



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

Escuela de Postgrado

**LA MADRE DEL CORDERO:
Aproximación a una perspectiva intertextual
de la música en el teatro**

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes, mención Musicología

Martin Farías Zúñiga

Profesor guía: Dr. Cristian Guerra Rojas

**Santiago, Chile
2011**

DEDICATORIA

Quisiera dedicar este trabajo a don Ricardo Basáez Márquez, profesor, amigo y compañero de sueños, cuyo constante apoyo ha sido parte fundamental de los caminos que he decidido recorrer.

AGRADECIMIENTOS

A mis padres por su eterno apoyo

A Cristián Guerra por sus consejos y orientaciones a lo largo de este proceso

A los profesores Rodrigo Torres y Víctor Rondón cuyas reflexiones fueron parte importante de este trabajo.

A Carlos Huaico Gárate por permitirme entrar en su espacio creativo con total generosidad.

A los compañeros del Magíster de quienes pude nutrirme y aprender enormemente.
Vaya para ustedes todo mi reconocimiento y admiración.

INDICE

Introducción	5
Referentes teóricos	9
Música y sociedad	10
La música en el teatro	18
Intertextualidad	26
Metodología	39
Análisis de Caso	41
Origen de la obra	41
Comienzo del proceso creativo	44
La Dramaturgia	48
Intertextualidades	49
La obra	50
Música y amor	51
Círculo de Do	56
Romeo y Julieta	58
Música en la intimidad amorosa	60
Guns & Roses	63
Cine, teatro y música	67
Los músicos	76
La Casa Nueva	81
Citas estilísticas	84
Reflexiones finales	96
Bibliografía	101
Anexos	110
Entrevista a Carlos Huaico	111
Texto Completo de la obra La Madre del Cordero.	123
Texto de la canción La Madre del Cordero de Tito Fernández	141

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo surge como una continuación. Como un ladrillo más en la construcción de un proceso que decidí emprender desde hace algunos años y que tiene relación con mis inquietudes como músico, específicamente como músico de teatro.

Hace un poco más de tres años realicé una primera aproximación teórica con mi tesis de pregrado en la que abordaba el tema de la música en teatro desde la perspectiva de las experiencias de músicos dedicados a esta actividad. Aquel primer trabajo, repleto de carencias e infinitamente perfectible, cumplía un objetivo fundamental para mí: Necesitaba saber qué pensaban, qué y cómo hacían las personas que se dedicaban a lo mismo que yo. Llevaba, en ese entonces, tres años dedicado al trabajo musical en obras teatrales y la escasez de material bibliográfico sobre el tema, motivó el desarrollo de mi tesis en esa área.

Rescato de ese primer trabajo principalmente lo que se encuentra en las últimas páginas, es decir, las entrevistas anexadas. Creo que ese material ha sido muy valioso para mi desarrollo como músico de teatro. Sin embargo, al evaluar con posterioridad el trabajo consideré que su elaboración carecía completamente de herramientas teóricas que pudieran llevar a mejor puerto dicha empresa, y sobre todo que permitieran abordar ese material recopilado de más de ocho horas de entrevistas con una mediana claridad.

Ante esto decido, como un segundo paso en el proceso que menciono, postular al programa de Magíster en Artes mención Musicología buscando precisamente dichas herramientas. Luego de un largo proceso intentando vincular los temas abordados en las actividades curriculares del programa académico mencionado con mi tema, y habiendo pasado al menos por dos posibles casos de estudio, decido trabajar sobre la obra *La Madre del Cordero* del director Carlos Huaico Gárate.

Esta decisión implicaba ciertos problemas que en algún momento me parecieron limitantes, y que apuntaban a un tema que se planteó en los diálogos al

interior de la comunidad académica del magister: La relación del investigador con el caso de estudio. Conocí a Carlos Huaico precisamente el día que asistí a una función de *La Madre del Cordero* en la sala Agustín Siré del departamento de teatro de la Universidad de Chile. El trabajo me maravilló, me dejó muy conmovido e impresionado. Considero que es un espectáculo de gran calidad artística. Cuando salí de la función me acerqué a conversar con el director y le planteé mis inquietudes respecto a la música de teatro, a la realización de mi tesis, que en ese momento no tenía definido el caso. Unos meses después, y luego de presenciar un segundo trabajo del director, el montaje *Lonquén, entre el limbo y la tierra*, éste me invita a trabajar en su compañía. Comenzó entonces una relación de amistad que nos mantiene trabajando juntos hasta hoy.

Por eso cuando decido tomar como caso *La Madre del Cordero*, surgieron en mí muchas dudas respecto a la legitimidad de realizar una investigación sobre un tema y un caso con los cuales mis vínculos eran muy grandes. Curiosas dudas porque pensando más adelante concluí que la práctica musicológica está llena de eso que parece no ser muy conveniente de decir: el gusto. Investigamos lo que nos motiva, y lo que nos motiva seguramente es lo que nos gusta mucho, tanto como para querer indagar en ello invirtiendo gran parte de nuestro tiempo. Sin embargo, ese bien, digno de poseer, llamado “objetividad” ronda como un fantasma nuestras reflexiones y por lo mismo llenamos nuestros trabajos de justificaciones e intentos de legitimarlos con la importancia que tiene para la sociedad, el vínculo de tal o cual música con determinados procesos histórico-sociales y toda clase de argumentos que no me parecen ilegítimos pero que están siempre por debajo de la primera y elemental motivación.

Es por eso que introduzco la investigación con todo este anecdotario para dejar en claro que mi motivación principal es simplemente mi gusto. Y lo señalo con tanta claridad porque este aspirante a musicólogo tiene mucho más de *músico* que de *logo* y por tanto mis inquietudes siempre han estado vinculadas con procesos artísticos más que con las problemáticas de la disciplina musicológica. Por eso de seguro siempre estuve lejos de ser el estudiante ideal, pues claramente un alumno que toma lo que le interesa y le sirve y lo que no lo desecha sin asco alguno puede llegar a ser un desagrado.

No obstante declaro en mi favor que considero a la musicología como un espacio amable que permite la confluencia disciplinaria, y sobre todo la reflexión sobre el quehacer musical por parte de los propios músicos. Al menos en mi generación la gran mayoría de mis compañeros desarrollaba al igual que yo una práctica musical. Creo que esa reflexión por parte de los propios músicos es fundamental para el trabajo artístico.

Luego de todas esas reflexiones y dudas, decido finalmente tomar como caso *La Madre del Cordero*. Pero existió antes una decisión independiente al caso, que se relaciona con la mirada con la cual debía abordar esta presencia de la música en el teatro. Surgió en uno de los seminarios el concepto de intertextualidad y como parecía servir a mis intereses decidí abordarlo. La intertextualidad se plantea en este trabajo como una perspectiva, como un horizonte de análisis. Un caleidoscopio que podemos girar para observar distintas realidades de un fenómeno. Tiene, al igual que la disciplina musicológica, la virtud (que puede ser entendida también como un defecto, pero que a mí me parece sencillamente virtud) de la amabilidad, la posibilidad de diálogo con conceptos de diferentes horizontes.

La presente investigación aborda el tema de la presencia de la música en el teatro. En el primer capítulo, que expone los referentes teóricos para la realización del estudio confluyen conceptos propios de la musicología, principalmente los relacionados con la idea de música como cultura. Se adhiere a la idea de que la música debe entenderse en el contexto en que ésta es producida. Usos y funciones, relevancia social, música popular son los conceptos dentro de los cuales se desarrolla el trabajo. Por otra parte se han utilizado elementos del análisis y teoría teatral, principalmente los que se relacionan con la presencia de la música en la puesta en escena y sus funciones en ella. Finalmente se indaga en el concepto de intertextualidad tanto en su concepción original, relacionada con la literatura, como en sus utilidades tanto en música como en teatro.

El segundo capítulo desarrolla el estudio de caso: La obra *La Madre del Cordero* de Carlos Huaico, basada en los poemas de Tito Fernández. Allí se realiza una aproximación a los distintos temas que surgieron del análisis del espectáculo. Se trabajó para ello con dos registros audiovisuales cedidos por el director, que

corresponden a funciones completas de la obra en su primera temporada en el mes de octubre de 2008.

Se incluyen en este capítulo tanto capturas de fotogramas de dichos registros como fotografías cedidas por Pamela Alarcón, una de las actrices de la obra. Se han incorporado de igual modo transcripciones de algunos temas que se interpretan en la obra. Todos estos elementos son utilizados con el fin de dar cuenta de un mejor modo los conceptos tratados. El teatro es un arte temporal que por tanto, no tiene un soporte. Entre la gente de teatro se comenta como un dicho “más fome que una obra en video” apuntando al hecho que un registro audiovisual difícilmente captará lo que es realmente un espectáculo teatral. En este sentido podríamos reflexionar respecto a si esta situación ocurre de igual modo en el caso de la música. Personalmente considero que un registro sonoro o audiovisual de un evento musical está muy lejos de dar cuenta de la real magnitud del acontecimiento. Pese a esto se ha recurrido a dichos elementos para poder aproximarnos de algún modo a la obra e intentar desarrollar de mejor manera la investigación.

Entiendo el teatro como un sistema complejo de signos, como un lugar donde funcionan estos signos de manera interdependiente: El actor, el espacio, el sonido, la visualidad etc. En este sentido, si bien la tesis habla principalmente sobre música, resulta indispensable aproximarse a la figura del actor, a la planta de movimiento de los actores, al vestuario, la iluminación, así como también a las relaciones de estos signos con elementos externos a la obra.

REFERENTES TEÓRICOS

REFERENTES TEÓRICOS

1) Música y Sociedad

El presente estudio considera como aspecto fundamental la necesidad de entender la música dentro del contexto en que ésta se produce. No nos preocupa la organización de los sonidos de manera aislada, sino el modo en que interactúan y dan cuenta del espacio social en que éstos son producidos. Según señala Blacking:

La música es expresión de realidades culturales. Por ello, a pesar de que se la pueda disfrutar sencillamente como sonido, no podrá ser nunca entendida como tal¹.

En la disciplina musicológica fue, según da cuenta Martí, a partir de los años 60 que comenzó a tomar forma la idea de abordar el fenómeno musical desde una mirada cultural². Esta nueva perspectiva de investigación deriva en lo que más adelante se llamó el *segundo paradigma de la etnomusicología*, cuya línea de investigación centra su interés en la música como cultura más que en las meras estructuras sonoras³.

Sin embargo, no podemos entender estas premisas como un alejamiento respecto al fenómeno musical propiamente tal, sino como una red de procesos a partir de los cuales la música se desenvuelve en la sociedad. En este sentido recurrimos nuevamente a Martí para señalar que:

El fenómeno musical no nos debe interesar tan sólo como cultura, en el sentido más restringido de patrimonio, sino también como elemento dinámico que participa en la vida social de la persona, y al mismo tiempo la configura⁴.

¹ Blacking. 2001:195

² Aunque antecedentes vienen de mucho antes, al menos desde algunos comentarios de J.J. Rousseau en su *Diccionario de música* en el siglo XVIII.

³ Martí. 2000:44

⁴ *Ibid*, p. 51.

Usos y Funciones

Entendemos de este modo que la música debiera ser analizada desde una perspectiva que contemple los procesos, valoraciones, significaciones, usos y funciones que la sociedad hace de ella. Al respecto Merriam indica que cuando hablamos de usos:

Nos referimos a las distintas formas en que la música es utilizada en una sociedad, a la práctica habitual o al ejercicio corriente de la música, ya sea por sí misma o en conjunción con otras actividades. La música puede utilizarse en varias situaciones, tiene varios usos, que pueden tener o no una función social más profunda⁵.

Esta apertura del concepto de uso hacia la conjunción que la música puede establecer con otras actividades servirá como base para la aproximación que realizaremos en los capítulos posteriores acerca del fenómeno musical en teatro. Tal como explica Merriam, la música participa de casi todas las actividades humanas; el trabajo, el aprendizaje, el amor, la familia, funerales, creencias religiosas, ritos, su relación con otras artes etc.

Por su parte, el concepto de función hace referencia a las razones por las cuales se usa una determinada música, a los propósitos que sirve. Podemos afirmar siguiendo estos conceptos que la música se usa en el teatro, y cumple al interior de éste, determinadas funciones. Lo que nos interesa develar es qué tipo de funciones son las que cumple, y qué relación existe entre ellas y las funciones generales de la música en la cultura. Merriam define una serie de funciones de la música para dar cuenta del concepto⁶.

La función de expresión emocional, es decir el modo en que la música se utiliza como mecanismo para expresar emociones.

El goce estético. El placer que nos provoca la música es un hecho que aparece al interior de diversos grupos humanos a nivel mundial, sin embargo no es posible dar cuenta que este fenómeno se produzca en todas las culturas.

⁵ Merriam. 2001:276

⁶ Ibid.

Entretenimiento: Se distingue en este caso el “entretenimiento puro” del asociado a otras funciones.

Comunicación: Sabemos que la música comunica algo, pero no está claro el qué, ni el cómo ni a quién.

Representación simbólica: En todas las sociedades funciona como representación de otras cosas, ideas y comportamientos.

Respuesta física: Existen dudas respecto a si esta puede ser considerada una función social, sin embargo el hecho que una música provoque una respuesta física es relevante para su uso en la sociedad.

Refuerzo de normas sociales: El control social entendido como advertencias y establecimiento de normas de comportamiento a través de canciones.

Refuerzo de instituciones sociales y religiosas: Preservar el orden mediante canciones que resaltan ciertos valores sociales, en los que se dice a la gente que debe y no debe hacer.

Contribución a la continuidad y estabilidad de la cultura: Todas las funciones anteriores dan cuenta que la música tiene un poder de generar continuidad en una cultura.

Contribución a la integración de la sociedad: Proporciona un núcleo de solidaridad alrededor del cual se congregan los miembros de una sociedad.

Podemos señalar, resumiendo lo anterior, que el uso responde a la utilización de una música en un determinado contexto, y la función a los objetivos de aquellos usos.

Relevancia Social

El concepto de relevancia social ha sido desarrollado por Josep Martí para abordar la presencia de la música en las sociedades. Tiene relación con:

El grado de incumbencia de una música para una sociedad determinada. Diremos que una música resulta relevante en un contexto si da lugar a efectos contextuales. La relevancia social de una música no depende de ella misma, sino de su contextualización en un marco espacio-temporal concreto⁷.

Martí instala una serie de reflexiones relativas a la vida musical actual. Respecto a la relación entre las músicas que surgen dentro de un espacio social determinado y las que surgen fuera de éste y son consideradas foráneas, propone un enfoque centrado en el criterio de uso.

Si según el enfoque tradicional hablamos normalmente de la canción popular de un lugar determinado, de acuerdo con el segundo, hablaríamos de canción popular en un lugar determinado. Preocupándonos menos por el de y más por el en, restamos importancia a una idea de adscripción étnica fuertemente subjetiva, para otorgar en cambio un mayor protagonismo a la imbricación social de la producción musical⁸.

A partir de esta noción se establece una nueva perspectiva, pues ya no entendemos la música en su adscripción geográfica o étnica sino en los usos y funciones que puede tener dentro de la sociedad. Por otro lado hay que considerar que la idea de relevancia social está fuertemente asociada a la significación.

Una cosa adquiere significado cuando se la asocia o se refiere a algo más allá de ella misma. Según esta idea, cuando hablamos del posible significado que pueda tener una determinada música para la sociedad, estamos hablando de las asociaciones que se le otorgan socialmente⁹.

