interpretación del canto. Al respecto, la operación que realicé en torno a la identificación de la potencialidad del fraseo rítmico para generar fragmentos cantables y luego canciones, hizo inevitable el surgimiento del desafío de generar una interdependencia orgánica entre las posibles canciones y el tejido dramático ya trazado en la obra. Decidí entonces resolver este dilema tensionando la corrección del texto hacia la idea de generar una intersección entre la acción del canto y la dramática, lo que me condujo a pensar en la posible creación de una plataforma dramatúrgica que las contuviera a ambas.

Un cancionero para Leyenda

Al revisar el texto bajo la idea de generar un soporte dramático particular, tuve que diseñar una propuesta supeditada primero a la práctica de memoria que concebía al texto. Esto me hizo evocar el recuerdo de los *cancioneros* que en la década de los ochenta, me permitían a cantar letras de canciones completas, al mismo tiempo en que me ayudaban a aprender a tocar guitarra. La iluminación de este medio literario musical coleccionador de canciones, me estimuló a vincular este referente con el soporte dramático en el que estaba trabajando. Así fue como la nostálgica de aquellas pequeñas revistas que conocí en la misma época donde decidí hacer transcurrir la trama de

Leyenda, germinó la idea de proponer un formato cuya conceptualización fuese determinada por la memoria como agente de conexión entre lo teatral y lo dramático.

A partir de los resultados concretos de la práctica experimental condicionada ahora por la idea de generar un soporte dramático-musical, surgió el problema de la producción de sentido bajo la idea de la reunión de diferentes canciones dentro del texto. Esto hacía comprensible la evocación de los cancioneros y su configuración como un medio colector de canciones. Entonces el desafío fue crear una plataforma acorde a la integración de canciones individuales que significaran en su conjunto para vincularse con los ejes dramáticos de *Leyenda*. Así fue como preconcebidamente imaginé la invención de un soporte teatral que bauticé como *Cancionero Dramático*, nominación hasta ese entonces arbitraria pero más tarde absolutamente acorde a los resultados de la investigación. Me volqué así a desarrollar el siguiente estadio de la experimentación, concentrándome en la definición de un plataforma de textualidad interdisciplinaria (teatro-música) que abordé separando las palabras, *cancionero* y *dramático* en virtud de establecer características independientes. Esta acción, se fundamentaba en la confianza de que mediante la intersección de ambos conceptos, fuese posible iluminar la resolución del principal problema de mi investigación.

VI. CANCIONERO DRAMÁTICO

Cancionero

El tipo de *cancionero* que preconcebidamente ilumina la creación del *Cancionero Dramático* en cuestión, corresponde específicamente a un objeto *recordado*, de papel, folleto o revista, distribuida en quioscos, conciertos o librerías, que presentaba una suma de canciones compiladas bajo diferentes cantautores, bandas o géneros de la música popular, en conjunto con indicaciones promotoras del canto y su acompañamiento mediante la guitarra. Se trata de un medio literario hasta ahora existente[35], que promueve explícitamente la musicalización de su contenido, dando por hecho que su público o consumidor objetivo, es conocedor de las letras que contiene y por supuesto de sus respectivas líneas melódicas.

El tipo de *cancionero* en cuestión, incorpora la escritura de líricas completas divididas en estrofas y coros según sea el caso, a las que suma la anotación de acordes de guitarra sobre cada una de sus líneas. Además dentro de su diagramación, incluyen dibujos de tablaturas y nomenclaturas de rasgueo que permiten el conocimiento de los acordes y formas de interpretación que facilitan su posterior traducción en la guitarra. El objeto literario-musical en cuestión, resulta ser un cuadernillo práctico cuyo antecedente corresponde al manual *Usted puede tocar guitarra* de Laura Amenábar, "autora y recopiladora fundamental para la comprensión de la música popular folclórica latinoamericana" (Cordero, 2015: 3). Se trata de un material pedagógico para "aficionados", dedicado a la interpretación de la guitarra (Amenábar, 1962: 3), instrumento seleccionado debido al "carácter popular", que adquiere en la Latinoamerica de los sesenta, en virtud de lo cual su enseñanza se articula mediante una suma de

[35] Actual de este tipo de cancioneros se puede encontrar en diferentes sitios de la web, como por ejemplo, http://lacuerda.net

canciones típicas de la región. Éstas, constituyen lecciones independientes, organizadas progresivamente según su grado de dificultad (25) que incluyen letras, adaptaciones para guitarra e información de posturas y acompañamientos.

Más allá del instrumento pedagógico, el tipo de *cancionero* al que me remito, permite el canto y su acompañamiento en guitarra, generando por añadidura un aprendizaje de ambas expresiones musicales. Se trata de una cuadernillo que surge en los años sesenta en asociación con "el desarrollo de la práctica de guitarra por oído" (González, Ohlsen, Rolle. 2009: 66), medio literario musical cuyos antecedentes en Chile, corresponden al legendario "cancionero *El alma popular*" o a secciones de diferentes revistas[36]. Dentro de estas estaba *El Musiquero* que "publicaba canciones y música instrumental popular en cinco formatos distintos: la letra de la canción, la letra con acordes de guitarra, guitarra por cifra, línea melódica con cifrado armónico, y partitura para canto y piano" (ibid). Luego, su *cancionero* fue adquiriendo cada vez más popularidad hasta que llegó a llenarse "de canciones e ilustraciones alusivas" que ocupaban las páginas centrales de la publicación. Dentro de estas se desarrolló la sección, "Otra cosa es con guitarra" que presentaba "canciones con acordes", para "ser interpretadas por el creciente número de aficionados" a la guitarra (ibid).

Al identificar un tipo de *cancionero* dedicado a la promoción del canto y el toque de guitarra por parte de un público aficionado, descubro que su establecimiento como referente esencial de mi investigación guarda relación directa con una rasgo esencial de mi formación artística. Se trata de aquella que asume mi condición de cantante autodidacta y mi precario entrenamiento respecto de la guitarra, condicionante que explica el hecho de que la vinculación entre teatro y música que actualmente determina mi quehacer teatral, es realizada bajo un juego que hace confluir lo profesional y lo aficionado. Ahora bien, bajo el contexto de mi quehacer teatral profesional actual, la

[36] También existían *cancioneros* en la sección: "¡Cantemos con La Bicicleta!!" de la revista "La Bicicleta" ("¡Cantemos con La Bicicleta!!", 1982: 14-18)

utilización de este tipo de *cancionero* como referente, posibilita el reconocimiento de mi necesidad de generar un cruce entre teatro y música, asumiendo respectivamente una instrucción formal y una autodidacta.

El referente *cancionero* también se constituye como un agente de mi memoria, en tanto evoca el primer escenario (no teatral) que me permitió cantar letras completas de canciones alguna vez escuchadas, acompañada o no por la guitarra. Luego, éste genera la convocatoria de una memoria sonoro-musical que encuadrada en la línea temática establecida por la trama de *Leyenda*, remite a un tipo de cancionero acotado a un marco general correspondiente al rango específico de la *música popular chilena*. Ésta, se define como "toda la música compuesta por músicos chilenos dentro o fuera del país", "difundida masivamente por la industria cultural y que ha sido escuchada, bailada y sentida como propia por los habitantes de este país". Se trata de manifestaciones musicales específicas de la chilenidad, que "ha contribuido a que nos sintamos miembros de una nación y partícipes de una época" y "ha servido de campo de batalla para esgrimir banderas de chilenidad, de latinoamericanismo o de universalidad" (González, 1995: 12).

La delimitación conceptual que González realiza en torno a la *música popular chilena* permite en primera instancia, ajustar el marco de referencias musicales del *cancionero* ya identificado, a las nociones de lo popular y la chilenidad que determinan el contenido de *Leyenda*. A partir de ellas, es posible establecer dos dimensiones identificadoras de esta plataforma; una que se centra en el universo social y geográfico que concibe al tipo de público al que está dirigido el objeto *cancionero;* otra que hace referencia al abanico temático de sus colecciones de canciones acotadas a la *música popular chilena*, que elaboran manifestaciones, relatos, personajes y tradiciones acotadas a un contexto chileno popular. Por otra parte, la escritura rítmico-musical del texto, podría permitir que su formato final devenga en un tipo de canciones inspiradas en aquellas que constituyen

la cultura popular chilena, rescatando algunos de sus aspectos formales, de contenido o de su performatividad musical.

El canto y el toque de guitarra

En el tipo de *cancionero* recién identificado, es posible observar una incitación musical a partir de un lenguaje escrito en palabras y en notaciones musicales, que constituyen una invitación explícita al canto y a la interpretación de la guitarra activadas primeramente mediante su sola lectura. Se trata de una evidente promoción performativa determinada por su dedicación al universo de los aficionados y del público popular, evidente en su línea editorial que determina su selección de repertorio de canciones y la conceptualización de su formato en términos funcionales. Este último, se concreta en el hecho de incluir coordenadas y notaciones musicales básicas que permiten ser interpretas por la idea de un todos, o una concepción de un usuario en términos igualitarios. A partir de la identificación de esta característica, me surgió la interrogante de si era posible generar una plataforma dramatúrgica cuya promoción musical pudiese ser advertida desde su dimensión literaria y si esto podría ser evidente por cualquier tipo de intérprete teatral, independientemente de contar o no con una formación musical. Aún más desafiante sería luego, el que este *cancionero* constituyera una plataforma de manifestación que trascendiera al ámbito artístico teatral y musical profesional.

La idea de que un *cancionero* podría constituir una colección de canciones cuyo desafío sea la promoción de una escenificación musical, dialoga con las reflexiones del compositor Federico Heinlein a partir de la relación existente entre la música y el texto en el género de la ópera del Siglo XX. Se trata de una perspectiva que le atribuye un lugar de supremacía al texto dramático por sobre la composición musical, mediante la aseveración de que “el libreto es el puntal de la partitura” y “Su texto no sólo debe prestarse para las formas musicales sino que, en lo posible, provocarlas” (Heinlein,

Federico. 1978, 6). Recogiendo esta noción, la conceptualización del *cancionero* debería considerar el objetivo de provocar formas musicales al igual que el libreto en la ópera, pero trascendiera a este género debido a que su literatura está dedicada a un público popular en tanto se acota prioritariamente a la emergencia de música a través del canto y la guitarra. Debido a su literatura dedicada a las dos cualidades que debería aglutinar el soporte de texto que planeo generar, en éste, debería ser evidente una inducción musical proveniente de la contextura del texto, que permita su transformación en canción.

Ahora bien, ya que un *cancionero* se configura prioritariamente por la reunión de canciones, donde el canto resulta ser el instrumento protagónico o solista y la guitarra su acompañamiento, la capacidad de la dramaturgia de generar canto mediante su ideario, constituye una problemática posible de ser observada a partir de la definición del canto como "el único medio musical que tiene la capacidad de integrar texto a la línea musical" (Conservatorio de Música Franz Liszt. s,f). Al respecto, es posible plantear que el surgimiento del canto a partir del texto, provendría de su potencialidad musical movilizada por una intención poética de la escritura que podría hacer posible la imaginación del cantar de las palabras. Es posible complementar esta idea con las reflexiones que C.M. Bowra, realiza en su libro "Poesía y canto primitivo" donde asume que el canto surge como acompañamiento de instrumentos rudimentarios que construía el hombre del paleolítico y de las danzas que estos provocaban al ser tocados (Bowra 1984: 1). Luego, le atribuye una importante responsabilidad a la poesía en el desarrollo del canto primitivo al aseverar lo siguiente:

> "La poesía prospera a base de detalles, y cuanto mayor sea la precisión con que las palabras capten los matices más delicados de la emoción, la sensibilidad o la percepción, más convendrán en canto. Escoger las palabras justas, aceptables, eficaces, de entre tantas alternativas disponibles, entraña una concepción segura de lo que debe ser el canto si va a servir de acompañamiento digno de la danza" (Bowra 1984: 277, 278).

Esta aseveración que vincula el ejercicio literario con la emergencia del canto, puede explicar en parte la confianza que en *Leyenda* le atribuyo a la escritura de una dramaturgia articulada mediante un lenguaje poético. Se trata de una construcción realizada en base a la idea de que la poesía de la textualidad, pueda promover la transformación de las palabras en canciones. A partir de esta acción, la performatividad del canto puede ser concretizado en la transfiguración del texto en puesta en escena, aspecto que permite evidenciar el deseo autoral de que esto ocurra a partir de la trascendencia de la dimensión literaria de su dramaturgia.

A propósito del diálogo que vinculan poesía y canto desde una perspectiva histórica que se inicia en las prácticas primitivas, resulta coherente hacer referencia a manifestaciones de música y canto popular precedentes. Me refiero a "las jarchas mozárabes, los trovadores medievales, los juglares, y aún más antiguamente, los tratados griegos sobre las artes (Figueredo, 2001: 301). Luego, según la cronología de la historia, es posible identificar que a partir del S. XVI, "una veta de la literatura medieval (romancero y cancionero popular, etc.)", fue transformándose hasta que ya en el S.XIX se valorizara finalmente como una fuente auténtica de desarrollo cultural y construcción identitaria (ibid). Posteriormente, en el modernismo del S. XX, aunque la poesía marcó una tendencia a distanciarse de lo cotidiano debido al auge del vanguardismo, su relación con la música popular resurgió mediante espectáculos musicales que le dieron protagonismo al texto poético en virtud de afectar "el diálogo cultural e ideológico del momento". En suma, la relación de interdependencia trazada entre poesía y música popular devenida en canto, "ha existido desde siempre, cambiando según las circunstancias de su recepción" (Figueredo, 2001: 300-301).

Una siguiente dimensión de la poesía de *Leyenda*, se configura mediante el uso de la metáfora, forma que evidencia mi necesidad de traducir en palabras poéticas el ejercicio de imaginación que la memoria real o inventada me conduce a realizar. Las palabras son trenzadas así describiendo imágenes conscientes e inconscientes que gracias a la poesía

se relacionan particularizando mi percepción del pasado y mi manera de extraer de mi interior aquello que en mí se conserva, expresarlo o traducirlo en un lenguaje acotado a un campo literario específico como lo es la dramaturgia. Al respecto, el uso de metáfora no se construye solamente en un plano escrito sino que también a partir de la imaginación de los ingredientes poéticos y atmosféricos de la puesta en escena en la que las palabras podrán convertirse en acción a través del cantar o la canción.

En *Leyenda*, la poesía además de manifestarse en la contextura rítmica de su escritura y el uso de la metáfora, se manifiesta primeramente bajo una línea discursiva vinculada al panorama geográfico, social y político en que se desarrolla su trama. Se trata de una época determinada por el cambio cultural que significó la transición entre la tiranía de la dictadura y la posibilidad de libertad de la democracia ocurrida en el S.XX. A propósito de este aspecto, *Leyenda* desarrolla un contenido y una forma poética asociada a las sensibilidades de un sector de la sociedad influido por la nostalgia de los proyectos políticos detenidos por el Golpe de Estado de 1973. En tanto, su literatura es determinada por la influencia de aquellos discursos ideológicos de expansión popular de los años sesenta e inicios de los setentas, plasmados en manifestaciones artísticas reflotadas junto a la esperanza de la llegada de un régimen democrático. De ahí que *Leyenda*, a parte de sus recursos poéticos basales, utiliza figuras literarias vinculadas a la tradición folclórica popular chilena y latinoamericana revitalizadas en la época en cuestión, junto con la intención de configurar canciones bajo estéticas hermanas.

La imaginación de un *cancionero* para *Leyenda* bajo las coordenadas de un repertorio musical chileno popular y su ejercicio didáctico que propicia una práctica inclusiva sin generar distinciones socio-culturales respecto de las manifestaciones artísticas, lo constituyen como un proyecto de "construcción de mundo". Se trata de una idea acuñada por Hannah Arendt para hablar de las actividades que emprendemos junto a otros en virtud de entendernos a nosotros mismos bajo un sentido de pertenencia a una trama identitaria y a una comunidad. Al respecto, este "hacer el mundo" resulta de una "acción

pública" que genera "un lenguaje de performatividad que es necesariamente contextualizado y con perspectivas múltiples (Arendt en Hutchinson, 2016: 59). Esta construcción identitaria se traduce en un ritual común observable en la acción performática musical que intenta promover el objeto literario del *cancionero*. Luego la posible intersección entre esta materia y la práctica en torno a la memoria que moviliza a esta investigación, atrae la idea de pensar al tipo de *cancionero* que intento configurar mediante *Leyenda*, como un facilitador de este encuentro y por tanto de "un hacer de mundo" en torno a éste.

La memoria de canciones populares

A partir de la observación del desarrollo de la acción en el *cancionero*, tanto en su dimensión formal como de contenido, me detengo en el campo específico de la información escrita que este soporte reúne y que se traduce en un tejido de palabras e indicaciones musicales para canto y guitarra. La constitución del *cancionero* mediante estos elementos sugiere que se trata de un formato que promueve y gatilla la acción del canto de su contenido además del acompañamiento en guitarra, gracias a la oferta de facilitar la interpretación iniciada en la lectura de letras y anotaciones musicales. Luego, puedo asumir que esta acción que espera desencadenar el *cancionero*, supone una noción mínima de sus contenidos y formas, por parte de su público, cosa que puede ocurrir gracias al conocimiento de sus letras y música a partir del recuerdo de una experiencia vivida.

Junto con lo anterior, la definición del *cancionero* en el contexto de la presente investigación, está dada por su reunión de canciones concebidas bajo un imaginario popular y la promoción de su práctica expresiva mediante la intersección entre escritura literaria, musical y ejercicio de memoria. A partir de esta característica es necesario establecer que el pasado previo al surgimiento de internet en el que transcurre *Leyenda*,

define al *cancionero* en cuestión como un facilitador del conocimiento y el recuerdo del cuerpo escrito completo y por tanto al contenido, de sus canciones. Esto en tanto a ellas sólo era posible acceder mediante la lectura de algunas carátulas de discos o casetes cuya adquisición consideraba una inversión económica considerable. Según esto, el *cancionero* del Chile de los últimos años de la dictadura y el inicio de la transición a la democracia, constituía en sí mismo un agente de memoria popular mediante el cual, las líricas de las canciones podían ser íntegramente recordadas y cantadas por cualquiera, independientemente de su nivel socio económico.

Según el proceso de comunicación entre el lector y la letra de la canción que realiza el *cancionero*, el nivel de su participación respecto de lo que lee depende de su voluntad, por lo tanto, puede negarse a involucrarse con la canción que lee, al mismo tiempo en que puede estar abierto a activar el recuerdo y la identificación que aquellas letras le podrían provocar. En este sentido, ya que el *cancionero* en cuestión, no sólo incluye la escritura impresa de letras sino también de notaciones musicales de acompañamientos de guitarra, su eventual ejercicio identitario y de memoria ocurriría mediante la propia acción expresiva promovida por el cruce de escrituras literaria y musicales. Por lo tanto, este medio puede constituye en sí mismo, como un activador de la evocación de prácticas musicales que el lector pudo alguna vez haber vivenciado, escuchado, visto o ambas, al mismo tiempo en que podría convertirse en practicante del oficio musical.

Asumiendo como efectiva la práctica de memoria que este medio compilador de canciones realiza, según el rango histórico bajo el que se configura como referente conceptual para *Leyenda*, es posible determinar que la construcción identitaria que su agencia de memoria podría permitir, es facilitada por su uso didáctico. Éste, instaura una invitación a cantar y tocar la guitarra abierta a todo público, lo que convoca la idea de que promueve un proceso de identificación que acontece de manera comunitaria. Luego, la determinación de restringir la observación del *cancionero* al repertorio de la *música popular chilena*, genera una dependencia del universo socio-político determinante de las

letras y géneros musicales de sus canciones, lo que conlleva la identificación de diferencias marcadas por la polarización del Chile en que sitúa *Leyenda*. Esta materia, en sintonía con su línea discursiva, obliga a encausar la elección de sus referentes bajo la conciencia de este aspecto y según ello, la configuración del repertorio del *cancionero*, no debería ser ignorante de la hibridación que constituye a la *música popular chilena* (González, 1995: 12)[37].

Según la delimitación referencial de *Leyenda* y la arbitrariedad artítica también, las letras de sus canciones se desarrollan en base a la inspiración específica en la *Nueva Canción Chilena*, los inicios del *Hip-Hop nacional*, la *Tonada Campesina* y el *Rock chileno de finales de los ochenta*. Ahora bien, este ejercicio de escritura supeditado por la práctica de memoria que conduce la creación, hace surgir la interrogante respecto a la inclusión dentro del texto de canciones compuestas por otros en un tiempo pasado. Al respecto, cabe señalar que *Leyenda* no hace uso de letras de temas existentes pero si desarrolla el recurso de la apropiación o cita de algunas canciones pertenecientes a una memoria musical. Es así como en el estado final del texto es posible encontrar la concepción de dos canciones, bajo el uso de la melodía de tema existentes, cuyas líricas son reemplazada por fragmento de texto articulados por un fraseo de canto similar al original[38].

En suma, la definición del *cancionero*, lo establece como un medio que intersecta escritura literaria y musical para constituirse como un agente de memoria al hacer recordar líricas de canciones mediante la acción de la lectura, el canto o el toque de guitarra. A esto se suma su cofiguración como un material didáctico que enseña a acompañar el canto mediante la guitarra a personas sin instrucción musical, lo que evidencia su dedicación a un público culturalmente transversal. Gracias a esta cualidad,

[37] Se trata de una característica dada la fusión entre folclore chileno, cancionero latinoamericano, baile afrolatino, música anglosajona y europea (12).
[38] Se trata de la canción *Moonchild* de King Crimson (1969), banda británica de rock progresivo y, la tonada *El zorzalito* de María Figueroa (2012), cultora natural de Lonquimay.

promueve manifestaciones artísticas individuales o conjuntas que permiten generar procesos de construcción identitaria tanto unitaria o comunitaria.

Según la conceptualización que desarrollo para el soporte dramatúrgico identificado como un colector de canciones, al ser circunscrito éste a la trama de *Leyenda*, se constituye como un activador de la memoria histórica (catastrófico-política) en conjugación con la memoria sonoro-musical. Ahora bien lo que completa su concepción, resulta ser su concreción mediante la materialidad de un objeto literario-musical que contiene al mismo tiempo, dramaturgia y coordenadas musicales. La activación de la memoria que realiza en tanto, se basa en el recuerdo del *cancionero* particularmente identificado para esta investigación, que aparte de todas las características ya señaladas, se configuraba también por una concepción plástica particular. Ésta, preparaba la experiencia de su lectura y la manifestación musical que propiciaba gracias a un ejercicio de síntesis desarrollado desde su información escrita hasta su gráfica y la inclusión de dibujos alusivos a sus contenidos. Ahora bien, el recuerdo de estas características formales del *cancionero* hace confluir memoria visual y musical en un medio material activador de la canción gracias a la revisión de un paisaje nostálgico.

Lo Dramático

Ya que *Leyenda* es un texto dramático, las canciones no sólo propician una performatividad teatral-musical, sino que al mismo tiempo generan un sentido conjunto para hacer evolucionar el drama. Resulta productivo en tanto, observar estos procesos según la conceptualización acerca de la *progresión dramática* que el dramaturgo Carlos Cerda[39] realiza a través del planteamiento de la existencia de una analogía entre el texto

[39] Dramaturgo y novelista chileno (1942-2009), militante comunista, exiliado en Colombia y en la República Democrática Alemana. Doctor de la Universidad de Humboldt. Autor de importantes obras entre ellas, la premiada novela "Una casa vacía", llevada al teatro bajo la

teatral y el musical pues ambos constituyen pautas de acción (2000: 15). Se trata de similitudes espejeadas en las diferentes formas de control de la interpretación que los autores ejercen mediante la escritura de sus obras, siendo la partitura musical configurada por rigurosas anotaciones evidentes y exhaustivas, indicaciones que en la dramaturgia aunque se insertan explícitamente dentro de la textualidad, son principalmente generadas subliminalmente.

En el caso de la dramatúrgia, aquellas guías que corren de manera oculta corresponden a los conceptos *situación* y *suceso* que hacen funcionar la *progresión dramática*, mediante la "modificación de una situación dada por un suceso poderoso" (16). Éstos, al mismo tiempo constituyen y completan *unidades dramáticas* cuando "la *situación* planteada ha sido definitivamente modificada por un *suceso*", lo que hace que la unidad sea "de situación y suceso" (17). La identificación de la operatividad de las *situaciones* y *sucesos* en la configuración de *unidades dramáticas*, permiten comprender "extraordinariamente la dramaturgia" pues esclarecen tanto "el microsistema" o la "vida celular de la pieza" (ibid) como su "macrosistema" donde se devela la significación global que sintetiza el conflicto de la dramaturgia (16) y por tanto sus ejes de contenido. Al respecto, es posible establecer que la constitución de las *unidades dramáticas* es determinada por sus rangos de significación realizados tanto bajo dimensiones específicas como generales.

Según *lo dramático* y siguiendo la distinción entre los niveles de significación macro y micro de la obra, sus *unidades dramáticas* deben significar tanto en su individualidad con en su pertenecia a un conjunto, en este caso definido como un *cancionero*. Al respecto, ya que el texto se plantea como una colección de canciones, las *unidades dramáticas* que en ellas se construyen podrían definir inicios y finales de contenido extrapolables a la conformación de las escenas. A partir de esta consideración cada escena puede ser

---

dirección de Raúl Osorio. Además, es conocido por su colaboración con la compañía de teatro Ictus.

concebida como una canción o *canción-escena*. Sin embargo ya que estas piezas generan entre ellas un sentido dramático común, las canciones no pueden constituirse sólo como piezas individuales sino como un tejido común que en el caso de *Leyenda* según su oficio de memoria puede ser trenzado de diferentes formas. Por esta razón, las *unidades dramáticas* además de construirse dentro de cada canción como un todo, pueden configurase a través de ellas siguiendo otros criterios, por ejemplo el desarrollo rítmico de la emoción. Ahora estableciendo la funcionalidad de las *unidad dramática* respecto de las particularidades de esta dramaturgia, éstas deben configurar entre sí una guía de acción para la interpretación tanto musical como dramatúrgica.

En *Leyenda*, *lo dramático* del *cancionero* se desarrolla mediante 24 *canciones-escenas* identificadas individualmente según su articulación de la acción mediante el proceso *situación* y *suceso*. Estas evidencian diferentes formas de concebir el canto del texto según las dimensiones con que se constituyen sus *unidades dramáticas*; una que identifica la operatividad de este proceso en los lugares de acción donde el drama se lleva a cabo, el *Túnel de las Raíces*, *el albergue de la escuela* y *la casa de la familia*; y otra que se establece mediante la musicalidad de la escritura. Esta articulación es supeditada por el ejercicio de memoria que constituye al drama en función de reconstruir aquello que fue disgregado por la intervención del olvido en el paso del tiempo. Según esto, la cronología de la *progresión dramática* es trabajada bajo tres percepciones de tiempo diferentes asociadas respectivamente a los lugares de acción de la trama; una que instaura el presente del drama en una secuencia cronológica lineal y general; otra que paulatinamente va interviniendo el hilo central mediante *situaciones* que suceden en el mismo tiempo pero en otra parte; y una que hace acontecer el pasado del drama irrumpiendo el presente de la acción.

Para desentrañar la constitución del *Cancionero Dramático* de *Leyenda*, a continuación desarrollo un relato de *lo dramático* de éste a partir de la perspectiva de los personajes que lo articulan. Luego, altero el orden que en el texto se disponen las canciones para

develar la cronología (pasada y presente de forma correlativa) de sus acontecimientos. Posteriormente identifico las *situaciones* y *sucesos* de su *progresión dramática* siguiendo la correcta organización de la colección de canciones, con el fin de determinar las diferentes formas en que se constituyen las *unidades dramáticas* en y a través de ellas según la práctica de memoria dramático-musical que las conciben. Observo así cómo es provocada la acción mediante una pauta que se compone de indicaciones ímplícitas en sus *situaciones* y *sucesos* y explícitas en la escritura de sugerencias mediante palabras y coordenadas musicales. Estas últimas proponen preconcepciones de la interpretación del texto a partir de la elección de *memorias sonoro-musicales* específicas y maquetas de canciones creadas para cantar y guitarrear algunos fragmentos.

VII. LEYENDA

El drama de los personajes

Juan

Juan vive en Lonquimay, en una pequeña casa que comparte con su familia compuesta por su pareja y dos hijos en común. Trabaja cuidando animales en un fundo cuyo dueño es uno de sus amigos de infancia, compañero de una escuela rural en la que ambos coincidieron durante algunos años. Juan sólo cursó la educación básica, sin embargo su interés por la lectura lo llevó a continuar su instrucción de manera autodidacta, otorgándole el don de la palabra. No conoce más allá de las fronteras del paisaje que alcanza a mirar y que lo acompañó a crecer. Es un hombre ingenuo a pesar de no haber tenido una vida fácil, por eso el coraje resulta ser su principal cualidad. Su ser personaje se crea a partir de la memoria de un hombre que alguna vez conocí y la de un actor existente, su persona y sus capacidades interpretativas[40]. En *Leyenda*, Juan es un héroe ignorante de serlo, es el que huye para salvar su vida y la de una manada de animales con quienes traba hermandad. El nombre que lo bautiza lo recibe del recuerdo de mi amigo Juan Radrigán[41].

Adriana

La pareja de Juan trabaja tejiendo desde temprana edad, ha trenzado tantas lanas que ya podría haber cubierto la nieve del volcán. Es dueña de una sabiduría natural, ella se

[40] Claudio Riveros, actor chileno.
[41] Me atrevo a decir que este dramaturgo es mi *amigo* en tanto es como él me catalogó en la dedicatoria que me escribió en su libro, *Juan Radrigán. Teatro I. Amores de Cantina – Informe para nadie – Ceremonial del macho cabrío* (Radrigán, 2013).

aferra a la tierra, a lo que puede palpar, aunque confía en los misterios de lo humano y de la naturaleza. Ella es risueña y juega, juega con sus niños, con su familia entera. Ella ama a Juan y él también a ella. Adriana llora, llora de contenta, de triste y de angustia, llora sin vergüenza, llora y su llanto a veces le hace cantar suavecito. Se llama A*d*riana porque al mover la letra *d* de su nombre tres letras más allá, éste cambia a Aria*d*na, protagonista del relato griego que inspira a *Leyenda*. La creación de este rol, fue realizado en base a la memoria y ayuda práctica de una actriz[42] quien durante el proceso de escritura, fue leyendo a este personaje en cada una de las fases del desarrollo del texto.

Adela

Hija de Juan y Adriana, la niña Adela tiene alrededor de 10 años pero parece tener menos. Es muy supersticiosa, por eso siempre va por ahí recolectando diversos materiales para construir amuletos. Aguda de pensamiento y chistosa es Adela, se entromete en el territorio de los grandes sin ningún miedo. Es mala para comer, lo que es casi su estandarte, le repugna la carne, la masca a regañadientes. Muy amiga de sus padres y hermana de su hermano es la niña, juegan juntos, juegan a cantar, a hacer un dúo pimpinelezco, juegan a soñar juntos y así, en sueños se encuentran. Su nombre está inspirado en una chiquilla que vivía en la última casa de la calle donde quedaba la mía. No era mi amiga, aunque Adela si lo es, al igual que la actriz[43] que activa su creación, una mujer adulta pequeña cuyo mundo interno me parece igualito al de la hija de esta *Leyenda*.

[42] Gabriela Aguilera, actriz, docente, dramaturga chilena, Magíster en Artes, U.C.
[43] Claudia Cabezas, actriz y docente teatral chilena.

Félix

Hermano mayor de Adela es Félix. Un ser humano feliz que está a punto de crecer y se resiste dulcemente a ello. Va y viene entre el juego y el aburrimiento, va y viene pero su hermana no lo suelta, lo obliga a armar una casa de cojines, lo insta a convertirse en vaca. Él, la invita a cantar con una guitarra prestada que aprendió a tocar escuchando la radio. A él le gusta la música y también inventarla. Es una aventurero. Protector de su hermana es Félix, aunque a veces los roles se confunden, también la edad. Él tiene doce, casi trece. Su rol y su nombre, esta inspirado en el amigo más grande que tuve siempre. También, en un actor músico[44] en quien confío y apoyo para inventar canciones.

Toro

El semental del fundo y el preferido del dueño, es un toro llamado Toro. Junto con su enorme capacidad de producir vida, también nació con el don de la comunicación. Por esta razón es que tempranamente, Juan supo leer las señas de sus ojos, su lenguaje pestañoso, sus movimientos de cola, su caminar oblicuo. Se fueron entendiendo así en el tiempo infinito de los paseos de campo, empezaron a hacerse amigos, a conversar en silencio, luego mediante mugidos, después con onomatopeyas y así llegaron a las palabras de guagua, de niños y finalmente de adultos letrados. El toro aprendió así el habla humana y tras él todos los demás animales del fundo lo hicieron. Se les pegaron las frases como peste benigna y a partir de ellas, quedaron inmunes a la ignorancia, se mejoraron las especies, aprendieron a decir el amor, nacieron crías parlantes, cambió el mundo para siempre. El toro es el líder de lo demás, tal vez nunca conocerá el vicio del poder, por esta razón es que su rol es inspirado en un actor[45] del que admiro ante todo su nobleza.

[44] Pablo Sepúlveda, actor, músico y acróbata chileno.
[45] Luis Dubó, actor y director teatral chileno.

Una voz monocorde

Mezcla macho y hembra es este animal con cachos. Es la jefa de una manada de ciervos del fundo donde trabaja Juan. Son seres tiernos de pelajes marrones jaspeados criados para ser convertidos en carne de charqui. Deliciosa es esa sustancia salada, un lujo seguramente. Son esquivos por naturaleza, pero adiestrados para llegar a ser un producto de mercado. Los ciervos del fundo han aprendido a hablar y han callado, se han organizado y ahora avanzan sin temor, como tribu nómade en busca de un futuro mejor. La ciervo es una mapadre para todos, es dueña y dueño de una voz cálida, dulcemente autoritaria. La creación del personaje de La ciervo, es fruto del recuerdo del gusto de un tipo de charqui que probé hace años. También, es el resultado de mi memoria de un fundo que frecuenté por un tiempo, donde al toque de una campana, una ciervo venía a comer terrones de azúcar de mi mano. Es el único personaje que no se basó en referencia a una o un actor en particular, en tanto su interprete futura o futuro es aún incierta o incierto.

Gringo

Hans, es el nombre de pila del comúnmente personaje llamado Gringo. Es un descendiente de colonos alemanes perteneciente a la tercera generación aposentada en las tierras sureñas por ahí por el final del S.XIX. Es de piel blanca y pelo negro, los rastros europeos no se atisban en su fisonomía pero sí en su apellido, desconocido para efectos de *Leyenda*. Dueño del fundo donde trabaja Juan, en su infancia desarrolló una importante relación con este ya que asistieron a la misma escuela rural cuando la familia del protagonista aún no se mudaba a Lonquimay. Luego de eso, El Gringo se fue a estudiar a la capital regional, posteriormente a la del país para luego pasar algunos años en Europa. A su regreso, tuvo que hacerse cargo de la extensa propiedad familiar y allí vive en la casa patronal donde siempre habitó de niño, rodeado de cabezas de animales

disecadas colgando de la pared. Adiestra novillos para el rodeo y nutre a vacas para la producción de leche y carne. El Toro, el semental del fundo, es su animal preferido. Su rol, fue inspirado en un amigo actor[46], dúctil en la creación de personajes muy diversos.

Toshiro

Es el perro de la familia, un miembro más de ella de hecho. Su cuerpito es una mezcla de perro callejero y pequinés o algo así. Es mal genio y fiel. Juan le habla como persona porque sabe que entiende. Adriana y los niños en cambio, le hablan como guagua o como un ser de inteligencia menor. Vive en el patio de la casa del cual se escapa fácilmente. Sigue a Juan en su huida, lo busca hasta que lo encuentra para comunicarle algo, por supuesto Juan entiende y confía en su diestro olfato. Su configuración como personaje proviene de mi memoria directa, de mi perro de infancia llamado Toshiro en honor al actor japonés *Toshiro Mifune*, famoso por su participación en la miniserie serie *Shogun* algunas cintas de *Akira Kurosawa*, que alguna vez vi por allá en los años ochenta-noventas.

El drama en Leyenda

Síntesis argumental, relato cronológico iniciado en los antecendentes del drama

Corre el mes de diciembre y el desastre se avecina. Un día, Juan sale del trabajo más temprano de lo habitual y al llegar a su casa se dispone a cocinar una cazuela. Estando en eso, Adriana le abre la puerta a un carabinero quien viene en busca de su pareja por su presunta implicación en el robo de uno de los animales del fundo en el que es empleado. Ante este *suceso*, la mujer niega la presencia del acusado en la

[46] Francisco Ossa, actor y gestor cultural chileno.

vivienda y tras despedir a la visita, exige a Juan una explicación. Éste, asegura inocencia en una *situación* donde relata el increíble hecho de que los animales del fundo aprendieron a hablar lo que los ha instado a escapar solicitándole a él que cargue una maleta con un toro adentro, encogido mágicamente para estos efectos. Tras almorzar una cazuela, toda la familia juega a construir una casa con los cojines de un sillón, imaginándola como la única vivienda que resiste los embates de la erupción del volcán. Luego, la diversión es interrumpida por una segunda visita del carabinero, insistencia ante la cual los niños se enteran de la necesaria huida de su padre.

El trayecto de Juan, el prófugo, se inicia entonces caminando en dirección al *Túnel de las Raíces*, lugar en el que por indicación de los animales, debe ingresar para esperar un tren que lo transportará lejos de Lonquimay. Estando allí, sorpresivamente se encuentra con una ciervo que junto a su manada se ha fugado del fundo para reunirse con el toro. Ella le pide que abra su maleta a lo que Juan obedece inmediatamente activando un ritual cantado de los animales que acompaña el despertar y la transformación de su líder. Tras su incorporación, éste informa a su cuidador que ya ha cumplido su misión y que debe volver a su casa, tarea que Juan inicia un tanto dudoso. Cuando ya se alejado, se encuentra con el perro Toshiro, quien lleva en el hocico un pedazo de lana del chaleco de su amo, que se le ha ido destejiendo permitiéndole marcar el camino de vuelta a casa, regreso dificultoso en tanto la oscuridad túnel lo hace un imbricado laberinto. Allí, son interceptados por el Gringo, quien cargado de hostilidad, se enfrenta a su trabajador en busca explicaciones acerca del robo de su toro.