En este ámbito debemos señalar que los significados en música nunca son exclusivos, aunque tal como apunta Martí, pueda haber un significado dominante o más característico. Toda música es polisémica y el significado está siempre sujeto a las variables del ámbito de recepción y del tiempo. Resumiendo podemos decir que una música pertenece a un área sociocultural determinada cuando tiene relevancia social y una música tiene relevancia social cuando posee en la colectividad significados, usos y determinadas funciones¹⁰.

⁷ Martí. 1995.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

Música Popular

Una de las delimitaciones características sobre las cuales se ha desarrollado la investigación musical dice relación con la distinción entre músicas cultas, tradicionales y populares. Si bien esta categorización ha sido fuertemente cuestionada resulta innegable que continúa utilizándose. Según Martí:

La práctica musical cotidiana tiende a desdibujar esos límites fijados culturalmente. De manera continua, nos tropezamos con usos populares de la música culta, con la asunción académica de las tradicionales o con hibridaciones estilísticas que hacen tambalear cualquier pretensión de pureza¹¹.

La música que se tratará como objeto del presente estudio al parecer estaría enmarcada dentro de lo que se ha llamado música popular, sin embargo es precisamente aquel difuminado de las fronteras teóricas al momento de la práctica musical, lo que nos lleva a precisar algunas definiciones.

Entendemos el concepto de música popular a partir de lo planteado por González y Rolle en su estudio *La historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Estos autores definen música popular como:

Mediatizada, masiva y moderna. Mediatizada en las relaciones entre la música y el público, a través de la industria cultural y la tecnología, pero también entre la música y el músico, quien adquiere una práctica musical a través de grabaciones, de las cuales aprende y recibe influencias. Es masiva, pues llega a millones de personas en forma simultánea, globalizando sensibilidades locales y creando alianzas suprasociales y supranacionales. Es moderna, por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología, las comunicaciones y la sensibilidad urbana¹².

Por su parte, Grebe detalla que la música popular tendría: un autor conocido, una duración efímera, una difusión masiva, una dispersión geográfica internacional y un valor comercial¹³. Blacking establece una reflexión importante en cuanto a este tipo de distinciones:

¹¹ Ibid.

¹² González y Rolle. 2005:26.

¹³ Grebe. 1976:10

La música nunca puede entenderse como una cosa en sí misma. Toda música es música popular, en la medida en que, sin asociaciones entre las personas, no se puede transmitir ni dotar de sentido. Las distinciones al uso entre diferentes técnicas o estilos musicales no nos dicen nada útil sobre los propósitos expresivos y el poder de la música, ni sobre la organización intelectual implicada en su creación¹⁴.

Este tipo de reflexiones dan cuenta de las dificultades en la categorización de la música, que por sus características se encuentra en constantes procesos de cambio. Ante esto Ana María Ochoa propone una distinción importante a la hora de hablar sobre música popular.

En inglés, el término ‘popular music’, denota músicas urbanas masivas asociadas a la industria cultural tales como el rock, el pop o la salsa. En español el término música popular es más ambiguo y puede referirse a músicas populares tradicionales o músicas populares urbanas. El término popular connota inicialmente una distinción clara de la música culta letrada llamada erudita o clásica; connota un ámbito social: El pueblo, y puede implicar también la idea de masividad¹⁵.

Utilizaremos a lo largo de este estudio la definición de música popular establecida por Ochoa, que nos permite transitar por esa frontera entre lo popular urbano y lo tradicional.

Funciones de la Música Popular

En su estudio titulado *Hacia una estética de la música popular*, Frith establece cuatro funciones sociales de la música y cómo a partir de ellas surgen implicaciones estéticas. El primer criterio dice relación con aspectos identitarios. Utilizamos la música para dar forma a nuestra identidad particular.

Una vez que empezamos a fijarnos en diferentes géneros dentro de la música popular, podemos documentar los distintos modos en que la música consigue dotar a la gente de una identidad, situarla en diferentes grupos sociales. Y ésta no es simplemente una característica de la música pop comercial. Es la manera en que funciona toda la música popular¹⁶.

¹⁴ Blacking. 2006:25.

¹⁵ Ochoa. 2003:13-14.

¹⁶ Frith. 2001:423

El tema de la identidad ha sido ampliamente abordado en los estudios sobre música. Hay bastantes coincidencias a la hora de señalar que la música posee un poder particularmente importante como elemento identitario de los individuos. Según Vila:

La música popular sería un tipo particular de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos que tales personas utilizarían en la construcción de sus identidades sociales. De esta manera, el sonido, las letras y las interpretaciones, por un lado ofrecen maneras de ser y de comportarse, y por el otro ofrecen modelos de satisfacción psíquica y emocional¹⁷.

La segunda función de la música apunta hacia la relación entre la vida emocional pública y privada. Las canciones con letras referentes al amor componen una parte considerable del repertorio popular, lo cual da cuenta precisamente de la necesidad de las personas de dar forma y voz a sus emociones. Al respecto Frith explica:

Este uso del pop ilustra una cualidad de la relación entre los fans y sus ídolos: los fans no idealizan a los cantantes porque deseen ser ellos, sino porque esos cantantes parecen ser capaces, de alguna manera, de expresar lo que ellos sienten; algo así como si a través de la música nos fuéramos conociendo a nosotros mismos¹⁸.

La presencia del tema amoroso en la música popular resulta importante para los efectos de este estudio. En el capítulo posterior daremos cuenta del modo en que las canciones de amor presentes en el teatro articulan un discurso particular y sirven como vehículos de emociones y significados particulares a la puesta en escena. En relación a este mismo tema Valls añade:

Con rarísimas excepciones de signo político o de denuncia social, la canción popular urbana tiene como protagonistas esenciales el amor, en su tópico formulario de 'corazón atormentado', y el sexo en el irónico doble sentido que trasciende de su equívoco vocabulario¹⁹.

¹⁷ Vila. 1996.

¹⁸ Frith. 2001:424

¹⁹ Valls. 1982:85.

Continuando con las funciones sociales de la música, el tercer aspecto tiene relación con el modo en que la música da forma a la memoria colectiva. La música produce una organización especial del tiempo, que deja de estar regido por las mediciones cotidianas y pasa a constituirse en un tiempo particular.

Lo que nos da una medida de la calidad de la música es su «presencia», su capacidad para «detener» el tiempo, para hacernos sentir que estamos viviendo en otro momento, sin memoria o ansiedad alguna sobre lo que ocurrió anteriormente o sobre lo que acontecerá después²⁰.

De este modo, las canciones se constituyen en dispositivos que nos permiten recordar cosas que ocurrieron en el pasado, y no es simplemente la evocación de recuerdos sino más bien que, como señala Frith:

La música en sí misma dota a nuestras experiencias vitales más intensas de un tiempo en el que transcurrir²¹.

La última función social de la música apunta al sentido de posesión que ésta provoca en los individuos. La música nos pertenece, hablamos sobre *nuestra* música, *nuestra* canción etc., no en el sentido material de poseer el disco sino que:

Sentimos que poseemos la canción misma, la particular forma de interpretarla que contiene esa grabación, e incluso al intérprete que la ejecuta²².

La posesión se convierte de este modo, en una parte de nuestra propia identidad; la incorporamos a la percepción de nosotros mismos.

La intensidad con que se establece la relación entre los gustos personales y la definición de uno mismo, parece un elemento específico de la música popular: ésta es «poseíble» de un modo en que ninguna otra forma de cultura popular (excepto quizás un equipo deportivo) puede serlo²³.

En resumen podríamos afirmar que las funciones sociales de la música popular están relacionadas con la construcción identitaria, el manejo de los

²⁰ Frith. 2001:424

²¹ Ibid.

²² Ibid.

²³ Ibid.

sentimientos y la organización del tiempo. Cada una de estas funciones depende, a su vez, de nuestra concepción de la música como algo que puede ser poseído²⁴.

2) La música en el teatro

A lo largo de la historia del teatro, la música parece ser uno de los elementos más presentes, sin embargo son escasas las investigaciones que se centran en dicha relación. Los estudios teatrales han tratado el tema de manera muy general, mencionándolo pero sin profundizar en sus complejidades. En su *Análisis de los espectáculos* Patrice Pavis señala:

Encapsulada en el espectáculo, la música irradia sin que sepamos muy bien qué. Influye en nuestra percepción global, pero no sabríamos decir qué sentidos convoca exactamente²⁵.

A partir de esta reflexión es muy poco lo que podemos concluir, sin embargo nos da cuenta precisamente de la incertidumbre con la que este tipo de estudios observan el fenómeno musical. Posteriormente añade:

No se trata de examinar la música y su recepción en sí mismas, sino el modo en que la puesta en escena las utiliza y las pone al servicio del acontecimiento teatral. Nos interesa únicamente su función dramática²⁶.

Ante esta idea podemos plantear la pregunta: ¿Existe una función no-dramática de la música en la puesta en escena?, ¿Tiene sentido hablar de la música y su recepción en sí mismas cuando ésta funciona como parte de un tejido de signos, en relación con todos los componentes de la puesta en escena? Aunque Pavis afirme que la música *puede querer decir cualquier cosa²⁷*, resultaría ingenuo pensar que las músicas están ubicadas en la escena sin criterio alguno. Tampoco podemos esperar que el espectador aisle los elementos que según Pavis serían propios de la música y se concentre únicamente en la utilización que el teatro hace de ella.

²⁴ Ibid.

²⁵ Pavis. 2000:149.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid. P150.

Signo teatral, signo musical

Para hablar de significado en música seguiremos a López Cano quien luego de algunas aclaraciones respecto a lo polémico que puede resultar este tema, señala:

Por significado musical es posible entender el universo de opiniones, emociones, imaginaciones, conductas corporales efectivas o virtuales, valoraciones estéticas, comerciales o históricas, sentimientos de identidad y pertenencia, intenciones o efectos de comunicación (incluyendo los malos entendidos), relaciones de una música con otras músicas, obras o géneros, y con diversas partes de sí misma, etc. que construimos con y a partir de la música²⁸.

Esta propuesta parece coincidir e incluso profundizar lo señalado anteriormente por Martí, respecto al significado de la música entendido como las asociaciones que se le otorgan socialmente. Por su parte López Cano aclara que el hecho de que la música sea asemántica, pues no se puede comprender según modelos semánticos, no impide producir semiosis²⁹ a partir de ella. Encontramos en estas palabras, una respuesta a lo sugerido por Pavis.

Los procesos de significación musical son complejos y en ocasiones se ofrecen como nebulosas compactas, difíciles de organizar desde un pensamiento proposicional o una lógica lineal. Sin embargo, por más amplios y diversificados que sean los significados que una música puede llegar a producir, una música no puede significar cualquier cosa en todo momento³⁰.

El hecho de que la música sea asemántica no implica que no tenga una significación tanto en sí misma, pero con mayor razón en la puesta en escena. La incorporación de una música determinada en escena es sin duda la instalación de un signo. Según señala De Toro:

El teatro es un lugar privilegiado del signo, puesto que en el espacio escénico todo es signo, artificial o natural, todo es visto, percibido como

²⁸ López Cano. 2007.

²⁹ Entendemos "semiosis" como el proceso por medio del cual producimos signos durante la cognición.

Ibid.

³⁰ Ibid.

*signo por el espectador: la pluralidad y la polifonía de signos en el teatro es inmensa*³¹.

Todos los elementos que constituyen la puesta en escena serían signos, independiente de su naturaleza. De este modo no podríamos estudiar la música de un montaje por sí sola, ni podríamos afirmar que existan aspectos no-dramáticos o ajenos al hecho teatral.

*La obra de teatro es un conjunto de signos actualizados en simultaneidad en escena. Y es muy interesante subrayar que los signos teatrales, precisamente porque algunos de ellos no son lingüísticos, pueden actuar simultáneamente en la transmisión del lenguaje al espectador*³².

Cada elemento que se utiliza en la puesta implica una decisión, una propuesta que deja ver determinadas intenciones:

*En cada montaje nada resulta aleatorio, todo está urdido (o debería estarlo) mediante los múltiples hilos de los que dispone el director para transmitir su visión del tema o temas escogidos o su particular mensaje artístico*³³.

Fuentes de la música

Una de las preocupaciones que han tenido los estudios teatrales tiene relación con las fuentes de donde proviene la música en la escena, sus modos de producción, si ésta es interpretada directamente en el escenario, o bien en un foso o lugar no visible para el espectador, si la ejecutan músicos o actores en vivo o es lanzada por parlantes. Según Pavis:

*La mostración de las fuentes musicales o, al contrario, su ocultación, determinan las relaciones de fuerza entre la música y el resto de la puesta en escena*³⁴.

Si bien estas particularidades pueden ser importantes al momento de atender el fenómeno musical en la escena, prácticamente no aportan más que un dato estadístico. En cuanto a la reflexión que realiza Pavis respecto a las relaciones

³¹ De Toro. 1987:115.

³² Cortés. 1996.

³³ Pascual. 2006.

³⁴ Pavis. 2000:150.

de fuerza, consideramos bastante cuestionable dicha aseveración. Claramente el hecho de que una música sea ejecutada a la vista del espectador no es sinónimo de una mayor fuerza en la puesta en escena. Las relaciones de fuerza dentro del teatro son mucho más complejas que la constatación de determinadas presencias o ausencias físicas. Una música grabada y lanzada por parlantes puede tener una fuerza inusitada en relación a los elementos con los que interactúa y poco tendrá que ver su fuente.

Respecto a la procedencia de los sonidos, Iglesias Simón da cuenta de dos categorías: El origen diegético entendido como el sonido que se produce dentro de la ficción y por tanto es escuchado por los personajes y el extradiegético como los sonidos originados fuera de la ficción y por tanto no escuchados por los personajes, pero sí por el espectador. Respecto a esta última Iglesias-Simón apunta:

Tradicionalmente procedía del foso de la orquesta en el que la misma estaba por debajo del nivel del público y oculta al mismo. Actualmente para conseguir esa 'desubicación' propia del sonido extradiegético, se suele reproducir a través de altavoces³⁵.

Este tipo de conceptos contribuye a realizar distinciones pero no aporta a indagaciones más profundas en cuanto a la relación entre la música y el teatro, por tanto su utilización queda limitada a solo a dar cuenta de un hecho puntual.

Funciones de la música en el teatro

Por otro lado, el académico español Juan Antonio Hormigón centra su interés en las funciones que puede tener la música en la puesta en escena, señalando una serie de puntos relativos a las funciones significantes:

Establece subrayados dramáticos de significado diverso, sirve de instrumento de articulación narrativa, reproduce sonidos de referencia conocida, denota diferentes sentidos de la espacialidad, sustituye los objetos mediante sonidos, determina las transiciones temporales y denota rasgos estilísticos³⁶.

³⁵ Iglesias Simon. 2004.

³⁶ Hormigón. 2002.

Hormigón da cuenta de estas funciones, pero no parece quedar resuelto el modo en que la música funciona en la puesta en escena para producirlas. Por su parte Pavis enumera también ciertas funciones que cumpliría la música en la puesta en escena occidental, entre las cuales incluye la creación, ilustración y caracterización de una atmósfera, el decorado acústico, efecto sonoro, puntuación de la puesta en escena, efecto de contrapunto, creación de ambientes y acción con medios musicales.³⁷ Tal como en el caso de Hormigón la enumeración no nos otorga mayor detalle respecto al modo en que dichas funciones se producen.

Al respecto quien entrega mayores datos sobre las funciones de la música en el teatro es Iglesias Simón. Este enumera y explica brevemente las posibilidades expresivas, narrativas y significativas de la música:

Determinación geográfica. Hay temas, estilos musicales, instrumentaciones características y efectos de sonido que pueden remitirnos a unos entornos geográficos concretos. en la obra *1907, El Año de la Flor Negra*, de la compañía La Patogallina en el que se utiliza la sonoridad de queñas y ritmos como el huayno para contextualizar la obra en el norte de Chile.