En medio de ese conflicto, los animales se hacen presentes para acorralar al Gringo y liberar a Juan quien junto a su perro emprende retirada no sin antes increpar al patrón. Cuando estos logran ver la luz del sol, el volcán entra en una violenta erupción provocando un sismo que derrumba el túnel y acaba con la vida de los que

allí se hayan. Sin poder hacer nada, Juan y Toshiro se dirigen a la escuela de Lonquimay que se ha convertido en un albergue donde se encuentra refugiada su familia a quienes haya jugando a la casa de los cojines y cantando para pasar las penas. Adriana recuerda la existencia de una antigua *Leyenda* que explica la rabia del volcán. Es una historia que no puede concluir, tal vez por el olvido o por la naturaleza cambiante de los relato alguna vez oídos. Entonces, Juan y el perro Toshiro se presentan ante ellos, imaginando el canto desgarrado del toro, de los ciervos y del Gringo al cruzar las fronteras de la existencia. Este es su final. Un ser humano ha sido sacrificado para ser devorado por un monstruo que habita en el volcán.

Situaciones y sucesos del drama

Según la propuesta de análisis que establece Cerda respecto de la progresión dramática, el *cancionero* no debería configurarse sólo como una sucesión de canciones sino que como un medio que permite la narración de una historia. En este sentido es que presenta una *situación* básica, un cambio o *suceso* poderoso para constituir una nueva *situación* y así, se concatena un desarrollo progresivo que permite la elaboración de un conflicto, un desenlace y el establecimiento de una *situación* final completamente distinta de la inicial. Por esta razón es que la gracia del *cancionero* radica en que al mismo tiempo en que mantiene una estructura fragmentaria, es posible imaginar su articulación continua en base al desarrollo de un argumento en tanto drama, único.

Cerda dice que la operatividad escénica de las categorías *situación* y *suceso* dentro del drama, hace emerger una distinción entre "suceso escénico", dado por "la efectiva ocurrencia de un hecho tangible", cuya particularidad es "su efectiva presencia escénica", y "suceso verbal" vinculado a la esencia del drama que confía en la "eficacia en la palabra y su capacidad de convocar imágenes". Lo verbal del suceso "permite introducir

el antecedente como factor modificante de la situación", siendo éste, '"la historia que antecede a la acción en el escenario, una historia sin la cual la acción en el escenario no es posible'" (Dürrenmatt en Cerda, 2000, 17). A partir de esta consideración es que para observar *lo dramático* del *cancionero* de *Leyenda*, me parece fundamental describir su antecedente dado a conocer por *sucesos* verbales que transcurren mediante el uso del recurso del raconto de la *situación* que presenta la unidad de acción que se establece en el inicio de la obra.

Antecedente del drama

A partir de lo anterior, es posible establecer que la comprensión de las *situaciones* y *sucesos* que componen el *microsistema* de la obra, permiten identificar su *macrosistema* bajo los mismos conceptos, donde como primer paso resulta clarificador observar los antecedentes generales del drama. Así, es posible determinar como *situación* básica, la reformulación de la vida luego del decreto del pueblo de Lonquimay y sus alrededores como zona de emergencia producto de la entrada en erupción del volcán. Luego, propone el desarrollo de esta *situación* hacia el acontecimiento del extraño *suceso* de la adquisición de capacidad de habla de los animales, lo que los constituye como una nueva civilización. A partir de este hecho se genera una nueva *situación* correspondiente al proceso de desarrollo del diseño por parte de los animales, de un plan de liberación en el que Juan, resulta ser un medio facilitador fundamental.

El drama según la cronología de las acciones de Juan

El drama presenta una *situación* inicial que mantiene a Juan cocinando una cazuela en casa, lugar al que llega un carabinero debido a que es culpado por robar un animal, *suceso* que da paso a la *situación* donde se prepara y ocurre el *suceso* de su huida que

desarrolla la *situación* de su ingreso un túnel cargando a un toro dentro de su maleta. Allí acontece el *suceso* de su encuentro con un grupo de animales quienes articulan la *situación* donde es informado del fin de su misión lo que permite el *suceso* que da paso a la *situación* de su búsqueda de la salida, interrumpida por el *suceso* de su interceptación con el Gringo. Entre ellos, se instaura una *situación* de hostigamiento que es detenida por el *suceso* de la llegada de los animales para liberar a Juan y acorralar al gringo en una nueva *situación*. Entonces el túnel se derrumba, *suceso* que acaba con la vida de todos allí adentro, que ocurre luego del egreso de Juan, que constituye la *situación* de su regreso a Lonquimay donde se encuentra con su familia, *suceso* que da paso a la *situación* final donde todos piensan lo vivido como una *Leyenda*.

VIII. ANÁLISIS CANCIÓN POR CANCIÓN

1. Canción del túnel, ocurre en un futuro que podría ser ayer

Esta canción presenta la *situación* básica que transcurre en el Túnel de las Raíces, lugar donde Juan lleva a cabo una detención tras su fuga. Musicalmente, esta canción es inspirada en la memoria sonoro-musical de la *Nueva Canción Chilena*, lo que se plasma en la propuesta de una primera maqueta o preconcepción musical para un fragmento del texto posible de ser cantado. Éste, fue desarrollado durante la experimentación que hice en virtud de corregir el texto y se traduce en una composición que se compone de dos estrofas escritas a modo de cuarteta de versificación libre, en la que riman su dos últimos versos. Mediante estas, como se muestra a continuación, Juan explicíta su consciencia respecto del estado en se encuentra:

"**Juan**: (***Canta***)

Solm
Quiero contar cantando,
pero me desafino.

Dom
No escucho, no le achunto,
soy relámpago mudo.

Solm
Quiero decirle al túnel,
que no le tengo miedo,

Dom
que me escapé del nudo,
que ahora me siento puro”

Esta *situación*, es modificada por el *suceso* dado por su encuentro con un ser misterioso que es presentado de manera verbal, a partir de una narración ejercida en los dos últimos versos de las estrofas cuarteta, así:

“**Solm**
Quise darme la vuelta
no resultó el empeño
Alguien me resoplaba
sentí una voz ahogada…”

Entonces la *situación* inicial es modifica hacia un diálogo que Juan entabla con un personaje llamado *Una voz monocorde*, que aquí se compone de un solo verso que se propone como una continuación de lo cantado de la canción, pero que interrumpe la melodía y el patrón de la cuarteta, gerando otro tipo de acompañamiento de guitarra. Esto se traduce de la siguiente manera:

“**Una voz monocorde**: (***Canta***)

Solm FaM Solm Si*b* Fam Solm
-No, no, no, sigue avanzando, el que aquí entra ya no sale…”

Luego de este pequeño intercambio, *Juan* emprende una nueva *situación* donde continúa su monólogo para narrarse a sí mismo, el objetivo de su huida. En términos musicales, en este fragmento, como se indica en el texto Juan *evita cantar* pero, desarrolla un fraseo rítmico que es seguido por la guitarra. Ambos recursos musicales, generan un vaivén que

intenta ser constante pero le es imposible ajustarse a un patrón fijo. Así, a veces el cambio de acordes coincide con la puntuación, otras con la forma de frasear las palabras en coordinación con el proceso de inspiración y exhalación que permiten su proyección, y otras en concordancia con la energía de las ideas que en ellas se traducen. Esto se ejemplifica en el siguiente extracto del monólogo en cuestión:

"**Juan**: (***Evita cantar***)

Solm Rem Solm
El que aquí entra ya no sale, me dijo con voz ahogada.

Rem Solm Rem
Yo tengo que subir al tren, le dije sin decirle nada.

Solm Rem Solm Rem Solm
Sin ojos, sin respuesta, con manos con callos, con zapatillas mojadas,

Rem Solm
caminé hundiéndome un poco en el barro.

Rem Solm
Olí el bosque de afuera de repente.

Rem Solm
Se me antojó tragar saliva.

Rem Solm
Adelante muy lejos algo brillaba.

Rem

No era el cielo, tampoco el fuego…"

Es posible establecer que esta parte del monólogo constituye una tercera estrofa cuyo transcurso genera un incremento paulatino de la tensión atmosférica de la escena y el estado de desesperación en aumento del protagonista. Luego, esta rítmica decanta en un coro compuesto por el mismo patrón de acordes del acompañamiento que lo precede, pero opera bajo un ritmo distinto y más bien rígido en tanto es determinado por una estructuración de ocho versos compuestos todos por ocho sílabas que riman sólo los versos tres y cuatro. Lo hacen de la siguiente manera:

"**Solm Rem**

Doy un paso, oigo el canto

Solm Rem

de lombrices pasajeras,

Solm Rem

doy el otro, me hago amigo

Solm Rem

de un tambor, de mis latidos,

Solm Rem

soy mi caja, soy mi fuelle,

Solm Rem

soy mi propio instrumento (**bis**)

(cuerdas apañadas)
soy mi caja, soy mi fuelle,

(cuerdas apañadas)
soy mi propio instrumento (**bis**)"

Ahora bien, en sincronía con la progresión dramática, la acción del coro permite concluir la *situación,* completar la primera *unidad dramática* del texto y finalizar la canción.

2. Canción para escribir una carta

Aquí se presenta a *Adriana* escribiendo una carta a *Juan* donde relata la *situación* en la que se encuentra en el albergue de la escuela junto a los hijos de ambos. Esta canción ocurre en la misma unidad de acción de la primera canción y su propuesta musical, no contempla una maqueta o preconcepción musical para ninguno de sus fragmentos. Sin embargo, de antemano concibe su desarrollo bajo un fraseo rítmico inspirado en una *memoria sonoro-musical* hasta ahora libre. Lo hace así:

"**Adriana**:

Agárrate fuerte Juan, mi madeja no se corta, no se mira ni se enreda. Te esperamos en la escuela. Ahora es un albergue. Acá inventamos camas, trajimos los cojines, el termo, las pantuflas. Los hijos están durmiendo, se ríen roncando…"

La *situación* durante esta escena no es modificada por un *suceso* poderoso y en tanto, queda en suspenso no pudiendo completar su *unidad dramática*.

3. Canción para recordar un sueño

Esta canción plantea la *situación* de los hijos durmiendo y soñando en el albergue mientras la madre escribe la carta al padre. Se trata de una escena en la que se propone una maqueta o preconcepción musical para un fragmento considerado como cantable, que se configura mediante el desarrollo de una décima. Ésta, elabora la consciencia de *Adela* y *Félix* de estar dormidos y de querer emprender un viaje a través de un sueño que les permitirá ayudar a su padre durante su huida. La décima en cuestión, se disecciona en una estrofa compuesta por seis versos y un curo de cuatro que se proponen respectivamente como fraseados rítmicamente y cantados bajo una melodía básica, ambos desarrollados bajo un mismo patrón de acordes para su acompañamiente de guitarra. El desarrollo de esta composición básica, es inspirada en la *memoria sonoro-musical* de los inicios del *Hip-Hop chileno* y se lleva a cabo de la siguiente manera:

"**Félix**: (***El hijo más grande sueña***) (***Canta***)

Solm Sol#
No estoy aquí, estoy adentro

Solm
de mi cuerpo que acostado

Sol#
quiso partir a otro lado

Solm
olvidando estar despierto,

Sol#
escapando de este cuento.

Solm Sol#
Me dormí, también mi hermana...

Coro:

Félix y Adela:

Solm
Tenemos hasta mañana

Sol#
aunque suene un absurdo

Solm
para viajar por el mundo

Sol#
en busca de una artimaña. (**bis**)"

A esta estructura cantable, le sigue un diálogo que se propone sobre el mismo acompañamiento musical previamente realizado, pero ahora su fraseo rítmico que desarrollan rimas de forma aleatoria, se lleva a cabo sin una lógica musical preestablecida. Esto ocurre así:

"**Félix**:

Andábamos raros, desesperados, por eso nos fugamos del albergue, nos subimos al techo de la escuela, por ahí salimos. Afuera todo oscuro, menos el fuego que explotaba, nos caían chispas pero no quemaban, nos salían ronchas, pero no dolía.

Adela: (***La hija hermana***)

No dolía porque hacía frío. La piel no se sentía…"

Para finalizar este texto, Adela utiliza las palabras inventadas, "Washila, tonino, pininano, mauleno, poronguito, washinango molido, no más". Lo hace, para invocar a algún un orden espiritual misterioso le pueda ayudar a sacar a su padre del peligro en el que se encuentra. Se trata de una especie de conjuro realizado en base a vocablos emparentados con las onomatopeyas que permiten a la hija conectarse con una fuerza extrahumana que le permita expulsar el terror de su cuerpo o no tenerle miedo a nada.

La *situación* del sueño transcurre en un estadio paralelo a la donde *Adriana* escribe la carta y Juan se encuentra detenido dentro del túnel. Se trata de una *situación* que se modifica por algún *suceso* quedando suspendida al igual que la de la segunda canción lo que no permite que su *unidad dramática* sea completada.

4. Canción del ladrón de animales

La *situación* que da inicio a esta escena, correponde a la continuación del monólogo introspectivo de Juan que venía desarrollándose bajo una tensión en aumento pero ahora, es asumido por la consciencia de que cuenta con un interlocutor, en el personaje *Una voz monocorde*. Entonces entre ellos se establece un diálogo que no presenta una maqueta o preconcepción musical, pero si propone bajo la inspiración de la *memoria sonoro-*

musical de la *Nueva Canción Chilena*, en tanto resulta acorde con la atmósfera de la canción, heredada de la primera escena. El diálogo de esta escena se presenta:

> "**Juan**:
> Yo ando trayendo un animal, pequeño como perro, dormido como guagua. Soy fugitivo de los campos, ladrón de las leyendas… Hace calor, mucho calor, me estoy quemando, es la bestia, es el volcán. Yo soy flaco, enclenque, triste, no me puedo la maleta. No soy digno de esta misión. Me derrito, me hago llanto, me orino, estoy todo cagado.
> **Una voz monocorde**: Tú sabes hablar con las vacas
> **Juan**: Me dijo la voz rasposa, de hembra pequeña fuerte. Me la imaginé de repente, achuyuncada en una sombra"

Según este diálogo, la *situación* no es modificada por un *suceso* y en tanto queda en suspenso al igual que la concreción de su correspondiente *unidad dramática*.

5. Canción del cocinar una cazuela, ocurre ayer

Para describir la *situación* en la que se desarrolla esta escena, es necesario establecer que ésta se inicia en el antecedente de que Juan se encuentra cocinando una cazuela tras haber llegado a su casa más temprano de lo habitual luego de su faenas en el fundo. Luego, esta canción se inicia por el *suceso* verbal donde Adriana narra a Juan la visita de un carabinero que lo buscado por su presunta culpabilidad en el robo de un animal. Así es como la *situación* del antecedente es modificada hacia una establecida por un diálogo donde Juan explica a su pareja la versión que él tiene acerca del hecho del que se le acusa. Esta canción no cuenta con una maqueta o preconcepción musical y tampoco es inspirada en alguna *memoria sonoro-musical* predefinida, sin embargo se propone bajo

el desarrollo de un fraseo rítmico que caracteriza el intercambio de textos entre los personajes así:

> "**Adriana**: Vino un carabinero Juan, dijo que el gringo te había acusado. Que te habías robado uno de sus toros, que le faltaba uno. Que fuiste tú porque tú estabas a cargo. Que se le había perdido un Toro dijo el gringo y que te culpaba a ti. Dejó este papel citándote a declarar…
> **Juan**: Yo no me robé ninguna vaca.
> **Adriana**: Toro, me dijo, que un toro andaba perdido.
> **Juan**: No anda perdido ese toro, se escapó que es diferente.
> **Adriana**: ¿Y está carne Juan, no es del toro?"

Luego, ambos dicen de ir a declarar al día siguiente para entregar la versión de Juan respecto de su acusación, decisión que se constituye como un *suceso* como se muestra a continuación:

> "**Adriana**: Mañana dijo el carabinero que te esperaban en el cuartel.
> **Juan**: Ya.
> **Adriana**: ¿Cómo que ya, Juan? ¿Ya no más?
> **Juan**: Sí, ya.
> **Adriana**: Yo te acompaño.
> **Juan**: Ya.
> **Adriana**: Explicamos que tú no fuiste. Que el toro se escapó solo…"

La *unidad dramática* de esta canción se desarrolla en tanto, por una *situación* que es modificada por un *suceso* que genera una nueva *situación* bajo la cual transcurre otro *suceso* que concluye la escena.

6. Canción de la cazuela

La *situación* con que se inaugura esta canción corresponde al almuerzo familiar en el que se come la cazuela cocinada por *Juan* en la escena anterior. El tratamiento musical de esta escena no contempla la creación de una maqueta o preconcepción musical para algunos de sus fragmentos. Luego, la observación de la contextura rítmica de la escritura, hizo inevitable determinar para ella la inspiración en una *memoria sonoro-musical* libre, mediante la cual fuese posible desarrollar la interpretación de los diálogos así:

> "**Adela**: No quiero comer.
> **Adriana**: Come Adela, cómetelo todo.
> **Adela**: No tengo hambre.
> **Adriana**: Come Adela, cómetelo todo, come sin hambre, traga, después no va a haber.
> **Adela**: No quiero comer, quiero jugar.
> **Juan**: No se puedes salir, está prohibido.
> **Adela**: Quiero jugar adentro. Quiero hacer una casa con cojines.
> **Adriana**: Come un poco, mira a tu hermano, ya está terminando.
> **Félix**: Ya terminé. Quiero un poco más.
> **Adriana**: No queda más
> **Félix**: ¿Y la de la Adela?
> **Adela**: Me la como yo, después no va a haber. La pura sopa quiero, el zapallo, la papa, el cilantro, el arroz. Eso no más… "

Esta *situación* es modificada por el *suceso* verbal mediante el cual los niños se enteran que su padre es buscado por la justicia. Entonces la *situación* se transforma a la elaboración de los hechos por parte de los niños y su propuesta de esconderse todos juntos para evitar el apresamiento de su padre. Lo hacen así:

"**Félix**: Ninguno sale papá, nos quedamos acá. Y si llegan nos callamos, nos dormimos, esperamos que el volcán, se enoje de verdad.
Adela: El volcán nos va a ayudar. Washila, tonino, pininano, mauleno, poronguito, washinango molido, no más. Vamos a jugar"

Esta última frase de Adela, reitera el recurso que utilizó en la *Canción para recordar un sueño*, mediante la cual exhala el miedo de su cuerpo pero que ahora utiliza para invocar a la fuerza del volcán para que ayude a sacar a su padre del peligro en el que se encuentra. A esta altura de la obra, ya es posible concebir que en tanto estas palabras se articulan mediante una comprensión de la comunicación que excede los límites humanos, su uso responde a una cualidad que la hija ha heredado de su padre por cierto.

Luego, la propuesta que ella hace de ir a jugar, cierra la *situación*, completando la *unidad dramática* de la canción.

7. Canción de la casa de cojines

Esta canción se desarrolla mediante la *situación* dada por un juego en que toda la familia arma una casa de cojines. Esta se inicia con un fragmento cantable que se propone bajo una preconcepción musical que se traduce en una maqueta de canción estructurada por una décima trabajada a modo de estrofa y un coro desarrollado mediante una cuarteta cuyos versos riman todos entre sí. A pesar de que este pasaje se proponga como una estructura cantable, no contempla una creación melódica y un acompañamiento en guitarra, sin embargo ya que comtempla un fraseo rítmico, se propone ser creada bajo la inspiración de la *memoria sonoro-musical* de los inicios del *Hip-Hop chileno*, que desde un principio constituye a los personajes de *Adela* y *Félix*. La siguiente transcripción da cuenta de lo anterior:

"**Adela y Félix**: (***Cantan***)

Los cojines del sillón
serán puerta y ventana
de una linda morada.
Paredes, techo y cañón
serán su caparazón
esqueleto de una casa
que ante toda amenaza
nunca se ha de caer
y en cada anochecer
será nuestra calabaza

Coro:

calabaza, calabaza
cada uno a su casa
calabaza, calabaza
esta casa me abraza"

Tras esta canción ocurre el juego propiamente tal, donde todos imaginan que la casa de cojines es una de las pocas viviendas que han quedado en pie tras la catástrofe provocada por la erupción del volcán. Lo hacen así:

"**Adela**: Hagamos que somos vecinos y que tú llegas de allegado a mi casa que es la única que queda parada en la población después de que pasó la lava. Hagamos que la escuela se convierte en albergue, entonces todos en el pueblo viven ahí menos nosotros con la mamá y el papá que son otros vecinos. Hagamos que La Generosa y el negocio de don Iván tampoco se quemaron con la lava. Hagamos

que en la noche nos comunicamos con linternas con ellos. Anda a buscar la linterna que te regaló el papá"

Esta *situación* es interrumpida por el *suceso* de la segunda visita del carabinero hecho que es abordado de manera verbal bajo la lógica del juego así:

"**Juan**: Están tocando la puerta vecina.
Adela: ¿Cuál puerta? ¿La puerta de verdad o la de la casa de cojines?
Félix: Muuuuuu. La de verdad sorda, anda a abrir.
Adela: Anda tú, a mí me da frío.
Félix: Anda tú yo soy una vaca.
Juan: Yo voy vecina.
Adriana: No Juan, tú quédate adentro de la casa de cojines. Yo voy a abrir"

Entonces la *unidad dramática* de la escena es completada dando un final a la canción.

8. Canción, ¿Qué tiene que ver el volcán?

Tras el *suceso* de la interrupción del juego por parte de la nueva visita del carabinero, da paso a la *situación* que inaugura esta nueva canción que se desarrolla mediante el diálogo entre Adriana y el carabinero. Esta canción no cuenta con la creación de una maqueta o preconcepción musical para algunos de sus fragmentos y por eso, se concibe mediante una inspiración de *memoria sonoro-musical* de libre concepción, determinada por el fraseo rítmico inherente a la contextura del intercambio de textos que componen a la escena. Esto se presentan así:

"**Adriana**: Mi marido no ha llegado desde hace dos días mi cabo, tampoco ha dado señales de vida, nadie ha traído recado, nada. Me dijo que tenía harto

> trabajo en el campo, que tal vez no llegaba a dormir porque había una vaca que estaba a punto de tener un ternero, entonces me dijo que él tenía que cuidar a la mamita hasta que naciera el hijito. Es que con lo del volcán y las heladas están muy frágiles los animales mi cabo."

En este diálogo, suponemos las intervenciones del carabinero pues es trabajado sólo desde el prisma de Adriana, lo que se traduce en monólogo que finaliza con el *suceso* de la partida del carabinero gracias a que la mujer logra convencerlo. Entonces la *situación* se modifica a la decisión de la familia de la huida del padre. Entonces la canción culmina con el *suceso* de la partida de éste, lo que completa la *unidad dramática* de la escena.

9. Canción del Gringo madrugador

La *situación* que desarrolla esta escena corresponde a la llegada del Gringo a la casa de Juan en virtud de hablar con él. Se trata de un monólogo que presenta a Adriana como interlocutora sin que intervenga activamente, tal vez para no decir nada que pueda jugar en contra de su pareja. Esta canción no cuenta la creación de una maqueta o preconcepción musical para algunos de sus fragmentos, al mismo tiempo en que propone su desarrollo bajo la inspiración de una *memoria sonoro-musical* libre. Ésta, se desarrolla mediante una prosa que dice así:

> "**Gringo**: Buenos días Adriana. Te agradezco si me dejas pasar, hace un frío bestia. También te agradezco si me sirves algo caliente, no he tomado desayuno, traje pancito, chanchito, una mantequilla. Aquí te los dejo en la mesa, no te preocupes por poner mantel, con un pañito que le pases es suficiente. Así que el Juan no ha llegado a la casa. ¿Qué le habrá pasado oye?..."

Al final de este monólogo, el Gringo se marcha no sin antes dejarle el siguiente mensaje a Juan: “Dile que digo yo, que después de la erupción, la verdad se va a saber, que no va a poder escapar”. Tras esta amenaza, el Gringo efectua su partida, hecho constituye el *suceso* que completa la *unidad dramática*.

10. Canción para despertar a un animal

La *situación* que da inicio a esta escena se desarrolla en la unidad de acción con la que se inaugura el drama y corresponde a la continuación del diálogo establecido anteriormente entre *Juan* y *Una voz monocorde*. Aquí, este ser devela su identidad que es la de una ciervo del fundo. En términos musicales, ésta *situación* se enfrenta a partir de la propuesta de la creación de una maqueta o preconcepción musical para el cuerpo completo de la canción o escena, inspirada en un tema existente y persistente en mi memoria. Se trata del tema de *Rock progresivo*, *Moon Child* de *King Crimson*, que me permite imaginar la traducción atmosférica de la escena. Ahora bien, el diálogo que ésta textura *sonoro-musical* acompaña, se inicia mediante un fragmento cantable que durante la práctica de experimentación dramatúrgica, transformé en una décima cuya acción interpretativa se propone bajo la indicación del desarrollo de un fraseo rítmico sin melodía que se lleva a cabo así:

“**Una voz monocorde**: (***Frasea rítmicamente***)

Lo llevaste al horizonte
cuando el cielo era agua
la tarea fue muy ardua
para un nuevo polizonte
pero el sol cubrió el monte
y todas nuestras amarras,

soltamos con las cigarras.
Esta manada de ciervos,
rompió con todos los cercos
para escapar de las garras”

La evolución de esta *situación* que se desarrolla en adelante, cumple la función de informar a *Juan* aspectos relativos a su colaboración para con la estrategia de liberación de los animales. Luego, el *suceso* que modifica esta *situación*, corresponde al despertar del *Toro* que *Juan* transporta en su equipaje de viaje. Esto es activado mediante un ritual que realizan los animales, llevado a cabo a partir de una estructura cantable, escrita mediante tres cuartetas de rima libre, cuya versificación incluye algunas palabras concebidas como onomatopeya provenientes del sonido de los mujidos del ganado, que proponen una forma de codificar sintéticamente la comunicación animal mediante la escritura. A nivel musical, lo cantable de este fragmento se propone bajo una composición que toma prestada la melodía del tema arriba referido para desarrollar un fraseo melódico idéntico a ésta. Así, se configura una cita explícita a la memoria sonoro-musical del *rock progresivo internacional* que a nivel de notación musical, para su acompañamiento en guitarra se compone de un solo acorde. El despertar del *Toro* en tanto, ocurre así:

“**Animales**: (***Cantan***)

Solm
Muuuuuuuuuu muuuuuuuuuu muuuuuuuuuu
muuuuuuuuuu muuuuuuuuuu muuuuuuuuuu
Solm
Desde el campo
tras el sauce, por el río vamos.

Solm

Desde el campo

caminamos hacia la ciudad

Solm

Muuuuuuuuuu muuuuuuuuuu muuuuuuuuuu

muuuuuuuuuu muuuuuuuuuu muuuuuuuuuu"

Cuando ya ocurre la incorporación del animal, la *situación* se desarrolla a través de un diálogo que ocurre entre *Juan* y el *Toro*, dónde se evidencia la angustia del protagonista respecto del peligro que puede estar viviendo su familia ante la inminente erupción del volcán. Sin embargo, el *Toro* le asegura que nada les va a pasar a pesar de la catástrofe que provocará el volcán, al mismo tiempo en que le indica que su misión ya ha llegado a su final y por lo tanto, ya debe regresar a casa. Ante esto, *Juan* demuestra su resistencia de dejar a los animales solos, pero éstos lo terminan convenciendo que su única salida es marcharse de una vez en tanto el Gringo lo viene persiguiendo. Entonces, la partida del protagonista se constituye como un *suceso* que completa la *unidad dramática* completa de esta canción.

11. Canción para que vuelvas

Esta canción constituye la continuación de la *Canción para escribir una carta* desarrolla por *Adriana* anteriormente, compuesta por una única *situación* que no alcanza a completar su *unidad dramática*. Al igual que en esa escena, la *situación* de la presente canción también plantea una única *situación* que es elaborada mediante el influjo inspirativo de la *memoria sonoro-musical* de la *Tonada Campesina*, específicamente el tema *El zorzalito* de *María Figueroa*[47] (Figueroa, 2012: [CD]). Bajo la simpleza de la

[47] Cultora popular de la localidad de Lonquimay, cuyo tema *El zorzalito*, fue registrado en un disco producido en el año 2012.

melodía de esta composición y su acompañamiento en guitarra correspondiente, propongo una evolución emotiva del desarrollo de la continuación de la escritura de la carta de *Adriana*. Esto se lleva acabo así:

> "**Adriana**: El albergue está bien Juan, nos organizamos, tomamos té, jugamos carioca, los niños al poto sucio… Dicen que se viene una explosión gigantesca, que va a correr un río de lava, de fuego líquido, Juan. Por eso es el humo tóxico que sale del volcán, se está preparando para vomitar. Los animales del campo se están muriendo, no pueden respirar…"

Luego, aunque no ocurra un *suceso* que modifique esta *situación*, *Adriana* expresa dolor ante la idea del imposible regreso de Juan, lo que hace que su emocionalidad vaya en aumento. La identificación de esta caracteríztica, me condujo a proponer la acción del canto, bajo la idea de que a veces las palabras no bastan para elaborar aquello que se siente y por eso, lo único que queda es convertirlas en canción. Por esta razón es que escribí una décima que traduce la pena del personaje cantando de la siguente manera:

> "**Adriana**: (***Canta***)
>
> **La Mi**
> Dicen que tu caminar
> **La**
> se perdió entre raíces
> **La Re**
> que de todos los países
> **Mi La**
> Las rutas han de enredar

La Mi
Señores hay que cantar,
La
para sacarnos las penas
La Re
pues esta triste condena
Mi La
no deja de ser misterio

La Re
que resolver deberemos
Mi La
una tarde veraniega”

Para que estos versos fueran cantables, dividí la décima en tres estrofas, dos de ellas propuestas como cuartetas, a la que la segunda se le suman los dos últimos versos de la décima que a nivel de melodía reitera la que se desarrolla en los últimos verso de la segunda cuarteta. Se trata de una forma que cita la reiteración que ocurre en el oficio del canto a lo humano, en el cual el canto de la décima repite tanto la letra del último de sus versos como su melodía. Luego, la estructuración musical que desarrollé para la canción en cuestión, fue realizada en virtud de que calzara con la melodía y los acordes de la *Tonada Campesina* de *Figueroa*, configurando así otra dimensión de cita explícita a la *memoria sonoro-musical*. Para ejemplificar este ejercicio, transcribo abajo la primera cuarteta de *El zorzalito*:

“**La Mi**
Dicen que aquí en Lonquimay
La
hizo nido un zorzalito

La Re

porque en este valle lindo

Mi La

se enamoran de a poquito (Figueroa, 2012)"

Ahora bien, al observar la analogía que en *Leyenda* genero entre al composición de *Figueroa* y la parte cantable de la *Canción para que vuelvas*, es posible identificar primero que ambas composiciones se configuran por octosílabos[48]. Esto permite una fácil sincronía entre el fraseo de la canción de *Figueroa* y la de *Leyenda*, sin embargo, para poder llevar a cabo esta tarea con una misma línea melódica, fue necesario decifrar las diferencias de acentuación que existián en sus versos en tanto se configuran por palabras de distinta configuración silábica. Por esta razón, la dificultad radicaba en hacer calzar los acordes a los diferentes acentos de las palabras para que el fraseo de ambas melodías fuese ejercido analógicamente y por tanto se constituyera como un recurso de apropiación.

En el plano de la progresión dramática, el hecho de que en esta escena tampoco se complete la *unidad dramática*, hace pensar que la *situación* emocional de *Adriana* en el albergue se disecciona a lo largo de la obra. Tal vez, esto conlleva la existencia de otra capa de la progresión dramática tejida de manera subliminal que corre en paralelo a la acción pero genera una concepción del tiempo distinta.

12. Canción del angustioso soñar

Esta escena se plantea bajo una *situación* que continúa la de la escena nombrada como *Canción para recordar un sueño* llevada a cabo por Adela y Félix, pero ahora desarrolla

[48] Algunos de estos versos son configurados por siete sílabas pero como sus últimas palabras son agudas, según las reglas métricas se les cuenta una sílaba más y así se logra su configuración como un verso octasílavo.

la transición entre un sueño aveturero hacia uno pesadillezco pues aquí los niños advierten el peligro de muerte inminentede su padre. Esta escena no contempla la creación de una maqueta o preconcepción musical para alguno de sus fragmentos, pero se configura mediante un diálogo cuyas frases tienden a rimar de manera aleatoria. A nivel estilístico resulta coherente el uso de la inspiración de la *memoria sonoro-musical* de los inicios del *Hip-Hop nacional*, en virtud de retomar la caracterización de la escritura y de la relación de los hermanos ya presentada. Luego, en el final de la escena ya que no ocurre un *suceso* que modifique la *situación* circunscrita a la escena, la acción queda suspendida sin poder completar su *unidad dramática*.

Un último rasgo de la canción que resulta fundamental destacar, radica en que a pesar de que no exista una transformación de la *situación* inicial, su final se propone mediante una alza de la tensión dramática. Esto en tanto lo que sueñan los hijos se va tornando cada vez más angustioso, lo que permite reiterar la utilización de la increpación por Adela: "Washila, tonino, pininano, mauleno, poronguito, washinango molido, el monstruo no más", pero ahora incluyendo la idea del monstruo a diferencia del "washinango molido, no más" con el que este tipo de conjuro terminaba antes. A la luz de este análisis, puedo interpretar la constitución de esta frase como un tipo de uso del lenguaje que desde el plano onírico de los niños, constituye una herramienta para combatir la fuerza monstruosa que atenta contra la vida de su padre. Tal vez esto ocurra, porque el poderío de los vocablos codificados mediante el habla humana, no logra ser suficiente para contrarrestar la inmensidad de una bestia asesina y por tanto solo queda crear palabras bestiales para dialogar con ella.

13. Canción de la pillada

La *situación* que inaugura esta escena esta dada por el camino de regreso de Juan, acción que es interrumpida por su encuentro con el perro *Toshiro*, *suceso* que se sincroniza con

la interceptación de ambos por parte del *Gringo*, en tanto los sonidos del pequeño animal le permite dar con el paradero de su trabajador. Este hecho, modifica la *situación* inicial de la escena hacia una desarrollada mediante un diálogo basado en la interrogación por parte del patrón en virtud de recuperar a su Toro y saber las razones que Juan tuvo para robarselo. Musicalmente, esta canción no se propone mediante una maqueta o preconcepción musical de alguno de sus fragmentos, sin embargo propone su composición bajo la inspiración de una *memoria sonoro-musical* libre que permita la interpretación del fraseo rítmico que caracteriza al texto. Entonces, una vez que debido al hostigamiento del patrón Juan está a punto de declarar haciendo suya la perspectiva del Gringo, la escena culmina abruptamente mediante el *suceso* de la manifestación ante ellos de los animales. Esto ocurre así:

> "**Gringo**: ¿Y el toro?
> **Juan**: (***Silencio***)
> **Gringo**: Juan, te estoy preguntando por el toro. (***Los animales se hacen presentes***)
> **Toro**: No tienes que responder Juan. Estamos acá. Somos millones"

Entonces, la *unidad dramática* se completa.

14. Canción para acorralar a un gringo.

La *situación* que desarrolla esta escena, está dada por la disputa entre el patrón y sus animales insurrectos. Musicalmente, esta canción no contempla la creación de una maqueta o preconcepción musical para algunos de sus fragmentos, sin embargo, por la dialéctica bajo la cual se desarrolla, se propone su composición mediante la inspiración de la *memoria sonoro-musical* y el temario la *Nueva Canción Chilena*. Esto se grafica en

el siguiente diálogo cuyo intercambio de parlamentos se realiza con un ritmo constante pero de creciente intensidad:

"**Toro**: Somos nosotros.
Una voz monocorde: Tú nos conoces.
Toro: Nos heredaste.
Una voz monocorde: Fuimos juguetes.
Toro: Mercadería.
Una voz monocorde: Somos millones.
Toro: Somos migrantes.
Una voz monocorde: De tu país.
Toro: Vamos al norte.
Una voz monocorde: Dejamos el predio.
Toro: Tú propiedad"

Esta *situación* es interrumpida por la partida de Juan, *suceso* mediante el cual comienza la instigación al Gringo realizada por los animales para que éste se sacrifique por la vida de otros, lanzándose como ofrenda al volcán en virtud de calmarlo como lo indica una antigua *leyenda*. Entonces, la desición del Gringo queda en suspenso y la escena culmina cuando la situación está a punto de ser modificada por un *suceso* poderoso que aquí no acontece y por tanto, la *unidad dramática* se cerrará pero no dejará de generar suspenso.

15. Canción del derrumbe

Esta escena desarrolla la *situación* de búsqueda de la salida del túnel por parte de Juan y el perro Toshiro. Durante esta, ocurre el poderoso *suceso* de la erupción final del volcán que termina arrasando con todo a su paso, concatenando el derrumbe del túnel. Ambos estadios de acción, son narrados mediante tres décimas que van relatando el

acontecimiento de la terrible catástrofe mediante una sensación rítmica que imagina un ascenso energético. Éste texto incluye la indicación explícita de la acción del canto por parte de Juan pero no contempla la propuesta de una maqueta o preconcepción musical, sin embargo, insta a generar una composición bajo la inspiración del *Rock chileno de finales de los ochenta*. Ahora bien en la última de las décimas de esta escena, se construye el *suceso* verbal que narra en paralelo el acontecimiento de la erupción final del volcán al mismo tiempo en que cuenta el escape de éste, por parte de Juan y el Toshiro.

> "**Juan**:
> Nos detiene una explosión,
> luego una estrella fugaz
> con vuelo lleno de paz,
> dibuja sin detención
> lo que es la salvación.
> Lejos quedan los escombros,
> continuamos con asombro
> entre humo, raíces y ruinas
> atravesamos colinas
> liberamos nuestros hombros"

Entonces, acontece una nueva *situación*, dada el camino de vuelta a Lonquimay de ambos, bajo la tranquilizadora luz del día. Así es entonces, como la *unidad dramática* se completa:

16. Canción de la pesadilla

La *situación* de esta escena proviene de la anterior *Canción del angustioso soñar* de los niños, pero ahora se centra en el acontecimiento de la pesadilla anteriormente esbozadada que narra el suceso de la concatenación del desastre mediante un *suceso* verbal. Musicalmente, esta escena no contempla la creación de una maqueta o preconcepción musical para algunos de sus fragmentos, pero sigue la misma inspiración de *memoria sonoro-musica* del inicio del *Hip-Hop chileno* que ha venido caracterizando el soñar de los hermanos. Sin embargo, ahora es asumido mediante un incremento de tensión dado en la concepción rímica de la escritura y de la acción dramática que va tejiendo. Así es como en esta escena, los niños asumen mediante el relato ejercido entre sus diálogos, el hecho de que su padre ya ha sido alcanzado por el monstruo. Este acontecimiento se desarrolla de manera verbal a través del dicho de Adela, "Empújame fuerte, no puedo avanzar, me tira lo oscuro, el monstruo del túnel, ya tiene al papá". Esta aseveración, modifica la *situación* previa, hacia una donde los hermanos insiten en combatir al monstruo mediante la increpación que Adela realiza a éste mediante las palabras bestiales, "Washila, tonino, pininano, mauleno, washinango molido, el Gringo no más". Con ellas, evidenciamos que el monstruo para los niños es el Gringo, lo que constituía en ellos una metáfora desarrollada conscientemente. Así es como se completa la *unidad dramática* de la escena.