Determinación de condiciones climáticas concretas. La mayoría de los agentes atmosféricos tales como la lluvia, el viento, la nieve, etc. tienen un sonido característico. El empleo de música y efectos de sonido que recreen tales sonidos puede servir para representarlos. En *Sueño de una noche de verano* de la compañía Perfiles y Siluetas, los músicos de la obra grafican un clima de viento y lluvia con el sonido de unos cascabeles y un tubo de pvc que se gira rápidamente provocando un silbido.

Determinación cultural y social. Existen temas, estilos musicales, instrumentaciones características y efectos de sonido que pueden remitirnos a entornos culturales y sociales concretos. Se suele asociar en Chile, ciertos géneros musicales con los estratos sociales más bajos de la sociedad. Por ejemplo en la obra *Niñas Araña* de la compañía Central de Inteligencia Teatral se relaciona a tres jóvenes marginales con un reggaetón.

³⁷ Pavis 2000:152.

Determinación temporal. En la misma medida, determinados temas, estilos musicales, instrumentaciones características y efectos de sonido pueden remitirnos a épocas concretas. En el montaje *Gran Baile Gran* de la compañía Teatro Mendicantes, la música nos orienta respecto a las décadas en que transcurre la historia. Así por ejemplo para contextualizar los años 70 se utiliza instrumentación y géneros alusivos a la Nueva Canción Chilena.

Enfatización de la acción. La música y los efectos de sonido pueden enfatizar un hecho aclarando su carácter o abundando en su definición concreta. En *La mala clase* de la directora Aliocha de la Sotta, un grupo de alumnos hacen desorden y no atienden a la profesora. Uno de ellos se pone unos audífonos y cada vez que realiza dicha acción escuchamos la canción *Smell like teen spirit* de Nirvana pero en la versión de Patti Smith a un volumen muy alto enfatizando la intención del personaje de no escuchar a la profesora y agregando una carga a esta indiferencia por el significado del texto y la connotación de esta canción.

Intensificación de la acción. La música y los efectos de sonido pueden intensificar la acción valiéndose de estructuras musicales tales como el crescendo y la repetición. Ejemplos de esto se dan en la mayoría de las obras que utilizan música. Por ejemplo en *Gemelos* de la compañía La Troppa, uno de los textos finales es acompañado por una música que va aumentando poco a poco de pulso acrecentando la tensión.

Representación de identidad. La música y los efectos de sonido pueden identificarse con personajes, situaciones dramáticas concretas, sucesos, etc. de forma que actúen como un motivo recurrente cuya aparición pueda servir para presentarlos, acompañarlos, anticiparlos, evocarlos, sustituirlos, etc. tal como en el concepto de *Leivmotiv* Wagneriano. Por ejemplo en *La Negra Ester* de la compañía Gran circo teatro se asocia el vals característico de dicho montaje con el personaje de la negra Ester.

Creación de contrapuntos significativos. La música y los efectos de sonido pueden tener un carácter anempático, oponiéndose al clima general de la escena y generando de esta manera un contrapunto entre lo que se muestra y lo que se

escucha que puede desembocar en una significación concreta. En el monólogo *Porque solo tengo el cuerpo para defender este coto* del dramaturgo Juan Claudio Burgos termina la obra con la muerte del personaje mientras suena una cueca muy alegre interpretada en vivo la cual deja un gusto muy amargo respecto del destino final del personaje.

Creación de atmósferas y ambientes y evocación de sentimientos y estados de ánimo. Cada música o efecto, como es evidente, produce en el espectador una serie de sensaciones que pueden servir para generar determinadas atmósferas y ambientes o evocar y provocar diversos sentimientos y estados anímicos. En *La Remolienda* de Alejandro Sieveking el personaje de Chepita canta la canción *Adiós que se va segundo* que da cuenta de la tristeza que le produce haber sido abandonada por su pareja.

Transmisión de significaciones concretas asociadas. Hay muchas composiciones que tienen asociada una significación concreta. Por ejemplo las típicas marchas nupciales de Mendelssohn y Wagner que nos remitirán siempre a una boda o la marcha fúnebre de Chopin que nos trasladará inmediatamente a un clima de muerte o entierro. Cabe destacar que en muchas ocasiones este tipo de composiciones constituyen verdaderos clichés por lo que su uso puede provocar un efecto distanciador y hasta cómico. Por ejemplo en el montaje *La chancha* del director Luis Barrales, suena la melodía de la canción *Venceremos* de Sergio Ortega interpretada con un sintetizador mientras los personajes, un grupo de jóvenes de las tribus urbanas, conversan. Se provoca una ironía entre esta música que posee una carga simbólica muy fuerte y los jóvenes conversando trivialidades.

Creación de símbolos y metáforas. La música y el sonido pueden emplearse de una forma metafórica y simbólica para transmitir determinadas significaciones. Esto ocurriría, por ejemplo, si acompañáramos el funeral de un revolucionario de una marcha militar, lo que podría transmitir al espectador de una manera indirecta que su muerte fue a manos de los militares. En el montaje *Jemmy Button* de la compañía Tryo teatro Banda se utilizan únicamente instrumentos asociados a la música docta como violines, corno francés como una metáfora de la intención de los ingleses de “civilizar” a un niño yagan.

Unificar y propiciar transiciones. La música y el sonido pueden emplearse para facilitar las transiciones entre escenas. Entre dos escenas de la obra *Sin Sangre* de la compañía Teatro Cinema transcurren 40 años. Este paso es acompañado por una música que contribuye a la transición³⁸.

Como vemos, existen bastantes coincidencias al momento de dar cuenta de las funciones que una música podría adoptar en la puesta en escena. Si bien Iglesias Simón detalla un poco más las funciones propuestas, que coinciden con las señaladas por Pavis y Hormigón, no nos entrega mayores datos respecto a estas utilidades. Debemos tener en cuenta además que dadas las características del elemento musical, las funciones no son excluyentes y por tanto pueden convivir. De todos modos esta categorización nos entrega bastantes pistas sobre las cuales podremos más adelante reflexionar respecto a nuestro caso de estudio.

La música en la Cultura

En relación a las funciones de la música en el teatro, la académica alemana Erika Fischer-Lichte instala un nuevo foco:

*Nuestro interés sólo está dirigido al tipo de significados que pueden crearse generalmente con la música. Para estudiarlos no recurriremos a la música como arte, ni mucho menos como arte autónomo, sino a las funciones generales que la música puede adoptar en una cultura*³⁹.

Fischer-Lichte propone una nueva mirada del fenómeno musical desde el ámbito de la cultura, lo cual permite establecer conexiones mucho más concretas con la disciplina musicológica. El concepto de función ha sido ampliamente tratado y nos permitirá aproximarnos a la relación música-teatro desde una perspectiva integradora.

La música se utiliza en la mayor parte de las culturas en determinadas situaciones sociales y en la concretización específica correspondiente: Actividades mágicas y religiosas, en fiestas, labores cotidianas, muertes, guerras etc. Para cada situación se prevé un determinado tipo de música. Ya que los géneros musicales aluden directamente a situaciones sociales,

³⁸ Iglesias Simón. 2004.

³⁹ Fischer-Lichte. 1999:240.

podemos definir la remisión a estas situaciones como sus funciones prácticas⁴⁰.

En la actualidad, en nuestra cultura la música aparece de manera mucho más frecuente en la vida cotidiana, si bien se relaja la relación entre situación y función no podemos negar la presencia de la música en el quehacer cotidiano. Debemos establecer que, tal como señala Fischer-Lichte, los significados en la música:

Se originan en la base de códigos culturales especiales y no hay que entenderlos de ninguna forma como procesos musicales casi de la naturaleza⁴¹.

De acuerdo a todo lo anterior, podríamos afirmar que la música en el teatro tiene una lectura múltiple puesto que no podemos atenderla únicamente como discurso musical, sino que debemos aproximarnos a las relaciones que establece con la puesta en escena, y a su vez conectarla con las funciones que adopta en la cultura. Según propone Fischer-Lichte

Hemos definido al teatro como un proceso en el que los signos de una cultura, en la que cumplen una función específica, no se utilizan en su función original, sino como signos de signos para reflejar esa cultura en un doble sentido⁴².

Esta doble referencialidad nos permite observar el fenómeno musical desde su relación con la cultura, como signo perteneciente a esta, y a su vez desde el modo en que funciona en el teatro.

3) Intertextualidad

El concepto de intertextualidad fue desarrollado a partir de los estudios literarios por Julia Kristeva. Ésta desarrolló el concepto a partir de las ideas de Bajtin para referirse a:

⁴⁰ Ibid. P.241.

⁴¹ Ibid. P.244.

⁴² Ibid. P.238.

*Las huellas, citas o alusiones a otras obras literarias que pueden observarse en cada texto*⁴³.

Respecto al tema Barthes lleva el concepto a una perspectiva más amplia señalando que:

*Todo texto es un intertexto; otros textos están presentes en él, en estratos variables, bajo formas más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y los de la cultura que la rodean; todo texto es un tejido nuevo de cintas anteriores*⁴⁴.

En este sentido Kristeva también reflexiona en torno a la dimensión del concepto apuntando:

*Todo texto se construye como un mosaico de citas, como la absorción y transformación de otro texto en el que el escritor entabla un diálogo tácito o explícito con textos anteriores*⁴⁵.

Por su parte Genette desarrolla el concepto de transtextualidad dentro del cual engloba a la Intertextualidad como una posibilidad dentro de este espacio más amplio. Genette define transtextualidad como la trascendencia textual del texto, entendida como:

*Todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta con otros textos*⁴⁶.

Luego de eso define cinco tipos de relaciones transtextuales; la intertextualidad, el paratexto, la metatextualidad, la architextualidad y la hipertextualidad. A continuación se explican brevemente estas cinco categorías:

Intertextualidad: Relación de correspondencia entre dos o más textos, es decir; la presencia de un texto en otro. Existen formas de intertextualidad dentro de las cuales la más común sería la cita, también encontramos el plagio y la alusión. Por

⁴³ Nomo. 2009

⁴⁴ Barthes. 1983:217.

⁴⁵ Kristeva. 1969. En Nomo 2009.

⁴⁶ Genette. 1989:9-10

ejemplo en la novela *Cien años de Soledad*, su autor, Gabriel García Márquez alude a la novela *Rayuela* de Julio Cortázar, mencionando a uno de sus personajes.

*Durmiendo de día y escribiendo de noche para confundir el hambre, en el cuarto oloroso a espuma de coliflores hervidas donde había de morir Rocamadour.*⁴⁷

Paratexto: Relación menos explícita, que el texto mantiene con su título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, notas al margen y otros tipos de señales en torno al texto. Por ejemplo las citas al pie de página que agregan algunas editoriales contribuyen y orientan de una manera determinada la lectura de la obra.

Metatextualidad: Es la relación generalmente denominada “comentario”, que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo e incluso sin nombrarlo. El mismo Genette nos sugiere a modo de ejemplo:

*Hegel en “La Fenomenología del espíritu” evoca alusivamente y casi en silencio, Le Neveu du Rameau. La metatextualidad es por excelencia la relación crítica.*⁴⁸

Hipertextualidad: Toda relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto).

*La Eneida y el Ulysse son, en grados distintos, dos hipertextos de un mismo hipotexto: La Odisea.*⁴⁹

Architextualidad: Relación de pertenencia taxonómica. La percepción genérica orienta las expectativas del lector y por tanto su percepción de la obra. Por ejemplo en el caso de leer una novela hay una preconcepción respecto a las características de este género.

Respecto a las categorías señaladas, el mismo Genette declara que no debe comprendérselas en un sentido excluyente, pues sus relaciones son

⁴⁷ García Márquez 1986:481

⁴⁸ Genette 1989:13

⁴⁹ Ibid. 14-15

numerosas y a menudo decisivas⁵⁰. Lo relevante para este estudio tiene relación con la posibilidad de aplicación de estas categorías a los fenómenos que analizaremos. En este ámbito Zavala comenta:

La intertextualidad es la característica principal de la cultura contemporánea. Si todo producto cultural (un concierto, una película, una novela, un acto amoroso, una conversación telefónica) puede ser considerado como un texto, es decir, literalmente, como un tejido de elementos significativos que están relacionados entre sí, entonces todo producto cultural puede ser estudiado en términos de esas redes⁵¹.

En este sentido podemos afirmar que la intertextualidad requiere, en función de cada objeto de análisis, la confluencia de las distintas disciplinas que sean necesarias para abordar sus problemáticas específicas.

Por otro lado resulta necesario señalar que el fenómeno intertextual depende en gran medida del observador, quien descubre estas conexiones que le dan sentido. Según Zavala:

La intertextualidad presupone una teoría de la comunicación en la que el receptor (lector, espectador, observador, visitante, usuario, consumidor) es el verdadero creador de significación en todo proceso comunicativo⁵².

Intertextualidad y Teatro

El concepto de intertextualidad aparece en el teatro asociado principalmente al texto dramático. Según De Toro, de manera similar a la teoría literaria, el teatro entiende el concepto de intertextualidad básicamente como *un texto A presente en un texto B*⁵³. En este ámbito, De Toro distingue prácticas intertextuales, señalando que según Lucien Dallenbach, existirían cuatro tipos:

General: entendida como las relaciones entre textos de distintos autores.

Limitada: es decir las relaciones entre los textos de un mismo autor.

⁵⁰ Genette 1989:17.

⁵¹ Zavala 1999.

⁵² Ibid.

⁵³ De Toro. 1987:307.

Externa: las relaciones entre dos textos.

Interna: la relación de un texto consigo mismo.

Por otra parte señala también la existencia de la llamada intertextualidad histórica, cuando por ejemplo, un texto dramático hace referencia a un hecho histórico tomando como base textos históricos referidos al tema.

De este modo podemos dividir la intertextualidad en dos áreas genéricas: Intertextualidad histórica, o inter-textos históricos ficcionalizados e Intertextualidad literaria, o inter-textos ficticios vueltos a recodificar⁵⁴.

Respecto a otras formas De Toro deja una puerta abierta sin adentrarse en ella señalando que:

Todo texto dramático o espectacular presenta todo tipo de intertextualidades que provienen del sector social y cultural: Noticias, televisión, periódicos etc⁵⁵.

Más adelante, De Toro plantea la división del concepto de intertextualidad en tres grandes formas: intertexto, palimpsesto y rizoma. Entendemos intertexto como la presencia de un texto A en un texto huésped B, mientras que palimpsesto es un *manuscrito raspado para poder ser reutilizado, donde el primer texto puede ser descifrado debajo del texto sobreimpuesto⁵⁶*. Por último rizoma sería una red indeterminada e interminable, donde nuevos tejidos son insertados guardando poca o ninguna relación con la red original⁵⁷.

En rasgos generales podemos decir que el intertexto es una inserción que no presenta dudas sobre su origen. El palimpsesto efectúa una transformación radical dejando solamente una huella de su origen y el Rizoma no deja nada atrás. Para estos tres tipos de intertextualidad dentro del ámbito teatral, De Toro señala que tendrían al menos una triple función:

⁵⁴ Ibid: 74-75

⁵⁵ De Toro. 1987:76.

⁵⁶ Angenot. 1979. en De Toro 1987:307

⁵⁷ Deleuze y Guattari. 2002:9.

Estética: *Que viene a desmitificar el acto creativo poniendo en evidencia que la creación no es sino un acto de retextualización y apropiación de textualidades.*

Crítica-Reflexiva: *De crítica y parodia de la textualidad precedente. Es decir, no se trata simplemente de una nueva concretización de un texto, situación, personaje o tema dado, sino de la manipulación de estos generando una nueva textualidad que tiene poco o nada que ver con el inter-texto inicial*

Política: *Centrada en la desdioxificación [sic] de las representaciones artísticas y culturales con el fin de politizarlas en un acto de distanciamiento, casi siempre vinculado a un acto deconstructivista que ha caracterizado la práctica artística de los últimos 20 años⁵⁸.*

Según de Toro, Intertexto, Palimpsesto y Rizoma *generan una transformación radical en la teatralidad contemporánea, alterando la forma de hacer teatro y la de comprender el teatro en occidente⁵⁹.*

Por su parte, Espinoza y Miranda proponen, en su texto *Mutaciones Escénicas⁶⁰*, una serie de recursos de los que podría valerse una puesta en escena para sustentar la pieza. Aquí encontramos algunos elementos que resultan útiles para el estudio del fenómeno intertextual en el teatro:

Material grabado: Utilización para la puesta en escena de cualquier material visual y/o auditivo que haya sido previamente registrado y se reproduzca en escena.

Reciclaje: Procesamiento de un material y/u obra anteriormente usado y actualmente en desuso para que se puede volver a utilizar.

Objetos del mercado cultural: Apropiación de obras de arte y cultura como soporte estético de la puesta en escena.

⁵⁸ De Toro. 1987:306

⁵⁹ Ibid. P312.

⁶⁰ Espinoza y Miranda. 2009:56-60

Reorganización de la producción del pasado: Conocer y reconocer las creaciones artísticas anteriores, con el fin de organizarlas de una nueva forma, de manera coherente y al servicio de la puesta en escena actual.

Reprocesamiento: Reprogramar la obra artística modificando su estado físico, químico o biológico, según el caso, a través de una serie de operaciones artísticas escénicas.

Recorte: Recurso que permite acceder a la obra de arte referencial, como un espacio fértil para ejecutar cualquier tipo de recorte según la necesidad de la puesta. Las variantes son: Transplante, injerto y descontextualización. El primero desarraiga un elemento para situarlo en otro lugar, el segundo opera como lugar de unión y soldadura híbrida entre dos elementos, y el último pretende sacar del entorno lingüístico, físico o de situación, una obra creada con anterioridad.

Scratch: Técnica conocida en la pintura, que se ha ampliado a la música a través de la presencia del DJ, Significa rayar o arañar. Puede ser utilizado desde el imaginario visual de la obra hasta el trabajo del actor con el texto y las acciones físicas.

Sampler: Recurso que consiste en tomar moléculas significantes de un objeto artístico y recontextualizarlas, en otro orden, superpuestas o situadas de manera tal, que permitan cambiarles su significado.

Zapping: Recurso derivado de la televisión, que permite combinar diferentes mundos propuestos en un mismo espectáculo. Su característica principal consiste en que a pesar de saltar de canal en canal, observando trozos y fragmentos de programas, finalmente se articula una narración unitaria en el visionamiento total.

A partir de los conceptos desarrollados por Espinoza y Miranda, podemos establecer conexiones con las posibilidades intertextuales trabajadas anteriormente y ampliar nuestras perspectivas para el análisis a realizar. Podemos observar en este último caso el modo en que aparecen recursos, y por lo tanto, conceptos

provenientes de universos diferentes, como la televisión, la música, el audiovisual, que confluyen en la puesta en escena contemporánea.

Como hemos podido observar, a diferencia de los planteamientos de De Toro, el foco de Espinoza y Miranda se encuentra en la puesta en escena, considerando el texto como una más de las posibilidades discursivas pero no la central. Por otra parte en una perspectiva más general, Caballero y Mayorga apuntan:

La llamada intertextualidad refleja un fenómeno que no se reduce al ámbito estético. Ese fenómeno consiste en una conciencia, más extensa que en otras épocas, de que estamos atravesados por textos. El fenómeno no sólo se refleja en la gran cultura, sino también en la cultura más popular: hay series de televisión que citan a otras series, programas que aluden a otros... Ello acaso refleje la conciencia, hoy mayor que en otras épocas, de que la vida es, en buena medida, cita⁶¹.

Intertextualidad y Música

El concepto de intertextualidad aparece desde un primer momento ligado a la música cuando Julia Kristeva lo desarrolló a partir del concepto propuesto por Bajtin de “novela polifónica”, un calificativo propio de la disciplina musical.

En este ámbito Corrado señala algunas particularidades del fenómeno musical para estos efectos. La primera consiste en que la posibilidad de polifonía relativiza la discursividad lineal intrínseca, permitiendo la coexistencia de diversos planos sonoros que se confrontan entre sí. Por otro lado el tránsito que realiza la creación musical desde su gestación hasta su recepción es bastante complejo. *En él suceden mediaciones tan significativas como la escritura y la interpretación⁶²* pudiendo producirse la mención de otros textos en los distintos momentos de dicho recorrido.

Como un tercer punto, Corrado da cuenta de la problemática relativa a la semanticidad de la música. *La música se ha visto desde siempre asociada a otros*

⁶¹ Caballero y Mayorga. 2001:5

⁶² Corrado. 1992:33.

*lenguajes de mayor capacidad denotativa*⁶³, y es a partir de estos procesos que pueden darse también ciertos fenómenos de intertextualidad.

Hatten por su parte, contribuye al establecer la intertextualidad como un enfoque teórico y analítico que *revela la riqueza de significado suministrada por las relaciones (directas o indirectas) de una obra con otras obras o estilos*⁶⁴. A modo de clasificación, Corrado establece dos grandes áreas de intertextualidad en música. La intrasemiotica, que apunta a los elementos internos del lenguaje, y la Intersemiótica que da cuenta de las relaciones con otros discursos.

Dentro de la primera categoría aparece la cita de materiales generadores o esquemas formales. Por ejemplo la utilización de formaciones instrumentales específicas, que hacen referencia a obras o contextos a los que se asigna una significación particular. A través de este recurso el compositor se inscribe en una genealogía, se conecta con obras previas, con una tradición. Por otra parte, la cita estilística, falsa cita o cita sintética, consiste en la *reconstitución con diversos grados de fidelidad de gestos formales y expresivos dominantes de un estilo*⁶⁵. No hay en este caso referencias a una obra determinada sino a las formas de un determinado estilo.

El pastiche, la parodia y la alusión aparecen también como posibilidades intertextuales, presentando las reglas de un estilo, alteradas o con incongruencias. Paralelamente, y en una frontera difusa con la cita estilística, surge la cita textual, o incorporación directa de materiales pregnantes tomados de obras preexistentes individualizadas.

Otra de las posibilidades sería la autocita, es decir la reutilización de determinados materiales propios de un compositor, que *son cargadas de nuevos sentidos al situarlas en otro contexto*⁶⁶. En cuanto a la segunda categoría, es decir la intersemiótica, Corrado señala que si bien la música ha estado desde siempre en relación con otros sistemas: visuales, sonoros, textuales.

⁶³ Ibid. P.34

⁶⁴ Hatten. 1994

⁶⁵ Corrado. 1992:35.

⁶⁶ Ibid. P. 37.

*Tomaremos en consideración aquellas situaciones en las que ésta funciona no como complemento sino como texto contenedor que recodifica otros textos redistribuyendo productivamente sus sentidos*⁶⁷.

Uno de los ejemplos que aporta Corrado tiene relación con la notación musical, y las posibilidades textuales que surgen en este ámbito. Desde la inscripción de firmas a través de las letras de la notación anglosajona hasta signos y dibujos en las partituras. La relación de la música y el texto permite también diversas posibilidades. Por ejemplo los títulos de las obras se configuran como intertextos.

En relación a la imagen cinematográfica la música por lo general deja de establecerse como texto contenedor y pasa a funcionar ella misma como cita. En otro plano, Corrado indica que sin duda el espacio de mayor proliferación intertextual que conozcamos es el del teatro musical contemporáneo.

*En él, texto, gestualidad, sonido, imagen y puesta en espacio, generan un contrapunto multidimensional propicio a la confrontación productiva de diversos discursos*⁶⁸.

Pese a que Corrado limita la propuesta a lo que llama “teatro musical”, consideramos para efectos de este trabajo, esta definición en el sentido amplio de la definición de teatro. Marco por su parte, da cuenta de tres fenómenos musicales que se relacionan con el concepto de intertextualidad: *Música sobre músicas, Arte fónico y Procesos interculturales de fusión*⁶⁹.

Música sobre músicas: apunta al hecho de que la música puede ser objeto de versiones diversas, transcripciones, orquestaciones, reducciones, transposiciones a otros ámbitos instrumentales o vocales distintos del original. Se toma uno o varios textos musicales, se los reestructura y da distinto sentido.

El arte fónico (al parecer homologable al concepto de arte sonoro) se propone como un espacio donde se supera a la escala como elemento de determinación de lo musical. El arte fónico no trata con notas sino con sonido.

⁶⁷ Ibid. P. 40.

⁶⁸ Ibid. P. 44.

⁶⁹ Marco. 2006.

La Fusión Intercultural es la posibilidad de que distintas culturas se fundan en un proceso productor de algo distinto⁷⁰.

Aunque que Marco no da cuenta con mayor detalle de estos planteamientos, deja instalados algunos temas que pueden resultar de interés para el análisis intertextual aplicado a la música. López Cano por su parte, señala varios tipos de intertextualidad referidos al ámbito de la música popular:

Cita: Referencia a piezas o fragmentos de piezas específicas.

Parodia: Melodía, tema o unidad identitaria de una canción ya existente, utilizada como base de una nueva composición,

Tópico: Un trozo de música nos remite a un género, o estilo típico de música determinado, distinto al de la pieza donde aparece.

Alusión: Referencias vagas, posibles o latentes a estructuras, sistemas o procedimientos generales de una obra, autor o estilo⁷¹.

Según el mismo López Cano, el concepto de Tópico es el que mejor permite desarrollar estrategias analíticas para el estudio del fenómeno intertextual. En este sentido, define tópico como *el espacio semiótico a partir del cual el escucha produce los signos que requiere para comprender la música*⁷². De todas maneras el escucha no requiere conocer todos los elementos que componen un género para producir el tópico.

*El tópico es pivote de la cognición musical toda vez que es capaz de producir correlaciones complejas; funcionar como una herramienta para la búsqueda de sentido. Comienzan a aparecer géneros, estilos, prácticas musicales específicas y valores cognitivos, corporales, semióticos pero también sociales, culturales e históricos*⁷³.

Sin embargo cuando conviven tópicos en exceso disímiles ocurre lo que López Cano establece como *tropo musical*; Un proceso de audición complejo, atípico y revaluativo. Uno de estos tópicos es la Ironía. Ésta tiene distintos modos de acción:

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ López Cano. 2005.

⁷² Ibid.

⁷³ Ibid.

Negación cognitiva: lo que he dicho debes entenderlo exactamente al revés.

Introducción de un nuevo punto de vista o voz. Cierta estado de cosas se ve alterado por un elemento inesperado que entra en escena para “dar su opinión” de lo que se viene diciendo pero desde una perspectiva diferente.

Burla o sátira: Los contenidos no interesan sino para satirizarlos

Cinismo: Ocurre de dos maneras: cuando se rompe la expectativa de la aparición de un tópico que introduzca una ironía que postule algún juicio de valor en situaciones que requieren ser reprobadas o cuando el cambio de tópico no modifica los contenidos pero cambia la perspectiva con que éstos son enunciados.

Respecto a la ironía, Hatten comenta que los compositores del siglo XX utilizan materiales anteriores por lo general con una actitud irónica. En este caso:

La intertextualidad no es una absorción de material y/o asociaciones acompañantes dentro de un nuevo contexto sino más bien una colisión de dos contextos, que genera un tercer significado a partir de la interacción⁷⁴.

La intertextualidad resulta útil para establecer un modelo de análisis del fenómeno musical en la puesta en escena. Sin embargo no se trata simplemente de dar cuenta de la inclusión de los elementos musicales en ella, sino de detenernos en las construcciones de sentido que esta relación genera. Entendemos la intertextualidad no como un fin en sí mismo sino como un horizonte de análisis que contribuya a establecer conexiones entre el teatro, la música y el contexto cultural en el que se desenvuelven ambas disciplinas.

No podemos quedarnos en la explicación de los tipos posibles de relaciones entre textos: necesitamos ir más lejos y situar estas relaciones dentro de la dinámica de la cultura⁷⁵.

El hecho de situar las relaciones entre los textos dentro de la dinámica cultural nos permite analizar el fenómeno musical en teatro de manera amplia,

⁷⁴ Hatten.1994.

⁷⁵ Fouce. 2004.

abriendo el foco hacia todos los procesos en los que la música popular se ve inserta.

Para efectos de este estudio utilizaremos como herramientas principales, las propuestas por Rubén López Cano pues su perspectiva integradora nos permitirá poner en diálogo los elementos provenientes de distintas disciplinas. Sin embargo no desecharemos las ideas propuestas por los otros autores, y en los casos que resulte más adecuado echaremos mano de ellas sin que ello implique una contradicción. Las ideas propuestas por cada uno de los autores revisados son sin duda complementarias y responden a usos concretos que no niegan los otros puntos de vista sino que, por el contrario, los complementan.

METODOLOGÍA

Tal como sugiere su título el presente trabajo se plantea como una aproximación. Se pretende observar la presencia de la música en teatro a través del concepto de intertextualidad. En este sentido surgen dos conceptos metodológicos: El estudio exploratorio y el descriptivo.

El estudio exploratorio se suele utilizar cuando no existe un cuerpo de conocimientos profundos sobre el tema de investigación. Si bien este es un segundo trabajo respecto al tema y se plantea como una profundización de aquel primer intento, no podemos decir que sea un tema conocido. Sumado a esto debemos considerar que la propuesta de aplicación del concepto de intertextualidad a la música en teatro carece de intentos previos conocidos, planteándose de este modo como una primera tentativa. Dado lo anterior la flexibilidad que nos brinda la posibilidad de un estudio exploratorio resulta adecuada para los fines de este trabajo. Tal como plantea Banderas:

Este tipo de investigaciones no establecen hipótesis en el sentido más formal del concepto sino más bien se formulan conjeturas iniciales pues estamos frente a un diseño experimental⁷⁶.

Siguiendo esta idea estableceremos como una conjetura inicial que la intertextualidad puede funcionar por una parte como un horizonte de análisis del fenómeno musical al interior del teatro y a su vez aunar conceptos provenientes de los estudios teatrales y la musicología para un estudio amplio.

Por otro lado, hablamos de estudio descriptivo en cuanto se busca definir algunas propiedades del caso a partir de referentes teóricos explícitos sobre intertextualidad musical. En función de esto realizaremos una revisión de los conceptos que orientarán esta propuesta para posteriormente aplicarlos al estudio de un caso particular.

⁷⁶ Banderas. 2006:95.

Se ha escogido el montaje *La Madre del Cordero* del director Carlos Huaico pues este trabajo parece contener una riqueza de elementos musicales que puede contribuir al estudio del tema que nos interesa.

Respecto al análisis del caso podemos decir que la estrategia analítica desarrollada se acerca por una parte a lo que conocemos como observación participante, en la cual el investigador se hace parte de la actividad desarrollada por el o los investigados y por otro lado se recurre a la entrevista en profundidad al director quien se instala como el “escucha” que crea y organiza el material. A esto se suma la importancia que tiene para efectos del estudio tanto el material gráfico como audiovisual a modo de objetos “arqueológicos” que nos permiten reconstruir parte de lo que fue el acontecimiento teatral.