17. Canción para terminar una carta

Esta escena se inicia con el desarrollo del *suceso verbal* del acontecimiento de la erupción final y catastrófica del volcán, que se desarrolla en continuidad con la *situación* de la *Canción para que vuelvas* que anteriormente desarrolló de *Adriana*. Musicalmente, esta canción no contempla la creación de una maqueta o preconcepción musical para alguno de sus fragmentos, sin embargo propone una *memoria sonora-musical* de libre

inspiración que pueda acoger la interpretación de un fraseo rítmico. La *situación* que aquí se lleva a cabo luego del desenlace de la devastación, es heredada de la acción de escribir una carta que ha venido desarrollando Adriana en todas sus escenas, donde relata el antecedente de su situación actual así: "era fantástico Juan, explotaban en el cielo millones de chispas de fuego. De repente, hubo una tremenda explosión que movió el piso fuerte, muy fuerte, algunos se cayeron, yo no, yo me quedé agarré de los vidrios, me quedé pegada mirando cómo salía la lava del volcán". Entonces, tras la narración del desenlace del desastre, se concatenca una nueva *situación* dada por el desarrollo de la angustia de la mujer ante la posible muerte de su pareja. La *unidad dramática* se completa, pero su situación final queda en suspenso en tanto Adriana finaliza la escena adelantando el próximo depertar de los hijos.

18. Canción de la catástrofe

El *suceso* de la catástrofe desencadenada por el volcán, recién desarrollado en la *Canción para terminar una carta*, es relatado en paralelo por Juan, articulando la *situación* de su narración de aquello que ocurrió y sintió respecto de la muerte de sus amigos producto del derrumbre del túnel donde se encontraban. Musicalmente, esta se propone bajo la inspiración de la *memoria sonoro-musical* del *Rock chileno de finales de los ochenta*, pero no cuenta con la creación de una maqueta o preconcepción musical para algunos de sus fragmentos ya que sus textos son imaginados bajo un decir rítmico en su punto máximo de tensión. Esto debido a la *situación* desesperada en la que se encuentra Juan por lo acontecido y por su necesidad de regresar a casa de manera urgente. Así es como una *situación* devenida de un *suceso* acontecido en la *Canción del derrumbe* que aquí funciona a modo de antecedente, no logra completar una *unidad dramática*. Luego, esta será completada en una canción que acontecerá más adelante lo que significa que en esta escena, la *situación* queda suspendida.

19. Canción para volver del sueño

Esta escena que asumen los niños, corresponde a la continuación de la *situación* que elaboraron en el final de su anterior, *Canción de la pesadilla*. Aquí, los niños siguen intentando combatir al monstruo mediante las palabras bestiales de Adela en las que ya constatan que el Gringo es el ser que atenta contra la vida de su padre. Musicalmente, esta canción es propuesta en continuidad con la inspiración de la *memoria sonoro-musical* de los inicios del *Hip-Hop nacional* característico de los niños, pero no cuenta con la creación de una maqueta o preconcepción musical para alguno de sus fragmentos. Ahora bien, el *suceso* que modifica y completa la *unidad dramática* de esta canción, es el despertar de los niños mediante el cual nunca se sabrá si mediante el sueño lograron salvar a su padre.

20. Canción para sacar la pena

La *situación* que articula a esta canción es concatenada por el suceso de el término de la carta por parte de Adriana con el pensamiento de que posiblemente Juan no vuelva nunca más, lo que la conduce a querer sacar su pena cantando. Musicalmente, se trata de una reiteración de los mismos versos y estructura cantable de la escena, *Canción para que vuelvas*, canto preconcebido por la inspiración y el uso de la cita explícita de la memoria sonoro-musical de la *Tonada Campesina El zorzalito* de *María Figueroa* (Figueroa, 2012 [CD]). Ahora bien, en esta escena, este pedazo cantable, se completa por el desarrollo del coro:

> "**Adriana**:
> A cantar, señores a cantar
> que ya llega el día, hay que madrugar
> A cantar, niños a cantar,

que ya llega la hora, de desayunar
A cantar, niños a cantar,
que hay mantequilla, tecito y pan (***bis***)"

Mediante éste coro, Adriana despierta a los niños, y el acontecimiento de esta acción mediante el siguientes diálogo:

"**Félix**: Buenos días mamá.
Adela: Buenos días mamá, ¿llegó el papá?
Adriana: Despierten tranquilos, ya va a llegar. ¿Quieren pancito? Lo voy a tostar"

Concatena el *suceso* del abrir de los ojos de Adela y Félix, que termina por completar la *unidad dramática* de esta canción.

21. Canción para jugar a la casa de los cojines

El juego de la casa de los cojines de los niños y la madre, realizado ahora en el albergue de la escuela, compone la *situación* que estructura a esta escena, lo que se traduce en el uso del recurso de la reiteración de la *Canción de la casa de cojines* que preparó el juego familiar antes de la huida de Juan. Si antes, la acción lúdica de este fragmento cantable se realizaba en virtud de imaginar la posible catástrofe provocada por el volcán, ahora es desarrollada para elaboración el desastre ya acontecido y en tanto ya imposible de imaginar. Tras esa sección cantada que preparó el inicio del juego, los personajes desarrollan este utilizando la acción del canto como medio de traducción del dolor que les ha provocado la devastación de su pueblo. Lo ejercen al mismo tiempo en que asumen un diálogo que hace referencia a una leyenda que podría explicar todo lo acontecido desde una perspectiva de sabiduría ancestral. Ahora bien, la musicalidad de

esta escena, aunque no contempla la creación de una maqueta o preconcepción musical para algunos de sus fragmentos, se desarrolla bajo el influjo inspirativo de la *memoria sonoro-musical* de los inicios del *Hip-Hop nacional*. Luego, el *suceso* que completa la *unidad dramática* de esta la canción, corresponde a la llegada de Juan a la casa de los cojines.

22. Canción de las leyendas

Esta canción presenta la *situación* en que Juan responde a la pregunta que Adela aquí le hace dentro de la lógica del juego: "¡Vecino! ¿Usted cree en las leyendas?". Lo hace mediante las siguientes dos décimas en que entrega su perspectiva acerca del hecho de la existencia de este tipo de relatos:

"**Juan**:
No se trata de creer
las leyendas son no más.
Puede que nunca jamás
en ningún amanecer
o en la sombra del ayer,
las cosas hayan pasado
como los cuentos contados.
Escuchemos pues al viento,
trayendo a través del tiempo,
las historias de lo extraño.

Es misterio conocido
que la esencia de la tierra
es de llama justiciera
y al tomar su colorido
carga con todos los nidos,
despojando de anhelos
a los que creen en el cielo
mereciendo guardar vida,
aunque sea malparida
por soñar flor de ciruelo”

A nivel de indicación musical acerca de la conducción interpretativa, tanto éstos versos como el resto del texto que compone la canción, no contemplan la propuesta de una maqueta o preconcepción musical para algunos de sus fragmentos. Sin embargo, en coherencia con la sonoridad de la memoria musical del *Rock chileno de finales de los ochenta* que ha venido inspirando las últimas canciones de Juan, se propone continuar con este mismo. Ahora bien en términos de constitución de la *unidad dramática* de la escena, el *suceso* que permite su construcción, corresponde a la invitación a pasar adentro de la casa de cojines por parte de Adela en el rol de vecina. Lo hace así: **“**Caballero entonces usted conoce la leyenda de las vacas, los animales y el volcán. Pase, está frío como palo, tome un tecito, ¡cuente no más!”.

23. Canción de la desaparición

La *situación* que inaugura esta penúltima canción, corresponde al recuerdo de lo que el Toro le dijo a Juan cuando ya iba de regreso a Lonquimay con el perro Toshiro, cuyo relato, el protagonista inicia así: “**Juan**: ¡Yo ya no existo Juan! Me dijo el Toro entre las tinieblas dejada por la erupción”. Este texto, da paso a un monólogo donde el *Toro* habla

a su amigo acerca de la desaparición de su cuerpo. El texto en tanto, desarrolla un ejercicio de juntar partes, que realiza mediante indicaciones explítas dentro de las cuales no se incluye la creación de una maqueta o preconcepción musical para algunos de sus fragmentos. Sin embargo, en coherencia con la constitución de la escena como una elaboración o conclusión acerca de la experiencia que ha pretendido provocar el drama, se propone un tratamiento musical en base a la idea de la recopilación de todas las memorias sonoras-musicales que lo han inspirado. A partir de esta fusión, se piensa dar paso a un final que no ocurre mediante a un *suceso* que debería completar su *unidad dramática* por lo tanto, ésta y la *situación* que compone íntegramente a esta canción, queda en suspenso.

24.Canción del silencio

Esta escena se compone mediante el acontecimiento del silencio, *suceso* que clausura la *situación* que ha quedado inconclusa en la escena anterior, completándose así la última *unidad dramática* de la obra. A partir de la concepción del silencio de una canción, *Leyenda* aborda aquella comunicación animal hasta ahora imposible de ser codificada objetivamente y por tanto no escuchada. Sin embargo, el hecho del silencio también puede significar el *suceso* del cierre de algo y por tanto de la desaparición del sonido. Ahora bien, tras el acontecimiento del silencio, se concatena la *situación* de la desaparición como una acción continua a pesar de la irreversibilidad del *suceso* de su inicio. Quizás, esta canción se compone de esa música que convoca una *memoria sonoro-musical* imaginada de lo que acontece tras la muerte, esa que es invocada en el silencio del inconsciente o en lo inaudible e indecifrable por el raciocinio. Mediante esta idea del silencio la *unidad dramática* de esta canción siempre quedará abierta, sujeta a que el silencio se rompa con el *suceso* del aplauso y se restituya con la *situación* de la espera un nuevo acontecimiento.

Conclusiones del análisis canción por canción

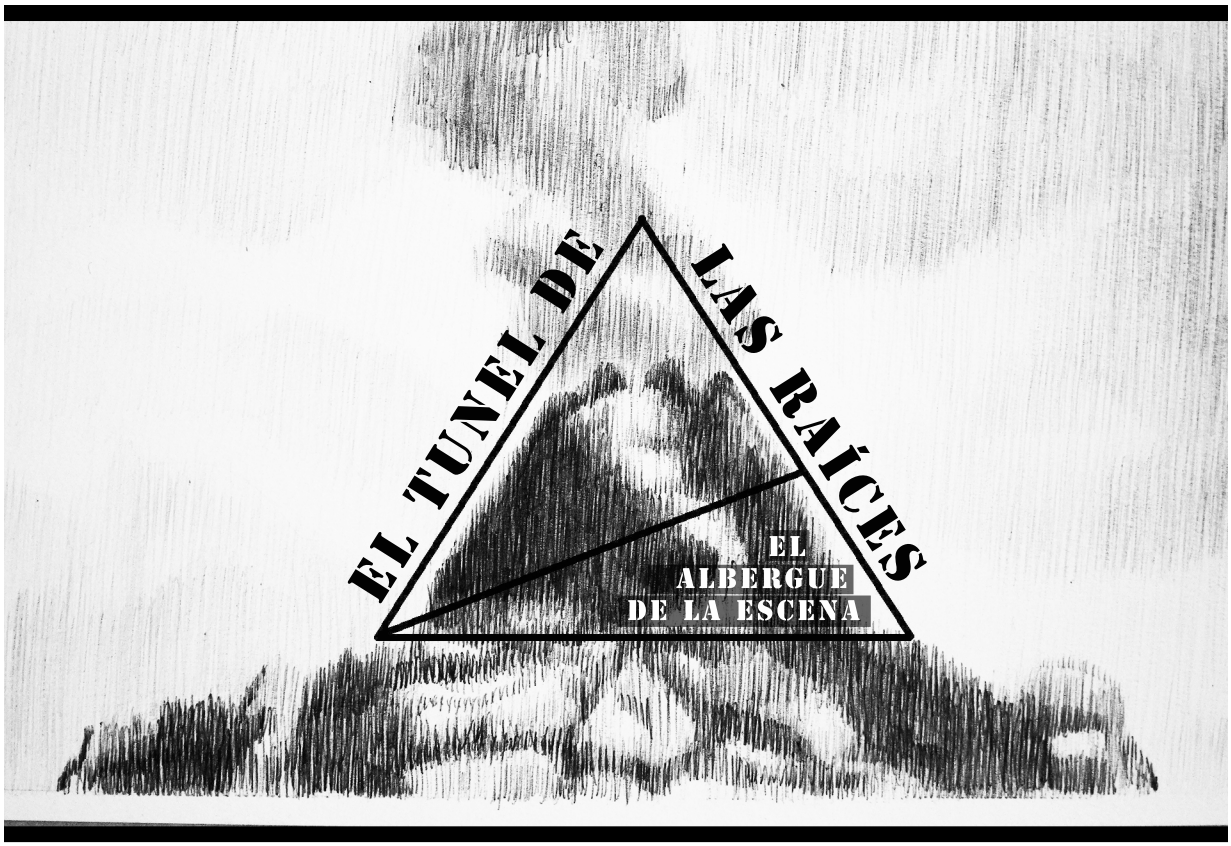
Este relato identifica que en *Leyenda*; los *fragmentos cantables* preparan los inicios de las *situaciones,* colaboran con la energía en que irrumpen los *sucesos*, elaboran la emotividad con que los personajes enfrentan el drama; el canto o el decir del canto codifica la significación de las palabras (incluyendo onomatopeyas) según la comunicación animal o humana; los *monólogos* y *diálogos* proponen la acción del canto para interpretar la escritura rítmica de sus textos; las canciones según la *situación* general del drama y los *sucesos* que la desarrollan, generan una partitura dramático-musical en la que se manifestan distintas texturas y tramados generados por las tres dimensiones temporales (asociados respectivamente a sus tres lugares de acción) que activan y evidencian su práctica de memoria; y la existencia de otras formas de concebir el hacer música mediante el canto del texto, hasta ahora ocultas prestas a ser descubiertas en el proceso creativo o la experiencia escénica.

Habiendo identificado las diferentes articulaciones en que la dramaturgia planea provocar el canto, me es posible determinar la dependencia de éstas al proceso de elaboración de las *unidades dramáticas* en relación al marco general del drama supeditado a una memoria que se elabora mediante una catástrofe particular. Así, observo una diversidad de texturas musicales que provienen de la rítmica de una escritura que intenta interpretar la acción que concatena la erupción de un volcán, lo que quiere decir que fue efectuada mediante el recuerdo del pulso de aquel acontecimiento y la imaginación de este. Luego, la traducción musical de este hacer de la devastación es realizada en canciones que se configuran mediante *situaciones* y *sucesos* que transcurren constituyendo *unidades dramáticas* en y a lo largo de un tiempo y lugar particular. Es así como en el *Túnel de las raíces* las canciones son constituidas por *unidades dramáticas* independientes que corren cronológicamente, en el *albergue de la escuela* éstas se configuran bajo la misma lógica temporal pero de manera conjunta a través de las

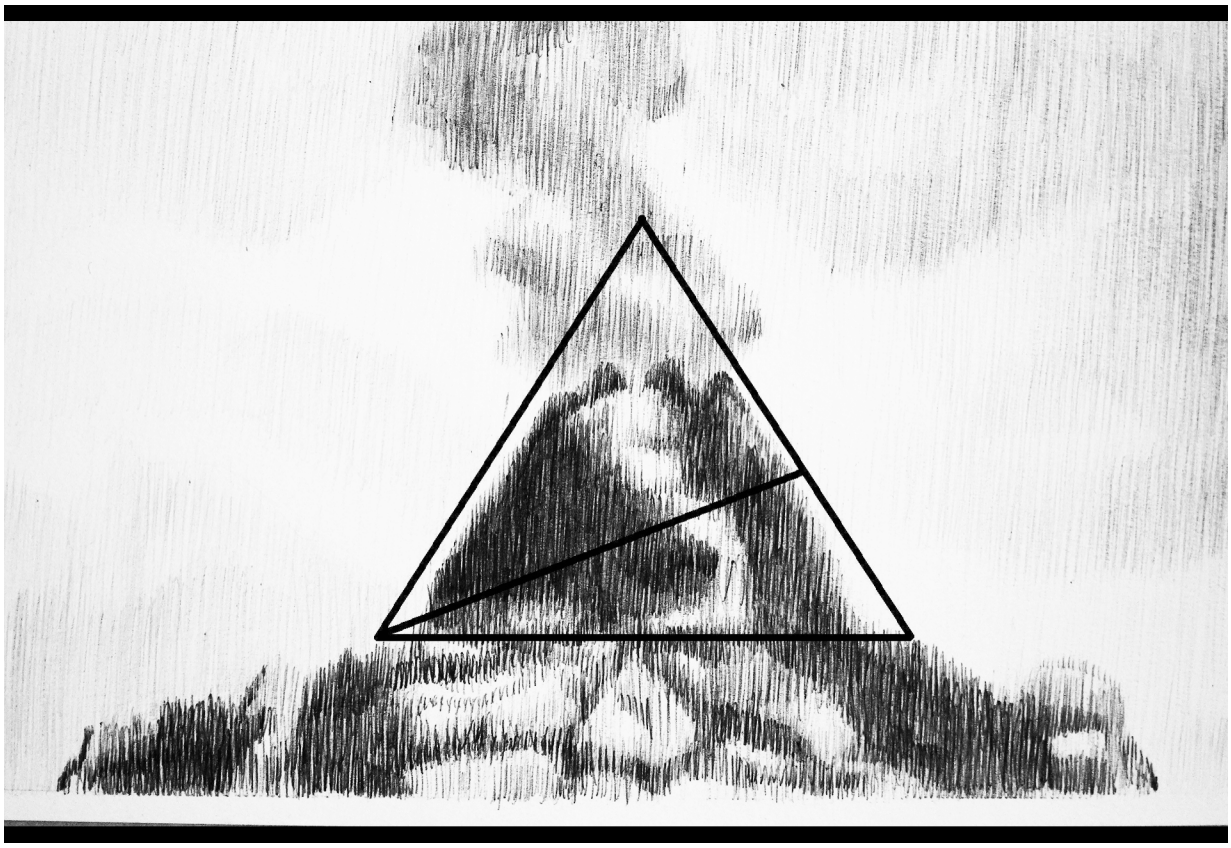
canciones, y en *la casa de la familia* las *unidades dramáticas* también se constituyen individualmente en canciones-racontos.

Estas diferentes formas en que se delimitan las *unidades dramáticas*, construyen una musicalidad que en el *Túnel de las raíces* es demarcada por un ritmo de aceleración y desaceleración constante, sincrónico con el transcurso de la erupción del volcán y del desarrollo del conflicto. En el *albergue de la escuela* en cambio, la rítmica de la acción es determinada por la elaboración emocional que los personajes realizan respecto del drama, lo que se traduce en un tramado de pulso de aumento paulatinamente lento que en un punto comienza a decrecer con mayor rapidez. Luego, en *la casa de la familia*, se desarrolla un patrón rítmico que crece y decrece en una intensidad acorde a la actividad aún latente de la erupción del volcán cuya tensión en tanto es menor que la del acontecimiento de la catástrofe, pues las acciones que allí acontecen corresponden al pasado de ésta. En suma estas tres líneas rítmicas hacen confluir en una misma partitura una secuencia de acciones que se intersectan, homogenizan y absorben en una pauta de movimientos dramático-musicales que las canciones del *Cancionero Dramático* elaboran.