ANÁLISIS DE CASO

ANÁLISIS DE CASO

La música en “La Madre del Cordero”⁷⁷

El 03 de octubre del año 2008 la Compañía Oruga Teatro estrenó en la sala del Sindicato de Actores SIDARTE, una versión teatral de *La Madre del Cordero*, uno de los poemas emblemáticos del folclorista Tito Fernández, “El Temucano”, bajo la adaptación y dirección de Carlos Huaico Gárate (Egresado del Magíster en Dirección Teatral, Universidad de Chile). La obra permaneció en cartelera hasta el 02 de noviembre con una excelente acogida tanto de los espectadores como de la crítica especializada. Luego de ser presentada en distintos festivales y encuentros, realizan una segunda temporada en la Sala Agustín Siré de la Universidad de Chile en junio de 2009.

La obra desarrolla una puesta en escena en la que destacan diversos elementos musicales. Tres músicos incorporados en la acción, interpretan melodías que fueron componiendo a lo largo del proceso de montaje, así como también músicas del mismo Tito Fernández y otros autores. Se incluyen además, canciones que interpreta todo el elenco. El modo en que se utilizan estas músicas, los criterios de selección del material musical, la interpretación y la conjunción de todos los elementos que dan forma a la obra *La Madre del Cordero* son los que interesan a este estudio.

El origen de la Obra

La idea de llevar a escena esta historia surge del Director Carlos Huaico. En una entrevista realizada para esta investigación señala:

Una vez escuchando una entrevista de un director muy conocido, ese director dijo: ‘Me gustaría llevar a escena los poemas de Vicente Huidobro’. Cuando escuché eso, la pregunta para mí fue: Qué poemas llevo yo al teatro. Porque él, claramente, cuando hace esa conexión, traslada un mundo de resonancias, de un entorno que tiene... Eso me hizo cuestionarme y decir cuál es mi mundo, cuáles son mis poetas, cuáles con mis creadores, mis referentes, cuál es mi microcosmos, a quién llevo yo al

⁷⁷ Entenderemos, a lo largo de este estudio, *La Madre del Cordero* como la obra de teatro de Carlos Huaico. Cuando nos refiramos a la pieza musical de Tito Fernández, se especificará puntualmente. La expresión “La madre del cordero” o “Ahí está la madre del cordero” es un chilenismo que se refiere a haber dado con lo esencial de algún asunto o con la raíz de un problema.

*teatro. En realidad mis poetas populares, en el sentido de que son los que uno escuchó en la casa, orbitaban por Tito Fernández, Jorge Yáñez y otros más. Entonces dije: Tengo que llevar a Tito Fernández al escenario*⁷⁸.

Desde un primer momento, Huaico instala un tema de importancia que dice relación con la presencia que tiene la música popular en la vida de las personas y el modo en que ésta se hace presente en nuestra construcción identitaria, tanto en un plano personal como a nivel social. La música aparece como un elemento constante en nuestra vida cotidiana e instala un universo, un bagaje cultural, una suerte de imaginario sobre el cual se configura nuestra identidad.

No es un hecho menor que en la reflexión que realiza Huaico como elemento detonante para la creación de *La Madre del Cordero* surja la figura de Tito Fernández como poeta popular. Es decir, el hecho de que al pensar qué poemas llevar al teatro no aparezca la figura más clásica de un poeta sino que surja la imagen de un cantor. Al respecto según señala Vila, diremos que la música:

*Trabaja con experiencias emocionales particularmente intensas, mucho más potentes que las procesadas por otras vertientes culturales. Esto es así porque la música popular permite su apropiación para uso personal de una manera mucho más intensa que la ofrecida por otras formas de cultura popular –televisión, telenovelas, etc*⁷⁹.

Podemos desprender de todo esto que la música establece un grado de cercanía mucho mayor con el individuo que otras formas artísticas, permitiendo además, vehicular el elemento poético más amablemente para el auditor que la poesía en un formato escrito.

La música popular posee una presencia constante en los hogares (música en la radio, en la televisión), la música del vecino, en la calle, en el cine, en el metro, en las micros. Desde antes de nacer nuestras madres nos cantan. Vivimos rodeados de música, sin poder cerrar nuestros oídos a diferencia de nuestros ojos. Creemos entonces que no puede pensarse que la música

⁷⁸ Entrevista a Carlos Huaico. (Ver Anexo N°1)

⁷⁹ Vila. 1996.

*popular no sea parte del proceso mediante el cual nos vamos constituyendo como personas*⁸⁰.

En este sentido *La Madre del Cordero* como obra musical se instala como un referente en la vida del individuo (en este caso, Huaico) que posteriormente determina la elección que éste realiza.

El comienzo del proceso creativo

Luego de escuchar durante algún tiempo los discos de Tito Fernández, Huaico decide que será *La Madre del Cordero* el poema que llevará a escena. Es básicamente una historia de amor imposible entre Venancio, hijo de un peón de fundo y Rosa, la hija del Administrador, situada en un campo indeterminado de Chile. En ese momento comienza a evaluar el material que posee. Al respecto comenta:

*No es una canción. No hay una melodía de “La Madre del Cordero”, sino que hay un cantor contando en versos una historia. El material que me aparecía era un texto, que eran los versos, sobre un acompañamiento musical a ritmo de tonada*⁸¹.

Frente a esto, Huaico extrae el elemento musical (de manera provisoria) y comienza a trabajar con el texto poético. Realiza una serie de procedimientos relacionados con el análisis dramático, para dar forma a una estructura más cercana a las formas de texto teatral.

*Cuando tomo el texto y lo analizo como una historia, como un cuento, claramente me doy cuenta que la historia tiene una lógica de construcción muy aristotélica, o sea tiene un inicio, presentación del problema, presentación de personajes, desarrollo, clímax y desenlace. Hay un viaje*⁸².

Comienza así, una vez hecho este análisis, que tiene como objetivo obtener unidades temáticas cada vez más detalladas, un proceso de vinculación de esas unidades de texto con elementos visuales.

⁸⁰ Banderas. 2006:38.

⁸¹ Entrevista a Carlos Huaico. (Ver Anexo N°1)

⁸² Ibid.

Iba a una revista, a internet, y buscaba fotos, bajaba muchas fotos, imágenes que yo sentía podían pertenecer a la obra. Por asociación libre. Decía: esta imagen le pertenece a la obra, esta imagen no le pertenece, por el nivel referencial, por el mundo que uno ha vivido, algo que parece súper azaroso, pero no es azaroso, es como un fomento de la creatividad desde un punto de vista de la asociación libre, pero la asociación libre está asociada al subconsciente y un montón de cosas que están ahí, entonces no es tan libre finalmente. Cuando ya tenía 400 imágenes, seleccionadas de muchos lugares, empecé a hacer una vinculación de las imágenes con las unidades⁸³.

Este procedimiento creativo nos da cuenta de elementos mencionados anteriormente respecto a recurrir a un bagaje cultural que se encuentra instalado incluso a un nivel inconsciente en nuestra construcción como individuos. Tal como señala Huaico, dicha asociación libre no es tan azarosa sino que responde a un acervo cultural. Este procedimiento es aplicado del mismo modo para la utilización de la música en el montaje.

Reuní un conjunto de 20 o 30 canciones, que no necesariamente tenían que ver con la música de Tito Fernández, sino el mismo trabajo de asociación libre que hice con las imágenes lo hice con un conjunto de canciones, que incluían cueca, música popular, jazz, sonoridades, o sea escuchaba algo, ponía música, me conseguía un disco y decía: esto puede ser, esto puede servir. Ese material de audio se lo pasé a los músicos y a los actores⁸⁴.

Paralelamente comienza un trabajo con los actores en este mismo ámbito. No existe aún un texto dramático sino que las imágenes son utilizadas como un modo de aproximación a este universo que se comienza a generar.

Hicimos un trabajo de preparación muy intenso con los actores que tenía que ver con entrar en el mundo de la asociación libre, con como esa asociación libre de imágenes, podía tener un traslado al cuerpo, y empezamos a desarrollar ciertos ejercicios, guías⁸⁵.

De este modo la obra comienza a configurarse a partir de las distintas áreas que confluyen:

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Ibid.

El texto, las imágenes que proponía el director, la música que proponía el director, con la corporalidad que proponían los actores y la musicalidad que empiezan a proponer los músicos⁸⁶.

Durante el proceso de ensayos, los músicos trabajan a la par con los actores. Huaico posee amplios conocimientos musicales, los cuales le permiten dialogar con los músicos de manera clara y directa. Comienza así a realizar el trabajo en conjunto. Pide a los músicos que improvisen a partir de la música que se propuso y en relación con el trabajo corporal que desarrollan los actores. Surgen melodías que él mismo va orientando y seleccionando. Más adelante, una vez avanzado el proceso de ensayos, Huaico decide escribir el texto. Nuevamente realiza un procedimiento de búsqueda de referentes, material que se conecte con el universo que se ha ido conformando.

Películas que empecé a ver, que consideraba que tenían un vínculo, libros, textos. Con todo ese universo referencial descubría que algunas cosas que estaban dichas en alguna película, o en algún texto de un autor perfectamente podía decirlo uno de los personajes en algún minuto en la obra: Romeo y Julieta, algunas imágenes que salieron de la película Casa de Remolienda, escenas de la película La Frontera. No hay una relación tan directa, sino que en los mundos que se proponen ahí yo consideraba que podían existir ciertos parangones con los mundos que nosotros estábamos promoviendo⁸⁷.

Esta idea de la creación de un mundo, de un universo parece ser el eje articulador del trabajo creativo de Huaico. Instala procedimientos muy similares en la construcción de los distintos elementos que dan forma a la puesta en escena. Diremos siguiendo a Ubersfeld que:

El teatro posee el estatuto del sueño; se trata de una construcción imaginaria, y el espectador sabe que esta construcción queda radicalmente separada de la esfera de la existencia cotidiana. Todo ocurre como si el espectador se encontrara en un doble espacio, el de la vida cotidiana y otro espacio, lugar de una práctica social diferente donde las leyes y los códigos que lo rigen, sin abandonar su curso, no lo rigen a él como individuo⁸⁸.

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Ubersfeld. 1989:34.

Este espacio que construye el teatro se configura a partir de todos los elementos puestos en tensión. Surgen de este modo, elementos visuales, atmosféricos, sensoriales, sumados al material referencial que da forma a esa idea que Huaico define como un “*Cosmos, entendido como la oposición al Caos*”⁸⁹. La obra aparece según lo anteriormente mencionado como un espacio donde conviven diversos referentes, que analizaremos en la perspectiva intertextual, entendiendo que según Barba:

*La palabra texto, antes que significar un documento hablado, manuscrito o impreso, significa ‘tejido’. En este sentido no hay espectáculo sin ‘texto’*⁹⁰.

Es precisamente dentro de ese tejido, en una relación que no es simplemente cohabitaria, sino de diálogo y flujo con los otros componentes, donde funciona el elemento musical. Respecto al proceso creativo Huaico vuelve a señalar el modo en que emerge la figura de Tito Fernández como un cantor presente en su vida cotidiana.

*Nuestra búsqueda no fue por hacer algo novedoso, La búsqueda estaba por la originalidad, entendida como volver al origen, si finalmente la música de Tito Fernández yo la escuchaba en mi casa todos los fines de semana porque a mi papá le gustaba y con la guitarra trataba de cantar sus canciones, entonces eso tiene un origen en nosotros. Si bien Tito Fernández es de Temuco, nosotros somos... La Oruga en un principio la mayoría de su gente era de Talagante y El Monte que son localidades que están a 45 km de Santiago pero donde se vive una ruralidad*⁹¹.

La música de Tito Fernández funciona como un elemento detonante de una creación pero a su vez se configura como un referente, como parte de un imaginario que el individuo evoca. En ese sentido diremos, acudiendo a Blacking, que:

*La música está estrechamente vinculada con los sentimientos, los cuales, si bien están contextualizados socialmente, son fundamentalmente individuales y están anclados en nuestros propios cuerpos de manera particular*⁹².

⁸⁹ Entrevista a Carlos Huaico. (Ver Anexo N°1)

⁹⁰ Barba. 2008:125.

⁹¹ Entrevista a Carlos Huaico. (Ver Anexo N°1)

⁹² Blacking. En López Cano. 2009.

La dramaturgia

La Madre del Cordero trata acerca del amor entre Venancio, hijo de un peón de fundo, y Rosa, la hija del administrador. Venancio realiza una pequeña introducción, y a partir de eso, la obra comienza. Es un campo indeterminado de Chile. Respecto a la dramaturgia Huaico comenta:

Ya estaba definido quien iba a ser Venancio y la niña Rosa que son los protagonistas que menciona Tito Fernández, y se empezaron a perfilar los otros personajes. Algunos que los menciona Tito Fernández y otros que yo incorporé porque consideraba que eran sustento para la historia⁹³.

Los personajes que aparecen mencionados en la canción son Venancio, Rosa, Don Guille; el papá de Rosa y Francisco; el amigo de Venancio. Pero como Huaico cuenta con varios actores más, y considera que se requieren otros personajes para dar cuenta de mejor manera de la historia, comienza a crearlos.

Si hay un Don Guille, que es el papá de Rosa, entonces tiene que existir un papá de Venancio. Si hay una niña Rosa que es el amor imposible de Venancio, tiene que existir otra flor posible. Entonces empezó a aparecer el personaje de Margarita y así empezaron a surgir todos los personajes. Cuando en la historia del poema Venancio dice que ‘tiró de chincol a jote’ entonces tiene que haber un lugar, una casa de buena vida, donde debe haber alguien que maneje ese lugar y aparece el personaje [de Carmencita]⁹⁴.

Así comienza a configurarse el elenco de la obra. Por su parte en algún momento Huaico, en relación a los músicos, decide que estos serán parte de la puesta en escena. Finalmente los músicos son ángeles y entre su vestuario lo que más destaca son unas alas blancas.

Huaico es bastante fiel a la historia que cuenta Fernández. El hecho de agregar información, personajes y situaciones parece responder a un intento por desentrañar lo que hay detrás de la narración del cantor. Mostrar lo que la historia no cuenta pero que está presente de manera implícita⁹⁵.

⁹³ Entrevista a Carlos Huaico. (Ver Anexo N°1)

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Para mayores detalles al respecto se han adjuntado al trabajo tanto el texto de Huaico como el de Fernández. Ver Anexos 2 y 3.

Intertextualidades

La Madre del Cordero es una obra teatral que contiene una cantidad considerable de citas, tanto a textos dramáticos, películas, músicas, canciones etc. Lo interesante resulta, como hemos señalado anteriormente, no en simplemente dar cuenta de éstas, sino aproximarnos a las formas en que se incorporan en la construcción de la obra.

El corpus musical de la obra está constituido básicamente por dos grandes bloques: La música compuesta a lo largo del proceso creativo por los músicos en conjunto con el director, y algunas músicas de compositores populares que han sido tomadas y recontextualizadas al interior del montaje. Dentro de ellas contamos: *Cómo quisiera decirte*, una de las canciones más populares del grupo chileno Los Ángeles Negros, *El amor y la felicidad* del cantante argentino Leo Dan, *Amigo Guitarrista*, Vals del cantante peruano Francisco “Panchito” Jiménez, *Me gusta el vino* y *La Casa nueva* de Tito Fernández, y un extracto de *Sweet Child o’mine* la popular canción de la banda de rock estadounidense Guns & Roses.

En relación con lo anterior, el concepto de intertextualidad se presenta como un instrumento para abordar aquella lectura múltiple que debemos realizar, tanto del fenómeno musical, como de los demás elementos, en sus características particulares, su relación con la puesta y su contextualización a nivel cultural.