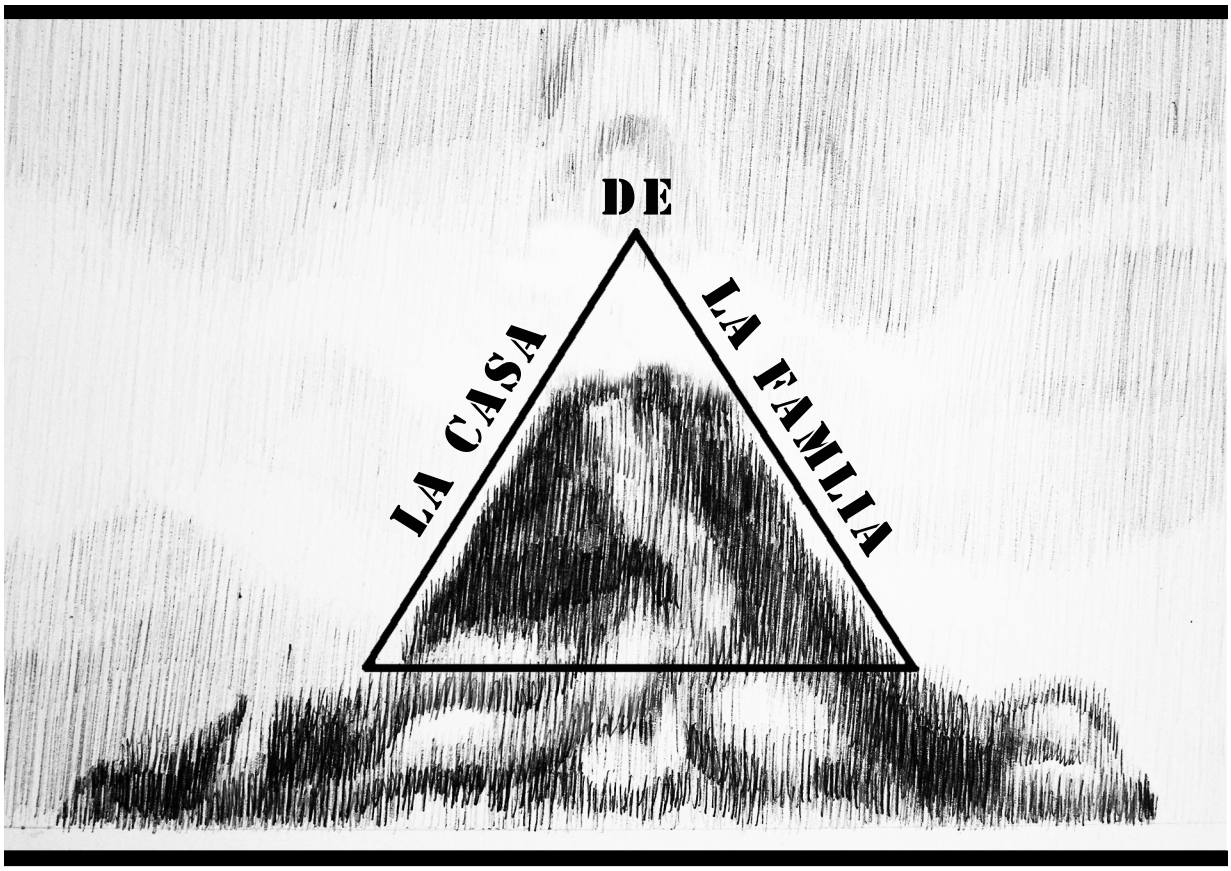
La metáfora del proceso de erupción del Volcán Lonquimay hace de éste un estadio basal constituido por *situaciones* y *sucesos* que generan un patrón rítmico oscilante igualable al pulso de la actividad que antecede y precede a su erupción. A partir de éste, imagino al volcán circunscrito a la figura de un triángulo equilatero que a modo de gráfico traza una línea que crece y decrece de la misma manera al igual que el planteamiento del conflícto versus el desenlace del drama. En las escenas que transcurren en el *albergue de la escuela*, una segunda concepción rítmica es generada mediante el desarrollo de una sola *situación* cuya tensión asciende sin vacilar con un pulso más lento que el anterior hasta que es modificada por un *suceso* que coincide con uno de los que vienen contruyendo el final de la erupción. Así, su energía musical baja en sincronía con los sucesos consecuentes de la catástrofe, completando la imagen de un triángulo escaleno obtusángulo que se contruye dentro del triángulo equilátero.



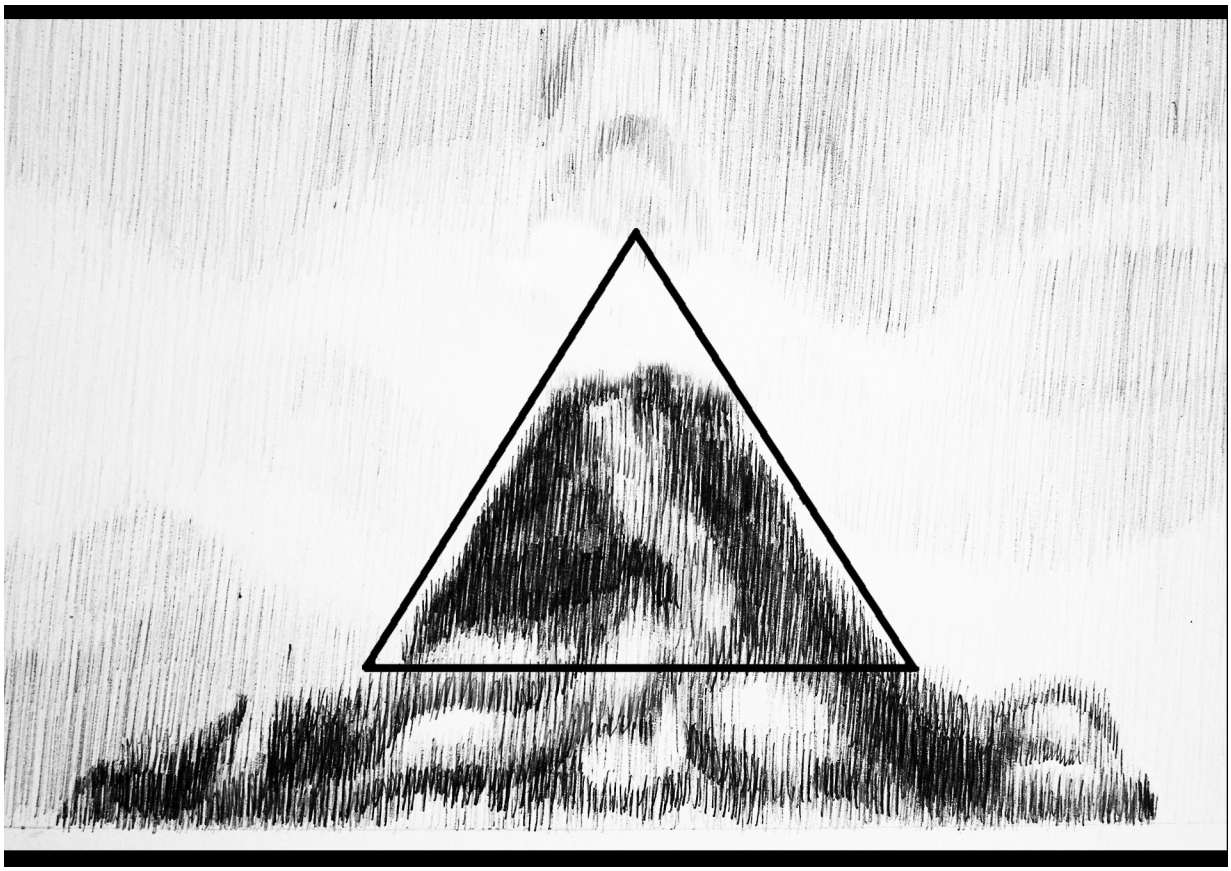
Tras la identificación de esta progresión dramático-musical y el recuerdo de las diferentes concepciones de la acción del canto que la dramaturgia espera provocar, esperan elaborar la acción emotiva del drama, sustancia desde mi perspectiva inasible, imposible de codificar o predeterminar debido a su naturaleza efímera. Bajo esta idea, la imaginación del volcán cuyo contorno dibuja un gráfico triangular me permite proponer que dentro de él se amalgama el tejido enredado de la memoria. Así, el diseño del gráfico que realizo arroja como resultado un tríangulo atravesado por la línea superior más larga de otro, tendencia que en términos metáforicos interpreto mediante la imagen de un pedazo de paisaje atravesado por una grieta o herida dolorosa abierta a lo largo del tiempo.



Una siguiente reflexión en base a la misma materia, corresponde a la observación de los racontos que ocurren en *la casa de la familia* y que interrumpen la correlatividad de las escenas que corren en sincronía con el drama tejido en la erupción del volcán. Estas componen un importante grupo de canciones que ocurren en el pasado directo de la catástrofe y en tanto en un estado de latencia. Aquí, se articulan situaciones y sucesos que corren de manera cronológica y en concordancia con el principio, medio y fin del drama. Esto, bajo mi idea de gráfico también se dibuja como triángulo equilátero constituido por patrones rítmicos que dan cuenta de una concatenación de *unidades dramáticas* que identifican a cada una de sus canciones, pero que a diferencia de el trazado rítmico del gráfico anterior, estas *unidades dramáticas* se van entrelazando entre cada canción.



Tal vez, esta unión entre canciones, ocurre en respuesta que los racontos que las componen, corresponden a un recurso que hace reconstruir un pasado cuyas *situaciones* ocurrieron en un tiempo concreto y que a la luz del recuerdo o de la memoria fragmentada se vuelve difuso. También esa fusión entre *unidades dramáticas*, puede responder al vértigo o miedo a la catástrofe latente en que ocurren esos acontecimientos que anteceden al drama. Ahora en términos de estructura dramatúrgica, este triángulo es de una dimensión menor al triángulo del volcán erupción, pero ya que sus canciones se entrometen en la cronología del drama debería ser imaginado dentro de éste. Sin embargo, como a través de estos racontos se lleva a cabo una *progresión dramática* que ocurre en un pretérito, ésta es imaginable como un volcán sin fuego circunscrito completo por un triángulo equilatero.



La forma en que *Leyenda* provoca su idea de conjunto dramático-escénico-musical, aunque sólo es traducible mediante su proceso creativo y su vida performática, es esperable que éstos sean provocados por una pauta de acción predeterminada. Ésta, se conforma por indicaciones implícitas, *situaciones* y *sucesos* que y explícitas en el ideario de las canciones, la sugerencia de la interpretación mediante el canto, el acompañamiento de éste por parte de la guitarra, sus textos escritos pensando en música y sugerencias escritas acerca de cómo se concatena rítmicamente la erupción del volcán[49].

[49] Ejemplo de este tipo de indicación es aquella que dentro del texto se escribe como,"(***La madera del suelo vuelve a temblar, es el volcán…)***

En conclusión, según los elementos, recursos y estrategias utilizadas en *Leyenda*, el canto cumple la función de combinar diferentes formas de construir su *progresión dramática*; cantando música-dramática articulada bajo distintas percepciones del tiempo y la emoción según la memoria que inventa el drama-catástrofe; cantando palabras que lo representen, lo narren, lo hagan significar dentro de un discurso, lo conviertan en discurso desemantizando sus palabras para sean en sí mismas música; y cantando las palabras para accionar el canal emotivo del drama. Así, la canción hace memoria activando operatividades comunes a las de la *Ópera*, del *Teatro Musical*, del *Melodrama*, de la *Cantata*, del *Radio Teatro Musical* y de la *Tragedia Musical Popular*, géneros anteriormente identificados para pensar y generar una propuesta *teatralmusical* particular.

El objetivo de proponer un teatromúsica especial para *Leyenda*, corresponde a la necesidad de abordar o intentar resolver el problema de la investigación que contextualiaba su creación, basado en la posibilidad hacer de la práctica interdisciplinaria en cuestión, un encuentro indisoluble o igualitario en términos de responsabilidad para con la composición escénica. Al respecto, me propuse e inventé un *Cancionero Dramático* cuya conceptualización pretende abordar el desafío de la equiparidad del accionar teatral y musical, tarea que se evidencia en la funcionalidad que le otorgué al canto. Tras esto, puedo determinar que la figura y fondo de *Leyenda*, es pensada bajo la hibridación de los idearios y concepciones respecto de la agencia de acción musical y dramática de los géneros recién referidos. Sin embargo, a pesar de haber sentado estos marcos y porque la dramaturgia creada para mí solo tiene sentido en su interpretación escénica, me resulta imposible aseverar ahora si la problemática de mi investigación fue resuelta exitosamente.

IX. CONTENIDOS

Pensar y contar una Leyenda

Como es evidente en el argumento de *Leyenda*, en ella existe una fusión entre realidad y fantasía, aspecto que constituye un importante rasgo estilístico correspondiente al universo del "Realismo Mágico". Se trata de una categoría literaria que crea una ilusión de irrealidad, fingiendo escapar de la naturaleza para contar "una acción que por muy explicable sea nos perturba como extraña" (Anderson Imbert, 1976, 10). En el plano dramático, esta definición se ajusta a la fabulación asumida a partir de un argumento que concibe la experiencia de lo "real" distinguiendo hechos propuestos bajo parámetros objetivos de aquellos que se construyen mediante una crisis de estos mismos mediante el uso de lo mágico. Al respecto, la dramaturgia desarrolla un relato que narra una historia posible dentro de la "realidad" y otra que remite a aquellas "leyendas" o narraciones "de sucesos fantásticos que se transmiten por tradición" o relatos basados "en un hecho o un personaje real, deformado o magnificado por la fantasía o la admiración" (Real Academia Española, s.f). En base a estas, el argumento hace referencia directa a las construcciones literarias míticas, desarrollando una cita a una *leyenda* hipotética que la trama se propone terminar de escribir o completar.

En *Leyenda*, la operación literaria del *realismo mágico* se lleva a cabo mediante una concepción que no cuestiona el proceso dentro del cual ocurre la modificación de las *situaciones* por *sucesos* que pueden considerarse como irreales o extraordinarios. Ahora bien, resulta gravitante la asociación del *realismo mágico* a la acción de narrar una "fábula", construcción literaria que tradicionalmente se inventa "para encontrar un sentido en la experiencia vivida como caótica o inconexa" (Sánchez, 2010, 33). Esta considera una actividad fabuladora utilizada para "dotar de sentido a la realidad colectiva" (34), que en tanto el argumento de *Leyenda* se articula combinando lo lógico

y lo fantasioso, convoca la referencia al oficio de relatar historias legendarias. Bajo esta conceptualización es posible establecer que la *situación* general donde transcurre la historia: el inminente desastre que provocará el volcán, constituye un inexplicable fenómeno que genera la necesidad de hallar sentido a su acontecimiento, mediante la síntesis que permiten las *leyendas*. De ahí la utilización de la *fábula* para pensar el oficio de volver a contar una y otra vez algo que alguna vez podría haber ocurrido, uso inherente a la práctica de memoria que conduce todas las actividades de este proyecto.

La necesidad de plantear un desarrollo dramatúrgico consciente del ejercicio de fabulación que interroga el cómo se cuenta aquello que pasó, está pasando o podría seguir pasando según la lógica de las *leyendas*, convoca la conjugación entre *realismo mágico* y mitología griega. Estos relatos clásicos permiten la construcción de la imaginación del volcán como el escenario del mito del Minotauro. Éste, se plasma en la propuesta de que en él habita una bestia antropófaga cuya hambre se sacia mediante el sacrificio de un ser humano. Junto con esto, tanto el volcán como el túnel resultan ser laberintos de imposible salida, como aquel que surca Teseo para acabar con la inmolación de los suyos. También, se propone un símil entre el héroe trágico y Juan; entre la constitución del Minotauro como bajo un cuerpo mitad animal y mitad humano, al igual que los animales del fundo al convertirse en seres parlantes; entre Adriana y su lana como el hilo invisible de Ariadna; y finalmente entre el Gringo y una presa sacrificable.

Como es evidente mediante las analogías recién establecidas, en *Leyenda* el relato se vale de acciones dramáticas que incluyen el hecho de la narración bajo diversas formas (monólogos, canciones o incluso la escritura en voz alta de una carta). Estas son ejercidas por los personajes mediante la idea de contar hechos vividos en un pasado y un presente a partir de la memoración de la escucha de *leyendas* parecidas a sus propias historias. Es así como se conduce una estructura dramatúrgica que altera el desarrollo cronológico de los hechos lo que se traduce en la propuesta de una escena inicial que desarrolla el presente narrativo a lo largo de toda la obra, seguida de una serie de escenas

trabajadas como racontos. Así, desde la segunda escena hasta la quinta, se presentan hechos ocurridos en el pasado que se van sucediendo hasta hacer coincidir la unidad de tiempo con que se inaugura el drama. Se trata de una interrupción de la temporalidad cronológica que permite hacer explícito el ejercicio de memoria que se traduce también en la inclusión dentro del argumento de la acción de evocar las *leyendas* que realizan los personajes que les permiten interpretar las misteriosas manifestaciones de la naturaleza que vivencian.

Otro elemento fundamental que evidencia la necesidad del texto de explicitar el uso de la memoria, corresponde a la utilización de la acción y el recurso del juego dentro del juego como parte integral de la progresión dramática. Se trata de un uso del metalenguaje que desarrolla una evidente cita a la idea del teatro en el teatro que en mi opinión permite exacerbar la consciencia de la representación tanto en el plano literario del texto como el de su promoción de una escenificación particular. Así ejerce un comentario acerca de la necesidad de la teatralidad para concretar una narración literaria. Ahora bien en primera instancia, este tipo de juego se utiliza para caracterizar la relación familiar que constituye el pilar de contención de Juan y que se traduce en un férreo acompañamiento, incluso en la distancia. Este uso se desarrolla en dos instancias de la trama, que respectivamente permiten el desencadenante del conflicto y la elaboración del final del drama.

Memoria del desastre

El que *Leyenda* transcurra en un contexto geográfico e histórico-político particular, corresponde a la opción de hacer significar la coincidencia temporal entre la última erupción del volcán Lonquimay y el fin de la dictadura ambos acontecidos durante los últimos meses de 1988 y 1989. Mediante el uso metafórico de esta sincronía, pretendo fundir dos planos respecto de la memoria surgida a partir de la catástrofe, la del desastre

natural y la del régimen militar. Este ejercicio encuentra resonancia en las reflexiones que establece Nelly Richards respecto de la conjugación de fatalidades dadas entre "el terremoto (febrero 2010) y la asunción presidencial de Sebastián Piñera (marzo 2010)" (Richards, 2010: 12). Lo hace, observando la frase '"*los que siguen desaparecidos en el océano azul que no ha querido devolverlos… los vamos a seguir buscando*"' (10), vociferada por el primer presidente de derecha tras el retorno a la democracia. Corresponde a una apropiación y remantización de la memoria de los *desaparecidos* por el régimen de Pinochet, que hace del "recuerdo histórico de la tragedia de la dictadura", un objeto de peligrosas "inversiones, conversiones y reversiones de un pasado" (12).