Entendemos que la obra es una nueva realidad. Es la construcción de una ficción, que se alimenta de esos elementos. Entonces por eso aparecen para nosotros muy claramente, pueden convivir en una obra como cita, como intertextualidad, como apropiación, una frase que dice Tito Fernández, una frase de Shakespeare con un verso de Los Ángeles Negros⁹⁶.

Probablemente Huaico toma este concepto de los estudios teatrales. De Toro define el concepto de “Apropiación” en el ámbito teatral como:

La inscripción de estructuras, temas, personajes, materiales, procedimientos retóricos del pasado en el tejido mismo de un nuevo texto, empleados paradójicamente en una doble codificación articulada en pasado-presente⁹⁷.

⁹⁶ Entrevista a Carlos Huaico. (Ver Anexo N°1)

⁹⁷ De Toro. 1987:304.

Sin duda este concepto de doble codificación se articula como uno de los ejes de *La Madre del Cordero* en la medida que podemos leer los elementos apropiados desde su contexto original y de manera simultánea codificarlos en función de la realidad que nos presenta el montaje. Este tipo de procedimiento en palabras de López Cano:

*Rearticula el valor de productos culturales del pasado, dotándolos de nuevos significados e insertándolos en nuevas prácticas, con el objetivo de construir con ellos nuevas realidades sociales*⁹⁸.

La Obra

14 actores se ubican en línea en un escenario prácticamente vacío, entre ellos se distinguen tres que portan instrumentos musicales; dos guitarras y un acordeón. Uno de los actores, que pronto descubriremos es el protagonista de la historia, da un paso adelante y dice: “Nos criamos desde chicos, juntos en el mirador, mi padre peón antiguo, el suyo; administrador. Claro que cuando uno es chico, no entiende la diferencia, que lindo haber sido dueño, de tan tremenda inocencia”, Comienza entonces, luego de esta cita textual al poema de Tito Fernández, la primera de las músicas que se interpretará en la obra.

Esta primera melodía genera la puerta de entrada a este nuevo mundo que comienza a construirse, funciona para dar inicio al espectáculo y guiar al espectador hacia él. Siguiendo a Iglesias Simón podemos decir que esta música cumple una doble función. Por una parte configura una atmósfera para el desarrollo de la obra y por otro lado contribuye a propiciar la primera transición desde aquel texto de Fernández que presenta la obra, hacia el total de la historia.

Esta melodía en tono menor, que continuará apareciendo en distintos momentos a lo largo de la obra, se transforma en esta primera oportunidad hacia el tema principal del montaje. Tema que representará la relación de amor entre Venancio y Rosa. En tono mayor, y siguiendo la estructura armónica de I-VI-IV-V.

⁹⁸ López Cano. 2009.

Música y Amor

La melodía antes mencionada nos permite aproximarnos a un tema de interés: La relación entre música y sentimientos amorosos. En *La Madre del Cordero* se utiliza tanto melodía instrumental como canciones para establecer este tipo de conexión. Como hemos señalado anteriormente, el amor parece ser uno de los temas con mayor presencia en las letras de música popular.

¿Por qué son tan importantes las canciones de amor? Porque la gente necesita darle forma y voz a las emociones, que de otra manera no podrían expresarse sin resultar incómodas o incoherentes. Las canciones de amor son un modo de dar intensidad emocional al tipo de cosas íntimas que nos decimos entre nosotros (o a nosotros mismos) en términos que son de por sí muy poco expresivos⁹⁹.

En este sentido podemos dar cuenta el modo en que las canciones en *La Madre del Cordero* son utilizadas, tal como sugiere Frith, para dar voz a las emociones de los personajes y expresar lo que mediante el uso exclusivo de la palabra no sería suficiente.

El uso de la canción *Cómo quisiera decirte* de Los Ángeles Negros, responde a este tipo de utilización. Podemos observar cómo el conjunto de los actores interpretan la canción, dando cuenta de los sentimientos de Venancio hacia Rosa, pero curiosamente, en una de las estrofas, es Margarita quien aparece cantando a Venancio, utilizando la misma canción para expresar las emociones y sentimientos que tiene hacia él. Siguiendo a Spataro diremos que:

Las jóvenes que escuchan música romántica ‘utilizan’ estas narrativas para significar hechos de la propia vida, relaciones con los otros, así como también para contribuir en la conformación de su identidad de género¹⁰⁰.

En relación a lo anterior, podemos decir que la música permite que los personajes presenten las relaciones en las que se ven inmersos y nos den cuenta otra dimensión de los conflictos que orbitan la historia en una dimensión más amplia.

⁹⁹ Frith. 2001:424

¹⁰⁰ Spataro. 2009.

Cómo Quisiera Decirte
Los Ángeles Negros

Cómo quisiera decirte algo que llevo aquí dentro,
Clavado como una espina, y así va pasando el tiempo.
Sin atinar a decirte lo que a diario voy sintiendo,
Por temor quizás a oírte, cosas que oírte no quiero.

Cómo quisiera decirte que cuando contemplo el cielo
Tu estrella me va diciendo cómo me faltan tus besos.
Cómo quisiera decirte que me escuches un momento,
Para quitarme del pecho esto que me va oprimiendo.

Cómo quisiera decirte que cuando contemplo el cielo
Tu estrella me va diciendo cómo me faltan tus besos.
Cómo quisiera decirte que eres mi amor mi lucero
Que de sentirte tan lejos de a poco me estoy muriendo.

Que quiero que estés conmigo como en un final de cuento
Cómo quisiera decirte, decirte cuanto te quiero.
Cómo quisiera decirte, decirte cuanto te quiero.

En la canción de Los Ángeles Negros se presenta una introducción seguida de dos estrofas con el mismo esquema armónico y melódico, que podríamos denominar A. Luego se interpreta la tercera estrofa, en que el vocalista recita la letra para pasar a la última parte que pareciera ser una variante de las últimas dos líneas de A.

La introducción que en la versión original aparece como un dialogo entre la guitarra y el órgano es cantada en la obra por todo el elenco en una forma de coro utilizando una onomatopeya (parara) acompañados por el acordeón que interpreta la misma melodía. La segunda estrofa de la canción se omite, pasando directamente al recitado, que se realiza tal como en la canción original. Resulta especialmente interesante que inmediatamente después de la primera estrofa se repiten las primeras dos líneas de esta pero interpretadas por Margarita.

Respecto al modo en que la música se instala en la escena, nuevamente tenemos la impresión de que la canción funciona como una transición, como un paso hacia lo nuevo. Sin embargo nos damos cuenta que dentro de esta escena de carácter musical, se genera información a través de la canción respecto a los sentimientos de los personajes.

Los actores se ubican en una diagonal mirando a Venancio que está sentado en un primer plano al centro del escenario, a su vez mirando a Rosa, que

se encuentra en el costado opuesto. (Ver imágenes 1 y 2)¹⁰¹ El conjunto interpreta la canción mientras Venancio permanece en silencio. De pronto desde el grupo emerge Margarita, cambiando el foco de emisión. Es ahora ella quien se apropia de la canción utilizando el sentido del texto para dar cuenta de sus propias emociones, entregando al espectador la información de que está enamorada de Venancio. Posteriormente Venancio se pone de pie y declama un trozo de texto tal como en la versión original. Podemos, siguiendo a Frith, observar la capacidad de la música de dar forma a nuestros sentimientos, y decir lo que con palabras resulta más difícil expresar.



Imagen 1: Margarita cantando a Venancio. El coro en Diagonal.



Imagen 2: Venancio observa a Rosa al costado opuesto del escenario.

Nuestra cultura tiene una provisión de un millón de canciones en las cuales se dice por nosotros eso mismo, pero de un modo mucho más interesante y

¹⁰¹ Todas las fotografías de la obra gentileza de Pamela Alarcón C.

emotivo. Estas canciones no reemplazan nuestras conversaciones pero logran que nuestros sentimientos parezcan más ricos y más convincentes, incluso para nosotros mismos, que si los expresáramos en nuestras propias palabras¹⁰².

Una situación bastante similar ocurre en el momento que se interpreta la canción *El amor y la felicidad* de Leo Dan. Ante la imposibilidad de tener una relación con Rosa, Venancio se va de juerga, llegando a un burdel de la zona. Tal como dice la letra de Tito Fernández:

Ahí me metí a las tomas / El trabajo, me dije, aunque lo pierda / Me pelíe hasta con los pacos / A punta'e rebenque mierda / Cuarenta días tomando / Bailando cueca aperrao / Pa eso había juntado alguna plata / Y no soy ningún fijao¹⁰³.

En este caso específico, son los músicos quienes se acercan a cantarle al protagonista, y posteriormente el resto del elenco se suma (Ver Imágenes 3 y 4). Hay que mencionar que en ambos temas, el canto es ejecutado inicialmente por el coro y luego el protagonista se integra, explicitando en escena la acción de apropiación del contenido textual y emocional de la música que proviene de un foco externo, por parte del personaje. Tal como señala Huaico:

Seguramente en el prostíbulo al que va Venancio no solo se escuchaba folklore sino que seguramente prendían la radio y escuchaban a Leo Dan porque Leo Dan cantaba canciones de amor. Cuando nosotros decimos qué canción podría escuchar Venancio perfectamente podía escuchar a Leo Dan diciendo 'El amor y la felicidad en cuanto llegan se van' que para nosotros reflejaba mucho el estado emocional en que estaba en ese minuto el personaje¹⁰⁴.

¹⁰² Frith. 2001:424

¹⁰³ Ver Anexo N° 3

¹⁰⁴ Entrevista a Carlos Huaico. (Ver Anexo N°1)

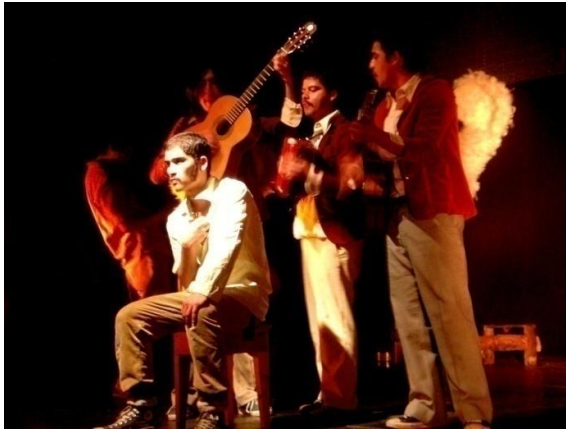


Imagen 3: Músicos cantando a Venancio



Imagen 4: Todo el elenco canta

La presencia de la música popular en la vida de las personas posee tal fuerza que permite este tipo de apropiaciones. El contenido de las letras es utilizado por los auditores como una forma de interpretar y vivir sus propias experiencias. Tal como señala Frith:

Las canciones pop están abiertas a una apropiación de usos personales de un modo que ninguna otra forma de la cultura popular es capaz de igualar¹⁰⁵.

Ahora, desde el punto de vista de la creación del espectáculo surge la pregunta: Por qué utilizar la música y qué función cumple en estas situaciones. Huaico explica al respecto:

Necesitábamos que la música contara lo que estaba pasando, que lo contara así de frentón. Entonces aparece Venancio y los ángeles atrás cantando “El amor y la felicidad”, y como eso ya era suficiente, eso ya nos servía para que el público tuviera la información necesaria que nosotros queríamos contarle en esa escena¹⁰⁶.

En términos formales la canción se interpreta de manera similar a la original. Comienza con la introducción, reemplazando los bronces por el acordeón. Luego son los ángeles quienes cantan las dos primeras estrofas. El cambio respecto al original viene recién entonces cuando se omiten un pequeño puente y la segunda estrofa pasando directamente al coro. Aquí la melodía que acompaña la voz

¹⁰⁵ Frith. 2001:421

¹⁰⁶ Entrevista a Carlos Huaico. (Ver Anexo N°1)

En la música pop existen verdaderas poéticas intertextuales que emplean regulada y voluntariamente las remisiones a otros géneros o canciones para producir y sostener procesos semiótico-expresivos complejos¹⁰⁷.

Según López Cano, fue durante los años 50 y 60 que los cantantes de rock popularizaron un tipo de balada romántica a partir de esta secuencia armónica de I-VI-IV-V, que posteriormente sería asimilada en Latinoamérica por el bolero y trasladada a los más diversos estilos y posibilidades del género romántico.

La accesibilidad de la progresión armónica hizo que los músicos aficionados la acogieran como recurso pedagógico. En efecto los guitarristas noveles se iniciaban con esta progresión. Con estos recursos los aficionados eran capaces de entonar los boleros más populares y participar de las prácticas sociales que se articulaban en torno a ese repertorio¹⁰⁸.

Podemos suponer que para reflejar la relación amorosa entre Venancio y Rosa, los músicos utilizan esta progresión armónica, de manera consciente o inconsciente, pues nos conecta a un amplio repertorio de música popular romántico. De hecho podemos reconocer su presencia en canciones de Leo Dan (Como te extraño, Te he prometido) y de Los Ángeles Negros (El enviado del amor, A tu recuerdo). Podemos aventurarnos a suponer que alguna de estas canciones estuvo presente a lo largo del proceso entre los referentes creativos, quizás fue otra de tantas canciones que dio pie al uso de esta progresión, o simplemente que ciertas músicas están presentes en la vida de las personas y al momento de evocar determinados sentimientos o emociones, las estructuras musicales surgen por sí solas, y no resulta necesario hacer consciente el referente para saber que esa armonía es parte de un determinado universo de sentidos.

Sea cual sea la posición que adoptemos, resulta claro que hay una suerte de cita estilística que, como hemos señalado anteriormente, puede ser consciente o inconsciente, pero el hecho es que el tema nos remite a todo un género de canciones románticas que van desde el bolero, la nueva Ola, hasta el rock latino y la salsa.

¹⁰⁷ López Cano. 2005.

¹⁰⁸ Ibid.

Romeo y Julieta

Por otro lado, podríamos aventurarnos a señalar una cierta similitud entre este tema de amor de Venancio y Rosa con la música de otra pareja famosa: Romeo y Julieta. En la película de 1968, dirigida por Franco Zeffirelli, basada en la obra de Shakespeare, aparece una melodía de manera recurrente, estableciéndose como el tema de amor entre Romeo y Julieta (Ver Imagen 6).



Imagen 6: Primeros compases de la melodía de Nino Rota para la banda sonora de “Romeo y Julieta” del director Franco Zeffirelli, 1968.

Si bien los giros melódicos no son los mismos, a nivel rítmico hay bastante similitud. Una partida en alzar con tres notas cortas que resuelven a una nota larga, para continuar sobre la base del mismo esquema. Semejanza que se acentúa por la forma libre de interpretación del tema de la obra, disminuyendo la distancia entre sus semicorcheas con las corcheas del tema de Rota. Podemos estar ante lo que López Cano llama alusión, es decir:

*Una referencia vaga, posible o latente a estructuras, sistemas o procedimientos generales de una obra, autor o estilo*¹⁰⁹.

Quizás parezca un poco forzado, pero hay que considerar que ésta no sería la única referencia directa a *Romeo y Julieta* presente en *La Madre del Cordero*. En la escena en que Venancio pide a sus amigos que le ayuden a escribir una carta, finalmente éste termina dictándoles lo siguiente:

*Venancio: (con la pelota bajo el brazo) Rosa es el sol, usted mata a la envidiosa luna, que ya está enferma y pálida de dolor, porque tú eres más hermosa que ella mi amor, si supieras, tal vez soy demasiado atrevido pero la claridad de tus mejillas avergonzarían a las estrellas como la luz del sol a una lámpara, tus ojos en un cielo nocturno brillarían con tal claridad que los pájaros cantarían, creyendo que no es de noche*¹¹⁰.

¹⁰⁹ López Cano, 2005.