La memoria política traumática que *Leyenda* aborda situándose en la post dictadura para desde ahí recordar su catastrófico antecedente, observa la devastación desde el prisma de los consensos que barajó la negociación que dio fin a la era Pinochet, instaurando entre otras medidas, el ejercicio de la *justicia en la medida de lo posible*. A partir de esta transacción, la reconstrucción constituyó de antemano un imposible que propició la herencia de la catástrofe en adelante. Así desde la perspectiva de las víctimas, la memoria fue devastada para quedar llena de piezas inconclusas, de *¿dónde están?* nunca respondidos y de un anhelo de justica reparativa implementada mezquinamente que impidió hacer surgir algo de vida a partir de la muerte. El final del cataclismo en tanto no llegó nunca, cristalizándose finalmente en la instalación del perverso modelo neoliberal que ensanchó las brechas de la desigualdad del país y por tanto la esperanza de una vida digna común. Y ahí entre derrumbe y derrumbe que caracteriza la historia geográfica-política chilena, la reconstrucción termina siendo de cartón, transitoria pensada para un mejor futuro que nunca llega.

En el plano de la dramaturgia, la idea de la tragedia se cristaliza en el objetivo de supervivencia que guía a todos los personajes, primeramente por la *situación* latente de muerte que la erupción del volcán significa. A esto se suma el peligro de pérdida de libertad y por tanto de vida que podría sufrir Juan debido a su errónea acusación donde la

justicia nunca le resultara a favor producto del poderío de su acusador. A esto se suma, la amenaza de extinción que acompaña el surgimiento de una civilización de animales cuya adquisición de habla humana, les hace comprender su estado de sometimiento a un sistema de esclavitud donde sus vidas y sus aniquilamientos constituyen una fuente de producción. Finalmente, la muerte también está latente en el propietario de los animales debido a la interpretación de una *Leyenda* que le propone su sacrificio como único medio de salvación existencial. Tras ella, el volcán se calmaría, el pueblo sobreviviría, se reconstruiría y se crearía un nuevo orden social, configurado por la aceptación de la comunicación animal, evidente metáfora de la ilustración de la clase trabajadora, que constituye el medio que les hace conscientes de su dotación de derechos comunes entre todos los humanos y por cierto a los animales.

En base a la idea preponderante de la muerte, se propone el *desarrollo* de una *situación* donde se intenta salvar a una nueva civilización a la luz de la conciencia de su opresión, análoga a la que se espera construir tras la dictadura. Esto hace acontecer el *suceso* de la activación del plan libertario de los animales, que busca dejar atrás el asesinato que el régimen productivo del fundo perpetuaba en ellos. Entonces surge el *conflicto* entre dos fuerzas opuestas, configuradas respectivamente en el Gringo representante de un pasado esclavizador y tiránico y, la de los animales adquiridores de consciencia respecto de su necesidad de autonomía. El *desenlace* consecuente, se desarrolla mediante una *situación* de transacción entre ambos polos, interrumpida con el *suceso* del derrumbe del túnel donde ambos son desastrados acabando con su disputa. Finalmente, en similitud con la historia chilena, la noción de la salvación frustrada que constituyó el regreso a la democracia, está dada por la vuelta de Juan a casa, que mantendrá su vida y la de los suyos en una eterna *situación* de trance en virtud de la sobrevivencia.

En esta línea resulta fundamental recordar que la *memoria de la catástrofe* se concreta bajo el imaginario de las *leyendas*, lo que se traduce en la conjugación entre lo *realista mágico* y su desarrollo simultáneo de hechos lógicos y fantasiosos. Esto, según las

categorías *situación* y *suceso* constituyente de unidades dialécticas o conflictivas según Cerda (2000: 17), que constituye "la cuestión principal en la poética de la tragedia: confrontar fuerzas de magnitude comparables, plantearse conflictos en que las alternativas tengan un valor ético equilibrado" (Hegel en Cerda, 2000: 18). Según el *realismo mágico* esta pugna está dada en un plano *realista*, mediante la fuerza de *Juan* (el protagonista) y la *situación* injusta de su persecución, contrapuesta a la del *Gringo* (el antagonista), y el *suceso* de su denuncia demandadora de justicia respecto del supuesto robo de uno sus animales. En la dimensión de lo *mágico*, esta oposición está dada por la *situación* de asociación de los animales demandadores de derechos igualables a los humanos debido a su pertenencia a sistema de posesión opresor, simbolizado en el Gringo propietario de vacas y ciervos insurrectos.

La disputa entre el presente de una vida injusta para muchos y el futuro imaginado como reparado, constituye una referencia explícita y memoración de los proyectos políticos emancipatorios del siglo XX. Luego, no es casualidad que la dramaturgia desarrolle tópicos relativos a la reivindicación social y popular mediante la utilización de la estética del *realismo mágico*, categoría literaria que en Latinoamérica, surge y se arraiga "hasta los años sesenta de este siglo de gran afirmación vernácula y de adhesión e inventario de los bienes terrenos y del espíritu de los estados nacionales" (Ubidia, 1997: 101, 102). Al respecto, la intersección dramatúrgica entre *realismo mágico* y discurso político se traduce en la intención de construir un relato inspirado en creencias y tradiciones orales latinoamericanas, que reflexione en torno a la problemática de la igualdad.

En *Leyenda*, esta línea discursiva es abordada a partir del establecimiento de un conflicto que plantea la pugna entre dos fuerzas opuestas, que la dramaturgia decide no resolver mediante el triunfo de alguna de ellas, sino que mediante la inclusión de una tercera fuerza correspondiente a la naturaleza, planteada como entidad dirimente. Ésta se constituye como sujeto de acción, que propicia la preservación de la vida en el universo de lo humano en base al desarrollo armónico de ésta en contigüidad a otros, materia

abordada desde la perspectiva de los derechos humanos que Jürgen Habermas establece como "aquellos derechos que los ciudadanos de una comunidad política deben concederse a sí mismos si son capaces de respetarse entre sí, como los miembros de una asociación voluntaria entre personas libres e iguales" (2010: 10). A partir de la reflexión recién referida, *Leyenda* realiza una interpretación metafórica a partir del *realismo mágico*, para abordar la problemática del resguardo de la igualdad en términos sociales pensando la administración de la justicia social. Lo hace, a través de la propuesta del volcán como una analogía directa con el rol que según los movimientos emancipatorios, el Estado debía cumplir respecto de la preservación los derechos humanos.

A partir de lo anterior, se hace pertinente hacer referencia a Boaventura De Sousa Santos y su observación de la articulación de los derechos humanos a partir de la modernidad y el desarrollo allí, de una "tensión dialéctica creativa entre regulación y emancipación social". Con esto se refiere a la "discrepancia entre las experiencias sociales (el presente) y las expectativas sociales (el futuro), entre una vida social y personal en curso injusta, difícil y precaria y un futuro mejor, más justo, y en suma, más positivo)". Se trata de un prisma que se teje en sincronía con la "lucha de la sociedad civil contra el Estado como único violador de los derechos humanos", idea que promueve la exigencia de un Estado democraticamente fuerte que garantice los derechos humanos (2010: 64, 65). Luego, al imponerse el neoliberalismo a nivel global en los años ochenta, "El Estado pasó de ser una fuente de soluciones infinitas a una fuente de problemas infinitos", lo que se tradujo en que "No importa lo difícil que el presente parezca, el futuro parece todavía más difícil" (64).

Tras el escenario recién retratado, según de De Sousa Santos, "la sociedad civil dejó de ser el reflejo del Estado y se transformó en lo opuesto del Estado y, en consecuencia, una sociedad civil fuerte acabó exigiendo un Estado débil" (2010: 64), lo que condujo un inevitable desrrobusteciendo de las políticas de derechos humanos. Al observar este correlato bajo la perspectiva de la transición chilena, es posible advertir que su

negociación, que posibilitó el desarrollo final del modelo político neoliberal germinado en la dictadura fue construyendo a lo largo de los años un Estado cada vez menos robusto. En relación a los derechos humanos, esto se tradujo en medidas económicas que ensancharon la desigualdad social, proceso que corrió en paralelo con la implementación de pobres políticas de restauración respecto de la violación a los derechos humanos perpetuado por el Estado en el régimen de Pinochet. Esto se cristalizó en la aplicación de una justicia insatisfactoria para las víctimas en base a lo cual la memoria histórica del país, que según los dichos de Pablo Salvat, quedó eternamente en deuda "respecto a la verdad de lo sucedido, y a las cuotas de justicia y reparación (lo que algunos llaman justicia restaurativa)" (2006: 2).

En virtud de esta imposibilidad de reparación que ocurrió en el Chile de la transición a la democracia, que se hereda hasta la actualidad, *Leyenda* propone la idea de detener la catástrofe bajo el imaginario mítico de la ofrenda de un ser humano a las deidades controladoras del destino. Lo hace, a partir de la incitación que los animales hacen al Gringo, a convertirse en un héroe legendario a través de su sacrificio dado por su acto de lanzarse a las fauces del volcán. Sin embargo, antes de que esta acción sea o no realizada, es decir de que el Gringo decida o no ser un héroe mítico, *Leyenda* decide dejar en suspenso el conflicto, destruirlo para no permitir la heroicidad de nadie, pues el desastre no lo permite. Así, es como la dramaturgia se hace cargo de lo imposible de un final feliz, haciendo eco de la esperanza que nunca con la llegada de la democracia y por tanto de la tragedia heredada al Chile del futuro que tal vez, según los inicios de su historia marcada por una memoria catastrófica geográfico-política, construye a este país bajo la tristeza de lo irreparable. Sin embargo, se teje una extraña felicidad.

Mediante los anteriores estadios de la *memoria de la catástrofe*, *Leyenda*, convoca un ejercicio sustentado en la necesidad de reflexionar en torno a los modos de reparación que se desarrollan en los escenarios trágicos en cuestión. Propone en tanto, iluminar la imposible acción de hacer revivir lo que en esos contextos murió o desapareció, al mismo

tiempo en que piensa que la reconstrucción de aquello sólo es posible mediante la aceptación de una memoria fragmentada entre recuerdos vividos, olvidados y por tanto inventados. Esto se traduce en la propuesta de reinterpretar una *Leyenda* que combina realidad y la fantasía para hacer confluir un ir y venir de estadios mentales y emocionales. Esto se cristaliza en la opción de hacer conscientes a los personajes de estar creando un nuevo relato mítico, propuesta generada desde el ejercicio de la dramaturgia de la idea de la imposible interpretación fidedigna de un estadio original debido a la naturaleza cambiante del tiempo y la memoria. Esta idea se relaciona a la incorporación a la reflexión del constante retorno a la memoria inherente a la transmisión de la tradición oral en orden a su definición bajo la ausencia de un medio escrito que la conserve.

A partir de lo anterior, la confianza respecto de la idea de reparación que deposito en *Leyenda*, se traduce en el desarrollo de un ejercicio de memoria reconstructivo mediante la elaboración que permite el arte. Este en tanto he establecido que la catástrofe natural y política constituye un continuum que determina el devenir de este país, donde la única esperanza de sobrevivencia resulta la fantasía de un final feliz. De ahí el que la construcción de la historia del pueblo chileno, esté dada por *situaciones* y *sucesos* que relacionados con el pasado reciente, desde el prisma de lo que tradicionalmente se ha vinculado a un pensamiento de izquierda, pueden constituirse como una progresión dramática dada por: la *situación* de la unidad popular, el *suceso* del golpe militar, la *situación* de la dictadura, el *suceso* del plebiscito del 88, la *situación* de la transición a la democracia y así. Al respecto, se ha ido construyendo un relato caracterizado por un ir y venir entre la utopía de un futuro mejor y la decepción, tal vez por la aceptación de ser parte de un orden social desigual constituido desde sus cimientos por un régimen de poder casi feudal.

En conjunción a la progresión dramática recién identificada, es posible asociar las *situaciones* y *sucesos* a la naturaleza telúrica de la geografía nacional determinante también su paisaje político-social, a partir de la noción de la reconstrucción. En este

sentido, no es casual que los constantes *sucesos* catastróficos que ocurren en el territorio nacional, den paso a medidas reparativas improvisadas, transitorias o incluso erróneas, que usualmente afectan a la población más vulnerable. Para abordar esta problemática es que *Leyenda* ocurre en una geografía sureñan aislada respecto del centro del país, norte según la perspectiva del sur, desde donde proviene la ayuda para levantar a una población devastada. Luego, plantea una *situación* general que ocurre dentro de un túnel que constituye la única vía de acceso a la localidad, cuyo bloqueo por parte de un derrumbe subrayada la idea de la separación entre la oscuridad del desastre del sur y la luz de la esperanza de la reconstrucción que viene del norte. Es así como la dialéctica *sur/norte* constituye una analogía del escenario político de esta catástrofe, haciendo pensar en el *norte* como el lugar donde se negocia la alegría que promete el *suceso* del triunfo del *NO*, arcoíris desaparecido hasta hoy.

Lo animal y lo humano

De la referencia a la lucha de clase que *Leyenda* desarrolla mediante el accionar de los animales, se desprende el tema de la dominación a partir del hecho de la domesticación; esa que es ejercida para controlar el salvajismo animal que amenza la construcción del orden social; esa que se efectua para transformar al animal en materia prima y productiva transable en el mercado; esa que se desarrolla para velar por la supervivencia de seres considerados inferiores y por tanto indefensos; y esa que nace con el concepto de mascota bajo una necesidad afectiva asumida como mutua en la idea de compartir la vida cotidiana. Estas dimensiones de la dosmesticación que escojo destacar me permiten reflexionar acerca de la imposibilidad de descifrar el mundo animal, fuera de parámetros científicos u objetivos creados por los humanos. Me pregunto entonces, si los animales tienen noción de su existencia, si les es fundamental vivir o morir, si necesitan ser parte de una comunidad, si requieren comunicarse, si generan afectos entre ellos, si reconocen diferencias entre sus cuerpos. Si se sienten distintos a los humanos, si son conscientes de

su indefención ante ellos o si creen que la supervivencia depende de recursos civilizatorios.

Como consecuencia de estas preguntas y con el fin de relacionar esta materia con los contenidos de *Leyenda*, me es necesario establecer que con ella me interesa interrogar el hacer de la igualdad entre animales y hombres. Al respecto, asumo que la vida nace de un orígen común, consideración en base a la cual propongo que ese estadio existencial primigenio es compartido en el movimiento del que deviene la acción de la comunicación. *Leyenda*, reflexion en torno a este tema mediante la creación de un personaje humano que siempre se ha comunicado con los animales sin la necesidad de utilizar su lengua, generando una comunidad donde la diferencia humana-animal nunca ha estado presente. Según esta mancomunión, la comunicación surge en la necesidad reciproca de existir junto a otros en una noción de igualdad donde los afectos surgen como medio de supervivencia. Así, se teje un trenzado ancestral, previo a la noción de lo *ancestral* y por supuesto, a la palabra *ancestral*.

Bajo la idea del inicio de la vida en conjunto, propongo pensar la distinción de las especies en la comunicación. Al respecto, la evolución del habla humana hacia la codificación del lenguaje hace imposible interpretar lo incodificable de la comunicación animal según la lógica del habla humana. En *Leyenda*, esta noción es elaborada haciendo existir una comunicación que evoluciona hacia el gesto de hacer de los mujidos un lenguaje codificable posible de traducir las palabras y ser traducido por la lógica de éstas. A partir del acontecimiento de este fenómeno, el drama hace a los animales iluminar su consciencia respecto de sus diferencias con los humanos y del poderío que estos generan en ellos. Luego, la noción de constituirse como seres inferiores les hace comprender la domesticación de la que han sido objeto al romperse el equilibrio del orígen de la vida en común. Entonces deciden reestablecer ese orden igualitario utilizando a su favor el hecho de la domesticación, precisamente desde la perspectiva de

la comunicación, permitiéndose ser domesticados por el hablar de los humanos en el aprendizaje de su lengua.

Mediante esta forma de pensar la comunicación, *Leyenda* propone la posible evolución de las especies a partir de la exigencia de derechos comunes, convocando la idea del surgimiento de un nuevo orden social. Con este gesto, el texto reflexiona acerca de la igualdad bajo la preservación del derecho a vivir y de éste, resulta consecuente el derecho a tener una vida digna, siendo el concepto de la dignidad aquel que sienta las bases de los derechos humanos. En esta línea, es altamente probable que esta idea remita al discurso de los movimientos animalistas o incluso ecologistas, sin embargo, *Leyenda* propone trascender de esos campos generando una propuesta que imagina derechos animales que no se establecen desde la perspectiva humana. Se permite fabular así respecto de la existencia de un discurso animal aún no descubierto, socializado o estudiado y por tanto, elaborable mediante las infinitas posibilidades que permite la creación artística.

En conexión con lo anterior, el despertar racional de los animales propone una otra gesta, más bien de orden metafísico que involuntariamente se fue manifestando en la práctica dramatúrgica de *Leyenda*. Se trata de una tramado subliminal que se construyó en base a la exigencia de autonomía por parte de los animales, ahora ya no respecto de los humanos, sino que de mi propia autoría y de su ser sólo personajes de un drama mío. Ocurrió pues que los animales necesitaron hablar a través de mí contraponiéndose a mi necesidad de desarrollar un ejercicio de opinión poniendo mis palabras en sus bocas. Mediante esta acción los animales me obligaron a hacer converger mi discurso con la emergencia de un contenido insospechado que fue adquiriendo protagonismo y peso propio. Esto me hizo pensar en la existencia de otras formas de comunicación ahora del lenguaje escrito, prestas a manifestarse en la acción involuntario que misteriosamente se trama en el escribir o lo moviliza.

Tal vez, en *Leyenda* lo que es pensado como una comunicación animal indescifrable, siempre ha sido una forma de abordar el amplio espectro de formas en que se puede estar junto a otro, de ahí es que no resulta extraño que su drama sea contado en el espacio de encuentro que propicia el acontecimiento escénico. Luego, al pensar en mi necesidad de generar una creación sujeta a la recíprocidad entre teatro y la música, advierto que la música ha sido interpretada por mí mediante una comprensión que trasciende a su lenguaje codificado pues lo desconozco. Entonces, esa forma mía de hacer música con el teatro es la misma comunicación de la que hablo cuando en *Leyenda* imagino a animales y humanos comunicándose con mujidos y palabras que suenan juntas como música, como un canto portaido. Así es como estos personajes conviven en un mismo orden existencial. Dicho esto, me pregunto por qué nunca he pensado que mis intérpretes sean animales.

Finalmente, la tragedia provocada por el volcán hace de la naturaleza una entidad que vela por el reestablecimiento del equilibrio respecto del desarrollo de la vida en común. Sin embargo, no sólo ejerce esta acción en el ámbito de lo humano y lo animal sino que también entre todas las formas de vida que cohabitan dentro de ella. A partir de esto es que la igualdad en *Leyenda*, se traduce de manera concreta en la idea de la comunicación recíproca entre la música y el teatro, consideración en base a la cual la memoria se constituye como una analogía de aquella naturaleza que resguarda un hacer expresivo igualitario, comunitario o de comunicación común originado en un mismo principio disciplinario.

X. CONCLUSIONES

Memoria y puesta en escena del Cancionero

Mediante la práctica paralela entre escritura y dirección teatral bajo la cual concebí *Leyenda*, barajé siempre la idea de hacer evidente en el actor y en el espectador el ejercicio de memoria que estaba realizando y que esperaba desarrolláramos en conjunto. Tramaba con esto, reflexionar en torno al sentido de contar una y otra vez las mismas historias. Con este fín es que sentí necesario utilizar el imaginario del realismo mágico para juguetonamente, activar el recuerdo de leyendas leídas, escuchadas o contadas alguna vez. Se trataba de un ejercicio simple, donde el hecho de contar un cuento, nunca estuvo cuestionado. Ahora bien, la forma con que pensaba llevar a cabo esto mediante el teatro resultaba ser un poco más compleja, no desde la perspectiva de la práctica artística, sino desde la fundamentación de ésta o el desentrañamiento de su surgimiento, necesidad de ser y placer de ser. Al respecto, el prisma de la dirección desde donde enfrentaba la dramaturgia siempre fue una guía y según ésta nunca tuve la intención de volverme dramaturga sino más bien una direc-turga.

Así fue como desde el inicio reconocí una necesidad de explorar las herramientas cuyo uso ha constituido una constante en mi quehacer teatral, acción bajo la cual identifiqué la utilización de la memoria personal de manera encubierta y su traducción a partir mi dominio precario del lenguaje de la música. Nunca necesité colorear estas dos texturas siempre opacas por cierto, pero sí se me hacía urgente poder defenderlas como una parte irrenunciable de mi práctica. Es así como en los inicios de esta investigación aunque tenía vagas nociones de este problema tan mío y tan pequeño tal vez, el proceso que llevé a cabo fue el de hacer de esta amalgama un enjambre que me obligaba a pensar este ejercicio como una cuestión muy importate. ¿Para quién? Claramente, para esa que alguna vez fui y que le duele haber dejado de serlo.

Cuando dirijo siempre parto por el encantamiento de algo, en general de ideas materiales caprichosas como hacer sonar ocho guitarras juntas para que parezcan una manada de animales, hacer caer una lluvia de cojines desde el cielo para que aplasten la vida abajo o hacer una fogata de linternas que simulen el fuego de un volcán. Son ideas medio literarias y un poco poéticas, pueden ser ideas redundantes, malas y feas también. Pero no puedo dejar de ser fiel a esos inventos, me traicionaría si a ellos renuncio o si los hago olvido. Así dirijo yo y desde ahí resuelvo las dificultades de la puesta escena, su doméstica y su ¿inteligencia? Lo cierto es que a pesar de la claridad que tengo respecto de esta manera mía, nunca había escrito un texto teatral y por lo tanto no me había puesto jamás en el tren de fascinarme por las letras ni menos por querer hacerlas tridimensionales. Sin embargo, ahora que ya escribí una *Leyenda* y que lo hice bajo la fascinación de la idea de hacer caber el cuerpo de un toro adentro de una maleta pequeña, soy un poco más feliz que antes porque ese toro es vaca de mi memoria y ese equipaje me permite viajar a conversar con ella.

Ahora que *Leyenda* ya es, me eclipsa el deseo de hacerla tabla y cortina rota de escenario viejo. Entonces le pido al toro que me cante bajito, que me sople cómo se hace y ahí, sereno, levanta su cabecita de perro para decirme que con ocho guitarras basta, que los cojines pueden caer del techo con la ayuda de unas roldanas y que las liternas las venden por centenas en Estación Central. Memoria, canto, música, maniobra y artificio se vuelven propuesta en tanto y yo me adelanto a imaginar a los intérpretes recordando, haciendo suyos esos pedazos de inconsciente mío que ahora afuera de mi cuerpo ya no son míos. Entonces les ayudo, les digo que me da vergüenza que memoricen estas líneas flacas, estas canciones tan enanas, tan chuecas y desafinadas. Para eso están los *cancioneros* les digo, ¿se acuerdan de los *cancioneros*?, esos con los que cantábamos *El cigarrito*, ¿se acuerdan? Sí, me dicen. Aquí tengo unos les digo. Lean y digan, lean y canten, lean y toquen… cada uno con una guitarra. No nos sabemos las melodías me

dicen. No importa, las inventamos les digo. No sabemos tocar guitarra me dicen algunos. No importa, aprendemos les digo.

Yo quería que cantáramos chiquillos, es que a veces las palabras no me bastan cuando me acuerdo de que me olvido. Me da pena, ¿les pasa? sí, nos pasa, me dicen en conjunto y ahora entonces somos un conjunto, un conjunto Lonquimayino de fama mundial. Y así de a poquito nos ponemos a jugar que somos vibración. Entonces me pongo seria y les cuento. Saben chiquillos, según un dramaturgo que se llamaba Carlos Cerda, un texto se compone de varias *unidades dramáticas* que se arman cuando una *situación* es interrumpida por un *suceso* que genera una nueva situación. Así se va armando la *progresión dramática* de la obra, esa que permite que acontezca su desenlace. Sería bueno entonces que yo les cuente cómo funcionan las *situaciones* y los *sucesos* en *Leyenda* porque esto nos va a permitir conducir, ordenar y orientar nuestra creatividad (2000: 16) para iluminar las opciones escénicas que la dramaturgia intenta promover. En *Leyenda*, esas *unidades dramáticas* son escenas, esas escenas son canciones y esas canciones se mezclan en un *cancionero*. ¿Me entienden?

Les propongo entonces que el drama se vaya articulando mediante una mezcla entre teatro y música determinada por una trama literaria compuesta por cuatro frentes, el del texto teatral y musical, el del *cancionero*, el de la escena y el del drama. Esto porque el soporte dramático en cuestión, junta textos que permiten la imaginación de la acción de un decir rítmico posible de ser convertido en canto y luego en canciones para posteriormente ser reunidas dentro de un medio compilatorio que pueda contar una historia. Así se sintetiza la conceptualización de un *cancionero* adjetivado como *dramático*, donde cada una de sus canciones tiene la responsabilidad de elaborar el proceso de constitución de las unidades temáticas y de la acción teatral y musical. Ahora todas estas ideas surgen de los ejes de la creación de *Leyenda* supeditados a un ejercicio de memoria determinante de su trama, su discurso y por lo tanto del temario de las letras de su canciones.

Según lo anterior, la práctica de la dirección teatral que corre en paralelo a la creación dramática en cuestión, establece el desafío de provocar un proceso creativo que permita transfigurar el texto a la escena mediante la composición de canciones originales, concebidas como escenas construídas a partir de materialidades de memoria preexistentes. Al respecto, me parece interesante hacer referencia a las reflexiones de Diana Taylor acerca de la transmisión de memoria, identidad y conocimiento que realizan las "prácticas corporalizadas" o performances (Taylor, 2015, 82), a partir de lo cual propone la existencia de las categorías analíticas *archivo* y *repertorio*. Estas distinguen como memoria archivística a aquellos artículos supuestamente resistentes al cambio (88-90), siendo el *repertorio* una fuente de memoria corporal y saber efímero que requiere de la presencia y la participación de las personas para efectuar la reproducción y transmisión de acciones que aunque resguardan un sentido original, siempre es alterado (90-92).

A partir de estas categorías, distingo en *Leyenda* una materialidad literaria objetiva, el texto escrito a modo de *cancionero* posible de ser considerado como un *archivo* que asegura un significante estable sujeto a ser modificado mediante su traducción escénica que lo podría desplazar al hacer del *repertorio*. Según estas consideraciones, diseño una puesta en escena que usa ciertos elementos específicos existentes en la dimensión literaria del texto y otros que componen un abanico de posibilidades performáticas promovidas por él. Puedo vislumbrar entonces, el uso performático del *archivo* constituido por el *cancionero* que accionaría una *práctica corporalizada* tanto en su uso dentro de la puesta en escena como fuera de ella. En concreto, propongo que dentro de la acción los intérpretes consulten el *cancionero* para recordar el texto y los acordes con que fueron inventados ciertos fragmentos cantables. La develación del dispositivo *cancionero* en tanto, correspondería a un gesto que explícitamente haría referencia a la constitución de la dramaturgia mediante una dimensión archivística que se torna repertorio gracias a la acción.

La caracterización de la plataforma en cuestión como un recurso de activación performática, se hace coherente en la exposición de la práctica de memoria que desde el estadio creativo originario del texto fue pensada para conducir el acontecimiento de la performatividad. Esta propuesta conduce el otorgamiento de un lugar protagónico al *cancionero* dentro de la composición del montaje partiendo por la iluminación de su constitución como un objeto nostálgico y su cualidad didáctica. A partir de esto el *cancionero* invita a *un todos* a manifestarse mediante la práctica del recuerdo, del canto y del toque de la guitarra. Ese *todos*, se compone de los agentes responsables del acontecimiento teatral-musical, es decir desde los intérprete que arriba del escenario gestan la *teatralidadmusical* y la performatividad, a los que los espectan. Así, el *cancionero* se convierte en un medio promotor de la activación de la memoria común, ejercicio que permite el paso del *archivo* al *repertorio* y de la dramaturgia a la dramaturgia escénica, al mismo tiempo en que promueve una fusión entre lo teatral y lo musical. Luego, se abre a la comunión entre fantasía y la realidad, entre escritura y oralidad, entre crónica y leyenda y entre consciencia e inconsciencia del hacer de la representación.

Dentro de la propuesta de dirección también pienso el uso de la materialidad de *Leyenda* como *cancionero*, como un elemento distribuible al público antes y después de la función con el objetivo de preparar y elaborar la práctica de memoria que se presenciará y se habrá vivido. Con esto espero activar la pregunta del surgimiento de la obra en su inicio o su extinción en su finalización o, su sobrevivencia siempre propiciada por el hecho del recuedo accionado junto a otros. Ahora, la ofrenda del *cancionero* corresponde a la iluminación del hacer de la memoria que esos folletines para cantar y tocar guitarra alguna vez provocaron. Luego, aunque ambicioso sería pensar la activación de una performatividad teatral-musical por parte del público gracias al *cancionero*. Obviamente esta idea no constituye una espectativa real pues la producción de este *cancionero* no es más que la concreción de un oficio de memoria y es sólo un juego basado en el hecho de inventar y contar una *Leyenda*. Una que espera reconstruir

un pedazo de la historia de un Chile cuya memoria estará siempre fragmentada por sus catástrofes.

En suma, mediante el invento del *Cancionero Dramático* tomo la perspectiva del aficionado, de ese *ser* que *todos* podemos *ser* alguna vez haciéndonos *ser* iguales, comúnmente virtuosos, sensibles y complejos cuando se reconoce o se acepta que se sabe poquito y se tienen tantas ganas de aprender. Con el *cancionero* de esta *Leyenda* no daré nunca a conocer las melodías que sus acordes para guitarra quisieron acompañar, porque aunque los escriba sobre algunas de las líneas de sus canciones, prefiero que éstos hagan posible el recuerdo de una melodía que conocemos o no. De una canción que podemos crear una y otra vez sabiendo que la guitarra y el canto siempre se pueden acompañar mutuamente, invitandonos a hacer música y teatro aunque no se sepa, aunque no se tenga, aunque se olvide, aunque cueste. ¡Eso compañeros actores, músicos, sonidistas, escenógrafos, iluminadores, utileros, vestuaristas, productores!, ¿me entendieron? Si no, no importa, cantemos. Cantemos no más que el mundo se puede acabar. Cantemos para que hagamos un mundo, una *Leyenda*, una memoria que siempre vuelve a empezar.

XI. SOBRE EL TEXTO

A partir de los elementos ya descritos, el *Cancionero Dramático* de *Leyenda* que actualmente presento anexo a esta memoria, ejemplifica materialmente los resultados de la investigación, presentando el texto en su dimensión literaria-musical. Éste, se configura por veinticuatro canciones cuyas letras, algunas veces incluyen acordes arriba de sus líneas que constituyen las coordenadas de acompañamientos para guitarra. La utilización de la notación sólo de acordes corresponde a la opción de evidenciar la disposición del texto (literario) a concretarse en una escenificación. Luego, para completar la experiencia del texto, desarrollé un objeto literario-musical constituido por una visualidad gráfica concebida bajo la guía de la memoria de los *cancioneros* anteriormente identificados[50] y de los paisajes que determinan el pulso dramático de *Leyenda*. Así, el texto presenta ilustraciones[51], que dibujan las posturas de cada uno de los acordes presentes en algunos fragmentos del texto, además de trazar pedazos de la naturaleza y de los animales que componen el nivel metafórico de la obra. Luego, este *Cancionero Dramático*, se desarrolla bajo una diagramación especial[52], con el fin de que el texto circule primeramente como una edición literario-dramatúrgica, independiente de su futura transfiguración a la escena.

[50] Se utiliza principalmente la visualidad de la revista APSI, dedicada a desarrollar contenidos relativos a la oposición del regimen militar en el que la revista circulaba.
[51] Juan Reyes, artista visual.
[52] Realizada por Daniel Reyes en colaboración con Soledad Pinto, artistas visuales.

XII. BIBLIOGRAFÍA

1. Advis, Luis. (2000). *Historia y características de la Nueva Canción Chilena*. En Clásicos DE LA Música Popular Chilena Volumen II 19 6 0-1973 Raíz Folclórica(29-42). Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.

2.Amenábar, Laura. (1962). *Usted puede tocar guitarra*. Santiago de Chile: Zig-Zag S.A.

3.Anderson Imbert, Enrique. (1976). *El "Realismo mágico" en la ficción hispanoamericana*. En *El Realismo Mágico y otros ensayos* (7-25). Caracas: Monte Avila Editores.

4. Arfuch, Leonor. (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

5.BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. *"canto a lo divino"*, en: *Lira Popular* (1866-1930). Memoria Chilena . Disponible en http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-95606.html. Accedido en 22/2/2018.

6.Bowra, C. M. (1984). *Poesía y canto primitivo*. Barcelona: Antoni Bosch.

7.¡Cantemos con La Bicicleta!!. (1982). *La Bicicleta*, (2), 14-18.

8. Cerda, Carlos. (2000). *Situación y suceso*. Teatrae, 2, 15-18.

9.Chamullentos. (s.f). *UNA HISTORIA NI TAN CORTA*. 26-02-2018, de TRIPOD Sitio web: http://chamullentos.tripod.com/historia.htm.

10.Conservatorio de Música Franz Liszt.. (s,f). *Canto*. 21-03-2018, de Conservatorio de Música Franz Liszt. Sitio web: http://www.franzliszt.edu.ec/canto.html

11.Cordero, Gonzalo. (2015). *Mil guitarras para Víctor Jara*. Santiago de Chile: Corporación Cultural de Recoleta.

12.Corporación el Circo del Mundo-Chile. (2001). *El circo del mundo Chile*. Santiago: La Corporación.

13.Del Bosque, Andrés. (1994). *Las siete vidas del Tony Caluga*. Apuntes, 108, 39-56.

14.De Sousa Santos, Boaventura. (2010). *Hacia una concepción intercultural de los Derechos Humanos*. En *Descolonizar el saber, reinventar el poder* (63-96). Montevideo: Trilce.

15.Díaz, Rafael. (2005). *Música para la escena: en busca del tempo perdido*. Apuntes, No. 126-127, p. 80-84.

16.Díaz, Rafael. (noviembre 2002). *Radioteatros Música para Ningún escenario*. Resonancias, 11, 14-18.

17.Eliade, Mircea. (1981). *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama/Punto Omega.

18.Féral, Josette. (2004). *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Editorial Galerna.

19.Fernández, Gala. (2002). *Ceder*. Apuntes, Nº122, 107-108.

20.Figueredo, María. (2001). *El eterno retorno entre la poesía y el canto popular*: Uruguay, 1960-1985. Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, 26, No.1/2, 299-321.

21.Figueroa, María. (2012). *El zorzalito*. En *Sueños de Altura* [CD]. Lonquimay, Chile: s,e discográfica.

22.González, Juan Pablo. (1995). *Las vertientes de la música popular chilena*. En *Música Popular Chilena*. 20 años. 1070·1990(11-48). Santiago de Chile: Ministerio de Educación. División de cultura.

23.González, Juan Pablo. (2002). *La regia música mestiza de La Negra Ester*. Apuntes, Nº122, 151-156.

24.González, Juan Pablo, Olsen, Oscar, Rolle, Claudio. (2009). *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.

25.Habermas, Jürgen. (mayo 2010). *El concepto de dignidad humana y la utopía realista de los derechos humanos*∗. Diánoia, LV, número 64, 3-25.

26.Heinlein, Federico. (1978). *Relación entre Música y Texto en el Teatro Musical del Siglo XX*. Revista Musical Chilena, XXXII Nº144, 5-16.

27.Hurtado, María de la Luz. (2001). *Teatralidad transculturalidad en la trilogía de melodramas dirigidos por Andrés Pérez*. Apuntes, 119 y 120, 149-168.

28.Hurtado, María de a Luz. (2015). *Andrés Lorenzo Pérez Araya tiene la palabra. Memorias y aprendizajes de vida y teatro*. Santiago: Ocho Libros.

29.Hutchinson, Sydney. (2016). *Tigers of a Different Stripe. Chicago* : The University of Chicago.

30.King Crimson. (1969). *Moonchild*. En *In the Court of the Crimson King*. [LP record]. Londres, Inglaterra. Island Records.

31.Parra, Roberto y Pérez, Andrés. (1989). *La Negra Ester de Don Roberto Parra. Adaptación para el teatro de Andrés Pérez*. Apuntes, Nº98, 33-54.

32.Parra, Roberto. (2006). *La Negra Ester: décimas; El desquite.* Santiago de Chile: Pehuén Editores.

33.Pavis, Patrice. (2008). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.

34.Radrigán, Juan. (2013). Juan Radián. *Teatro I. Amores de Cantina - Informe para nadie - Ceremonial del macho cabrío*. Santiago: LOM.

35.Real Academia Española. (s.f). *leyenda*. 23-11-2016, de del.rae.es Sitio web: http://dle.rae.es/?id=NDOltxZ

36.Richard, Nelly. (2010). *A modo de introducción. La Retórica del consenso y los estallidos de la memoria*. En *Crítica de la Memoria* (9-39). Santiago : Ediciones Universidad Diego Portales.

37. Ruiz de Elvira, Antonio. (1997). *Mitología clásica y música occidental*. Alcalá: Universidad de Alcalá.

38.Salvat, Pablo. (2006). *De los derechos humanos como modus vivendi. (Hacia una nueva gramática ciudadana)*. 06/2017, de www.centroavance.cl. Sitio web: http://www7.uc.cl/facteo/centro manuellarrain/download/salvat_derechos.pdf

39.Sánchez, José A. (2010). *Dramaturgia en el campo expandido*. En *Repensar la dramaturgia* (19-37). Murcia: Centro Párraga.

40.Sofo. (s.f). *NUESTRA HISTORIA*. 28-02-2018, de Sofo Sitio web: http://www.sofo.cl/sof.

41.Taylor, Diana. (2015). Cap.1. *Actos de Transferencia*. En *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural en las Américas* (20-57). Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

42.TurisnetCl. (2017). *Túnel de las Raíces*. 14/05/2018, de Turisnet Sitio web: https://www.turisnet.cl/tunel-las-raices/

43.Ubidia, Abdón. (1997). *Cinco tesis acerca del "Realismo Mágico"*. Hispamérica, 78, 101-107.

44.Uribe, Juan. (1962). *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo*. Santiago de Chile: Universitaria S.A.

XIII. ANEXOS

ANEXO I. LEYENDA, UN CANCIONERO DRAMÁTICO

Junto a esta memoria, se entrega el texto *Leyenda*, completo a modo de *Cancionero Dramático*.