¹¹⁰ Huaico. 2008. (Ver Anexo N°2)

Esta cita, prácticamente literal, del texto de William Shakespeare¹¹¹ aparece en la obra, acompañada por la melodía principal interpretada en guitarra. Se establece así una conexión entre ambas obras, que nos permitiría suponer una relación a nivel musical entre los temas principales. Pese a que Huaico no da cuenta de la relación entre las melodías, sí comenta la cita del texto:

Todos alguna vez hemos escuchado, aunque no hayamos leído 'Romeo y Julieta', pero sabemos que existe y uno entiende que es una historia de amor de dos familias que se oponen. Es muy parecido a lo que cuenta Tito Fernández y ahí empiezan a haber un conjunto de conexiones. No es que yo esté adueñándome de un texto de Shakespeare, es simplemente citarlo como en la vida diaria que uno hace constantes citas y de esa manera va construyendo un conocimiento y un acervo, un imaginario¹¹².

Sin embargo, una vez que termina la cita, la música también cesa y el texto a continuación devela uno de los procedimientos que De Toro ha señalado respecto a la intertextualidad en teatro: La función de crítica y parodia de la textualidad precedente. Huaico construye una atmósfera en esa conexión con la tradición teatral y al momento siguiente la rompe, dejando entrever una cuota de ironía cuando los amigos de Venancio al ver el profundo amor en las palabras de su compañero le responden:

La cagaste. Tay cagao' Venó... compadre lo que acaba de decir usted es tan hermoso que me entusiasmé mucho y no alcancé a escribirlo en la carta¹¹³.

Pese al quiebre que Huaico genera con los textos posteriores, es indudable que la cita no es al azar. Romeo y Julieta es la historia de amor por excelencia al menos para la cultura occidental. Citando a Bloom:

Es la más amplia y convincente celebración del amor romántico en la literatura occidental. Lo primero que recuerdo [de ella es] el centro vital: Acto II, escena ii, con su fulgurante intercambio entre los amantes¹¹⁴.

¹¹¹ *Julieta es el Sol. Levántate bello sol y mata a la envidiosa luna que ya está enferma y pálida de dolor porque tú, su doncella, eres más hermosa que ella... Soy demasiado atrevido... La claridad de sus mejillas avergonzaría a esas mismas estrellas como la luz del día a una lámpara: Sus ojos en el cielo brillarían con tal claridad por la región etérea, que los pájaros cantarían creyendo que no era de noche.* Shakespeare. 1992:30.

¹¹² Entrevista a Carlos Huaico (Ver anexo 1)

¹¹³ Huaico. 2008. (Ver Anexo 2)

Ese texto en particular pertenece a una de las escenas más famosas de la historia del teatro universal, tal como señala Bloom, es el centro vital. Huaico incluye un par de líneas de esa escena, pero parece capturar la esencia de la obra completa para instalarla en relación con su propio montaje.

Música en la intimidad amorosa

Pero quizás la instancia que más especial en la que surge esta melodía, es en el momento del reencuentro entre Venancio y Rosa. Una de las composiciones acompaña el diálogo y cuando finalmente Venancio levanta a Rosa en el aire para luego besarla (ver imagen 7) surge el motivo principal (Ver imagen 5) con una presencia mucho mayor en cuanto a volumen e intensidad.



Imagen 7: Reencuentro de Venancio y Rosa

Más adelante la música vuelve a un nivel de volumen más suave mientras Venancio desata el vestido de Rosa, vuelve entonces con una intensidad mucho mayor la melodía, un poco difusa envuelta en un rasgueo mucho mas agitado que acompaña lo que está por convertirse en acto sexual (Ver imagen 8). Según Valls:

¹¹⁴ Bloom. 2000:129.

En el mundo antiguo (Grecia y Roma) y en otras latitudes culturales ajenas a nuestro universo espiritual, la presencia de un ente sonoro en el quehacer erótico queda atestiguada en infinidad de documentos... en pinturas, murales, en dibujos, en vasos y cráteras, en frescos y en muestras plásticas de la más diversa índole (...) se hace tangible el trasfondo musical imprescindible para acompañar el juego del amor. En suma, en todas épocas y culturas, la imagen del amor, acompañada de un entorno musical, es constante... La música ha sido, y es, el imprescindible cómplice de las caricias que crean la intimidad de los amantes en la consumación del amor¹¹⁵.



Imagen 8: Venancio besa y acaricia a Rosa acompañado por la música

Pero este no es simplemente un acompañamiento del acto amoroso, sino que da cuenta al espectador en términos musicales del proceso dramático de los personajes. Esa melodía que partió de manera muy suave cuando estos hablaban en las primeras escenas, que emerge cuando Venancio recuerda a Rosa para escribirle la carta antes mencionada, ahora vive su momento de mayor intensidad, en el reencuentro y consumación amorosa de la pareja. La música sigue una suerte de partitura paralela al montaje, con sus propias variaciones, cambios de intensidad y momentos de clímax. Sin embargo este momento de intensidad se ve bruscamente interrumpido por la llegada de Don Guille, el padre de Rosa. Con su aparición, la música se corta en seco. (Ver imagen 9)

¹¹⁵ Valls. 1982:36.



Imagen 9: Don Guille descubre a Venancio y Rosa. La música se interrumpe bruscamente

Siguiendo a Frith, respecto a las funciones sociales de la música popular, podemos decir que como espectadores entendemos esta melodía principal, como la melodía de Venancio y Rosa. Les pertenece, y por lo mismo aparece y vuelve a aparecer en los momentos precisos.

Cada vez que aparecía ese motivo musical los actores podían estar sin hacer nada y ya en la existencia de esa música, a nosotros nos provocaba, al público le provocaba la información necesaria para que nos diéramos cuenta que se estaba produciendo el encuentro amoroso entre dos personajes¹¹⁶.

Por otro lado, pero no de manera excluyente, diremos que según las funciones de la música en el teatro señaladas por Iglesias Simón, la música en esta última situación contribuye a la creación de un estado emocional pero a su vez intensifica la acción a través del uso del crescendo. En resumen podemos decir que la música puede funcionar en distintos planos de manera simultánea, por tanto no podemos leerla desde un solo ángulo. Esta posibilidad de lectura múltiple que proponemos, es posible observarla en cada uno de los elementos que surgen en la obra.

¹¹⁶ Entrevista a Carlos Huaico (Ver Anexo N°1)

Guns & Roses

En el segundo Acto, escena dos¹¹⁷, se produce un encuentro entre Venancio y Margarita. Ante la ausencia de Rosa y la presencia de este “amor posible” Venancio coquetea a Margarita (Todo esto acompañado por uno de los músicos que toca en guitarra una de las composiciones de la obra) pero finalmente la rechaza bruscamente y la cubre con una manta. Pese a esto ella toma una posición para ofrecerle un beso (ver imagen 10) que es acompañado por una pequeña cita a la canción *Sweet Child O’Mine* de la banda estadounidense Guns & Roses.



Imagen 10: Venancio besa a Margarita

Esta cita muy pequeña, se reduce a un par de compases del punteo inicial, que si bien en la versión original se toca en guitarra eléctrica, en la obra se interpreta con guitarra acústica y en un pulso mucho más lento. Respecto a esta cita Huaico señala:

Hay músicas que pertenecen a la composición sígnica, y otras que claramente uno dice: ‘Acá no puede ser esto, o tendría ser esto pero de esta manera’, que fue el por qué aparece Guns & Roses. Una cita muy pequeña con guitarra de madera y tocada muy lento. Te lleva a una conexión y aporta

¹¹⁷ Ver Anexo 2.

a la escena de una manera especial. No es la guitarra eléctrica de 'Slash'¹¹⁸. Creemos que pertenece a un mundo que puede convivir con esto¹¹⁹.

Hay varios temas a desarrollar en torno a esta cita. Por una parte su incorporación permitiría establecer una similitud con la utilización de las músicas mencionadas anteriormente en cuanto al uso de elementos musicales para dar voz a sentimientos y emociones. Sin embargo, en este caso la forma es mucho menos explícita que en los otros temas. Por otro lado, el músico viene interpretando ciertos acordes que funcionan como creadores de estados emocionales y atmósferas que bien podrían haber cumplido su labor sin necesidad de incluir la cita. No obstante, exactamente en el momento del beso final entre ambos personajes se produce la aparición de dicho motivo. Pareciera que se nos quisiera señalar algo más. Si bien el texto de la canción no aparece citado podemos establecer algunas conexiones con él.

Aún cuando el texto de una obra citada no sea escrito ni pronunciado, su sentido se contagia por la sola presencia musical a la nueva obra. Se inserta no solo por cuestiones estructurales sino fundamentalmente porque comparte una órbita de significado¹²⁰.

La aproximación al texto de la canción nos da algunas ideas que pueden ser de interés. Si observamos estas líneas podemos apreciar algunos temas que se conectan con la historia.

Ella tiene una sonrisa que me hace recordar las memorias de mi niñez cuando todo era tan fresco como el brillo del cielo azul. Ahora y después cuando vea su rostro me llevará a ese lugar especial y si miro demasiado tiempo probablemente me quiebre y llore. Ella tiene ojos de los cielos más azules, como si pensarán en la lluvia. Odio mirar en esos ojos y ver una mirada de dolor¹²¹.

¹¹⁸ Guitarrista de la banda Guns & Roses.

¹¹⁹ Entrevista a Carlos Huaico (Ver Anexo N°1)

¹²⁰ Corrado. 1992:42.

¹²¹ Traducción de algunas líneas del texto de la canción "Sweet Child o'mine". "She's got a smile that it seems to me, reminds me of childhood memories, where everything was as fresh as the bright blue sky. Now and then when I see her face, she takes me away to that special place, and if I'd stare too long, I'd probably break down and cry. She's got eyes of the bluest skies, as if they thought of rain I hate to look into those eyes, and see an ounce of pain"

El recuerdo de “las memorias de niñez” se conecta con la situación que vive Venancio. Al comienzo de la obra señala: *Nos criamos desde chicos juntos en el mirador*¹²². El intenta olvidar a Rosa a través de Margarita pero no lo consigue. La besa pero continúa pensando en Rosa. Por eso luego del beso (y la cita) dice *No es lo mismo, no es lo mismo*¹²³. Por otro lado se reconoce una situación negativa. El mira sus ojos y ve una mirada de dolor. Acá el texto puede funcionar tanto para la situación concreta que vive con Margarita, y el dolor que le causa su rechazo, y por otro lado la imagen de Rosa y la imposibilidad de estar juntos.

Estas son algunas posibilidades que emergen de la relación entre los textos, sin embargo, no es el único lugar desde el cual observar la cita. La música que aparece en la obra hasta ese momento responde a un cierto estilo que hace aparecer la referencia a Guns & Roses como un elemento extraño dentro de la obra.

*Cuando en el mismo espacio musical conviven tópicos cuyos tipos son en exceso disímiles, los procesos cognitivos se enfrentan a situaciones atípicas. Por ejemplo, la competencia se ve obligada a reformular las estrategias de escucha-comprensión vigentes hasta ese momento en su escucha; modificar los modelos de interpretación que se venían aplicando hasta entonces, realizar una lectura reversiva de lo que se había comprendido hasta ese momento*¹²⁴.

Hay un marco temporal, que si bien no es explicitado, puede darse por entendido considerando que la canción de Tito Fernández apareció por primera vez en el disco “El Temucano” del año 1972. Por otro lado fue en el año 1969 que Los Ángeles Negros lanzaron el disco *Y Volveré*, donde aparece incluida la canción *Como quisiera decirte*. 1974 es el año en que Leo Dan estrena *El amor y la Felicidad*. La referencia a *Romeo y Julieta* es de la película de Franco Zeffirelli, estrenada en 1968. Las fechas se encuentran entre los últimos años de los 60 y los primeros de los 70. Por ende la aparición de un tema como *Sweet child o'mine* que aparece por primera vez en el disco *Appetite for Destruction* en el año 1987 y se popularizó en Chile principalmente en la década del 90 produce un quiebre de esa temporalidad implícita.

¹²² Huaico. 2008. (Ver Anexo N°2)

¹²³ Ibid.

¹²⁴ López Cano. 2005.

Este salto nos obliga a realizar una relectura de lo que hemos presenciado. Quizás es entonces cuando las zapatillas marca *Converse* (ver imagen 11) que utilizan la mayoría de los actores adquieren mayor sentido y nos permiten pensar en la posibilidad de una temporalidad trastocada, articulada en una relación constante entre pasado y presente.



Imagen 11: Venancio. Se observa claramente el modelo de zapatilla Converse All-Stars.

Este modelo de zapatilla puede ser considerado un tipo de apropiación. Es un modelo que se hizo popular en la década de los ochenta, y que desde fines de los 90 y sobre todo en la última década, ha sido rescatada y puesta nuevamente en el comercio. Quizás parezca extraño mencionar este dato, pero finalmente es posible observar que la inclusión de esta zapatilla, al igual que en el caso de las músicas, funciona como una lectura doble, por un lado como objetos del pasado pero a la vez como una relectura de estos desde el presente.

Por último, en relación con la cita de Guns & Roses, es importante dar cuenta, aunque no se profundizará mayormente en ello, que este tema ya había sido utilizado en la obra *Marchitos*, del mismo Huaico, estrenada en 2006. En dicho montaje se incluía la versión original, lanzada por parlantes. Su inclusión en *La Madre del Cordero* da cuenta de dos hechos. Por un lado nos sugiere que este tema puede tener un significado particular para Huaico, sobre todo si pensamos que la canción se hizo popular en Chile a comienzos de los años 90 cuando el director era adolescente, pero lo más interesante es que la cita en la obra puede

entenderse también como una autocita, es decir como una referencia a *Marchitos* que pondría en diálogo los contenidos de ambos trabajos¹²⁵.

Cine, Teatro y Música

Como hemos visto en las páginas anteriores, la referencia a *Romeo y Julieta* se ha producido tanto a través de la cita al texto como a la realización cinematográfica del mismo. Esta conexión con el mundo del cine no es la única presente en *La Madre del Cordero*. En el comienzo del tercer acto, en el burdel, luego de pelearse con Carmencita, Venancio se sube a una silla y dice:

*Ya, sabí que más, no me gustan más las mujeres, ahora me gustan los hombres... ya ¿Qué maricón culiao' quiere bailar con migo?... ya po... ¿qué maricón culiao' quiere bailar conmigo?*¹²⁶.

En ese momento, aparece entre las personas que se encuentran en el lugar, Ricardo, uno de sus amigos que le responde: *Yo compadre... yo bailo con usted*¹²⁷, a lo cual Venancio responde simplemente: *gracias compadre*¹²⁸.

Se produce entonces una imagen en la que vemos a Venancio abrazado con su amigo mientras Carmencita interpreta una canción. Toda esta situación es cita de una escena de la película *La Frontera* (1991) del director chileno Ricardo Larraín. En ella vemos al protagonista borracho en una especie de cantina donde unos músicos interpretan una canción mexicana mientras los presentes, todos hombres, bailan en parejas. En un momento éste pide que lo saquen a bailar, a lo cual un amigo le dice: *Quiere bailar compadre*, y el hombre responde: *con mucho gusto compadre*¹²⁹.

La semejanza entre ambas escenas es evidente. Incluso notamos que Huaico busca que sus actores adopten la misma corporalidad que los de la película. (Ver imágenes 12 y 13). Esta imagen se mantiene durante toda la interpretación que Carmencita realiza del vals *Amigo Guitarrista*, del cantante peruano Francisco

¹²⁵ Este hecho nos abre una gran cantidad de posibilidades de análisis. Los montajes de Huaico se caracterizan por hacer referencia a sus obras anteriores. Sin embargo este tema excede las posibilidades del presente trabajo.

¹²⁶ Huaico. 2008. (Ver Anexo N°2)

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ Larraín.1991.

“Panchito” Jiménez. La utilización de esta canción la abordaremos en detalle más adelante. Lo que nos interesa por ahora es esta cita a *La Frontera*.



Imagen 12: Fotograma de *La Frontera*



Imagen 13: En primer plano Venancio y Ricardo

En este caso, a diferencia de lo que ocurre con *Romeo y Julieta*, no hay una relación entre ambas historias, sino más bien una similitud en el estado de ambos protagonistas. Pareciera ser que la sensación de desamparo y tristeza que refleja en la escena el personaje de *La Frontera* sirve a Huaico como una vía para dar cuenta del estado emocional de Venancio. La búsqueda de refugio en el amigo que plantean ambas escenas parece ser la única posibilidad de amparo para los protagonistas. Esto se acentúa en la obra al incorporar la canción de Jiménez que en su letra pide al amigo guitarrista que lo ayude a sobrellevar el dolor.

Amigo Guitarrista
Francisco Jiménez

Amigo guitarrista búsqume la nota quiero entonar un canto
Disculpe si mi voz ya no es la misma de antes para acompañarla
Pero es que ya hace tiempo de tanto implorar está cansada y rota
Ahogada por la droga y el licor maldito que ya ni consuela

Amigo guitarrista búsqume la nota quiero entonar un canto
Ayúdeme a sacar del fondo de mi pecho tantas cosas tristes
Recuerdos de un ayer que al pasar por mi mente ahogan mi quebranto
Haciéndome beber, maldecir y llorar, un infame querer

Anoche cuando más me emborrachaba
Como un loco me rasgaba donde tengo el corazón
Amigo tengo miedo a esta locura, disimule mi amargura
Ayúdeme en mi canción

En este caso vemos como la cita contribuye a la configuración de un estado emocional, pero también abre un diálogo entre ambas obras y las situaciones de sus personajes. Recordemos que el protagonista de *La Frontera* se encuentra relegado en el sur de Chile. Al instalar esta cita en la obra, Huaico asemeja esta condición con la que sufre Venancio al ser echado del fundo por Don Guille. Esto lo podemos observar en el texto inmediatamente anterior al que da pie a la cita, cuando Venancio comenta: *Don Guille me echó porque no tengo plata y me da la misma cuestión*¹³⁰.

En un plano más anecdótico, debemos señalar que el padre de Huaico participó como extra en *La Frontera*. (Ver imagen 14). Esta vinculación especial seguramente se convirtió en un estímulo más por conectar la película con la obra. Podemos observar en este caso, el modo en que dialogan las diversas citas para dar forma a este nuevo universo que propone el montaje. Por un lado una referencia cinematográfica conectándose con el estado emocional del personaje, intensificado por una cita de carácter musical que contribuye a unificar todas las situaciones.

¹³⁰ Huaico. 2008.



Imagen 14: Fotograma de *La Frontera* Carlos Huaico Otárola en primer plano.

Otra de las referencias que Huaico explicita es la que tiene relación con la película *Casa de Remolienda* (2007) del director chileno Joaquín Eyzaguirre¹³¹, una versión cinematográfica del texto teatral de Alejandro Sieveking *La Remolienda* (1965)¹³². En este caso la referencia es mucho más vaga, limitándose a una visualidad. Es ropa colgada en un tendedero como un fondo en el cual los personajes interactúan. (Ver imagen 15)



Imagen 15: Fotograma de la película *Casa de Remolienda*

Huaico utiliza la imagen de la ropa colgada como fondo para varias de sus escenas, pero lo hace poniendo al descubierto la artificialidad de esta instalación, pues son los mismos personajes quienes arman y desarman este fondo. Incluso podemos observar que son los actores quienes afirman un palo con el cordel en que se cuelga la ropa. (Ver imagen 16)

¹³¹ Joaquín Eyzaguirre Guzmán, hijo de la actriz Delfina Guzmán, junto a su hermano Nicolás fundó el grupo Aquelarre (1975-1981). Se observa la similitud con Huaico como director-músico.

¹³² Dirigida por Víctor Jara. Nuevamente una relación con un director-músico.



Imagen 16: En primer plano Venancio y Rosa. Margarita observa tras la ropa

A diferencia de la cita a *La Frontera* en la que podíamos observar una serie de similitudes, en este caso la referencia es vaga, limitándose a una visualidad bastante lejana. Al respecto Huaico comenta:

*No hay una relación tan directa, sino que yo consideraba que en los mundos que se proponen ahí, podían existir ciertos parangones con los mundos que nosotros estábamos promoviendo. No había una vinculación directa, pero sí una atmósfera, colores, sensaciones que yo intentaba trasladar*¹³³.

Pese a las palabras de Huaico, no podemos eludir el hecho que la referencia a *La Remolienda* no es solo la que se hace a través de la película. En el comienzo de la obra los personajes juegan alegres y realizan una acción particular. Los hombres suben a las mujeres sobre ellos y se dan empujones que terminan dejándolos a todos en el suelo. (Ver imagen 17)

Esta imagen puede ser entendida como una alusión a *La Remolienda*, pues en su texto aparece la indicación que los personajes ejecuten la misma acción que Huaico lleva a cabo. La referencia puede parecer pequeña, pero no debemos perder de vista que *La Remolienda* es una obra clásica del teatro chileno, que se ha llevado a escena en innumerables ocasiones. En este sentido, la cita establece una conexión entre ambos montajes. Según Pradenas, *La Remolienda* se encuentra enmarcada en un contexto de búsqueda de raíces populares:

¹³³ Entrevista a Carlos Huaico (Ver Anexo N°1)

Queriendo extraer el material de creación de una expresión dramática 'auténticamente chilena', algunos dramaturgos parten a la búsqueda de 'raíces' culturales privilegiando el campo de la religiosidad popular¹³⁴.

En este sentido, *La Remolienda* se posiciona como una de las obras claves para el desarrollo de un teatro chileno. Al respecto el propio autor, Alejandro Sieveking, considera que la búsqueda apunta a:

Concretizar un teatro inspirado en el folklore y que, más que nada nace de un afán de encontrar raíces absolutamente chilenas y de la necesidad de hacer un teatro popular¹³⁵.

Podemos decir, siguiendo a Corrado, que mediante el recurso de la cita, el director se inscribe en una genealogía, conectándose con obras previas de la tradición teatral, asumiendo probablemente una continuidad en esa búsqueda de raíces culturales y en la necesidad de realizar un teatro popular.



Imagen 17: Venancio lleva a Rosa y Miguelo a Margarita

Respecto a este último caso, podemos observar cómo, nuevamente Huaico realiza una doble lectura de la obra teatral al visitar no sólo el texto original, sino la versión cinematográfica, tal como lo hizo con *Romeo y Julieta*.

¹³⁴ Pradenas 2006:347

¹³⁵ Sieveking 1966

Otra conexión de la cual podemos dar cuenta es la que se realiza con la obra teatral *La Negra Ester* (1988). No tenemos en este caso una cita, ni una alusión, tampoco hay una visualidad explícita. Lo que tenemos es la utilización de un género musical característico, el llamado Jazz Huachaca. Las características de este género las abordaremos más adelante con mayor profundidad. Lo que debemos señalar es que, tal como afirman González y Rolle, estos temas:

Se popularizaron en Chile a partir del rescate del género que produjo el montaje de la obra teatral La Negra Ester, dirigida por Andrés Pérez en 1988, basada en las décimas y música de Roberto Parra¹³⁶.

Huaico utiliza un tema, que previamente había servido como apertura para la obra, pero esta vez con las características propias del jazz huachaca. (Ver imagen 18) En palabras de González:

Un tempo vivo que acentúa el virtuosismo de la primera guitarra y su pluralidad de técnicas: punteos llenos de vibrato y glissandi, rasgueos tremolados, rápidas repeticiones de motivos con cambios de acentuación y variación de los colores armónicos¹³⁷.

Todas estas características se presentan a cabalidad en la interpretación que realizan los músicos de *La Madre del Cordero*. Si bien no hay una alusión explícita a *La Negra Ester*, consideramos que la utilización de este género tiene una clara intención de asociar ambos montajes. Huaico es un conocedor de la música popular, así como también un admirador de Andrés Pérez y en particular de *La Negra Ester*, por ende no resulta extraño que a través de la utilización del jazz huachaca busque conectarse con el tan afamado montaje.

¹³⁶ González y Rolle. 2005:571.

¹³⁷ González. 2002.



Imagen 18: Transcripción de la melodía del tema mencionado.

Hay mucha gente que yo admiro en el teatro. Uno de mis referentes teatrales, es Andrés Pérez, y entre sus obras; La Negra Ester. No queremos hacer algo como ellos, pero sí es un referente de construcción de mundo¹³⁸.

Cabe señalar que en el montaje *Pichannica* del mismo Huaico, realizado el año 2010, el texto final, un monólogo cargado de emotividad, alude directamente a *La Negra Ester* y Andrés Pérez. Curiosamente en este montaje Huaico trabaja con dos temas del músico Django Reinhardt, cuya práctica musical se asemeja mucho a la desarrollada por Roberto Parra para la configuración del jazz huachaca. Tal como comentan González y Rolle:

Parra y Alfaro, desarrollaban una práctica similar a la realizada en París por el guitarrista gitano-belga Django Reinhardt (1910-1953) con su hermano Joseph Reinhardt en segunda guitarra y el violinista Stephane Grapelli en violín, en el Quinteto Hot Club de Francia (1934) cuyos discos eran ofrecidos por el sello Víctor en Chile desde 1940¹³⁹.

Como hemos señalado anteriormente, las referencias y conexiones a otros montajes de Huaico exceden las posibilidades del presente estudio, sin embargo no podemos dejar de mencionar este dato, pues contribuye a comprender la importancia que tiene para él *La Negra Ester*. En este sentido no podemos dejar de lado el grado de relevancia de esta obra para la historia del teatro chileno. Según Hurtado:

¹³⁸ Entrevista a Carlos Huaico (Ver Anexo N°1)

¹³⁹ González y Rolle. 2005:570.

Algunos afirman que todo cambió en el teatro chileno después de su estreno en 1988. Es que este espectáculo para públicos masivos, visto por cerca de un millón de espectadores en Chile y el mundo, satisfizo una necesidad social de identificación con una identidad popular trágica y marginalizada, abordada en un tono festivo, carnavalesco y de comentario irónico acerca de sí mismo¹⁴⁰.

En relación con lo anterior podemos entender esta cita, como una nueva inscripción genealógica en la tradición teatral. Se configura de este modo, para Huaico, un sentido de pertenencia con la tradición teatral tanto nacional como universal. Paralelamente las conexiones con estos montajes se instalan como una forma de homenaje a las obras precedentes y a sus autores.

La última de estas relaciones con obras cinematográficas y teatrales que abordaremos tiene un grado de complejidad mayor, pues nos conecta con el siguiente punto a tratar, que se relaciona con la presencia de los músicos en escena. Hemos dado cuenta anteriormente de la cita del tema principal de la película *Romeo y Julieta*, de Franco Zeffirelli. Pero existe también una correspondencia, menos explícita, con la película *Romeo + Julieta* realizada el año 1996, dirigida por Baz Luhrmann. En ella vemos a la actriz que interpreta a Julieta, en la fiesta que realiza su familia, disfrazada de ángel. (Ver imagen 19).



Imagen 19: Fotograma de *Romeo + Julieta*. La Actriz Claire Danes interpreta a Julieta.

En *La Madre del Cordero*, escena 8 del primer acto, Rosa luego de contarle a Venancio que se va de la hacienda, recibe una maleta de uno de los músicos. Recordemos que los músicos tienen alas de ángel (Ver imagen 20)

¹⁴⁰ Hurtado. 2003.



Imagen 20: Rosa recibe la maleta de uno de los ángeles.

Observando el vestuario de todos los personajes podemos notar que son solamente los ángeles quienes ocupan el terciopelo. Sus chaquetas están hechas de esta tela, la cual los distingue notoriamente. Luego de que el ángel abre la maleta, Rosa saca de ésta un abrigo y se lo pone. Éste es precisamente de terciopelo. Esta interacción es la única a lo largo de la obra, en la que un ángel entrega algo a otro personaje, por tanto podemos inferir que existe entre ellos y Rosa una conexión particular. Podemos pensar que el ángel simplemente protege a Rosa entregándole ese abrigo, pero el hecho de que sea del mismo material que sus propias ropas nos indica que Rosa no es como el resto de los personajes y por tanto le otorga una categoría particular, al menos de cercanía con los ángeles. Si lo vemos en relación con la película de Luhrmann podemos decir que la imagen de Julieta como un ángel aparece releída en *La Madre del Cordero* mediante una unión entre Rosa y los ángeles.

Los músicos

Como ya hemos mencionado, los músicos de *La Madre del Cordero*, son personajes que participan de la obra activamente. El primer aspecto a tratar en este sentido, es su presentación como ángeles. Observamos de inmediato que existe una subversión de la imagen clásica del ángel.

Nuestro concepto sobre la apariencia de un ángel ha evolucionado a través de los siglos hasta asumir un aspecto tan popularizado que es reconocido y aceptado por todo el mundo. Esta imagen del ángel es concebida como la de un ser de forma etérea, generalmente de cabellos claros y ondulados, vestido con una túnica blanca y un manto drapeado que flota en el espacio.

Esta figura siempre tiene unas alas inmensas desplegadas. Pueden cargar un libro, una espada, una flor o un instrumento musical en las manos¹⁴¹.

Los ángeles de *La Madre del Cordero* son morenos, de bigote y barba, visten chaqueta de terciopelo, pantalones de tela y zapatillas *Converse* como se mencionó anteriormente. Podemos decir que lo único que da cuenta de su condición son las alas y que porten instrumentos musicales.

Las alas de los ángeles son un símbolo de su poder divino y de su espiritualidad. Las primeras figuras aladas aparecieron en Caldea, en la ciudad de Ur, de donde proviene la imagen de un ángel descendiendo a la tierra y vertiendo el agua de la vida en la copa de un rey. En Mesopotamia se creía que los dioses habitaban en el cielo y tenían alas como los pájaros¹⁴².

En diversas culturas se ha creído en la existencia de ángeles como seres divinos que cumplen ciertas funciones en la tierra. El montaje los presenta con una estética particular pero siguiendo algunas de las características que culturalmente se les ha asignado. Principalmente en el hecho de tocar instrumentos musicales.

Muchas de las imágenes tradicionales de los ángeles en las pinturas de la Edad Media son representadas con instrumentos musicales en las manos, entre los cuales el harpa [sic] y la lira son los más comunes. Este concepto musical del ángel está basado en la división de las Huestes Celestiales en coros de ángeles, quienes cantan continuamente alabanzas al creador¹⁴³.

Podemos observar en distintas pinturas la representación de los ángeles con instrumentos musicales. Solo como ejemplo podemos ver las pinturas Hans Memling (1430-1494) y de Fiorentino, Rosso (1494-1540) (Ver imágenes 21 y 22)

¹⁴¹ González-Wippler 1999:31.

¹⁴² Ibid: 32.

¹⁴³ Ibid: 35.



Imagen 21: Virgin and Child with Musician Angels



Imagen 22: Musician Angel

En la primera imagen observamos como la actividad musical de los ángeles se asocia con la tranquilidad y la protección al niño Jesús, mientras en la segunda vemos a un pequeño ángel tocando el laúd.

La lira o laúd era el instrumento utilizado por David durante su composición de los salmos, reconocidos como los más hermosos cánticos creados por un ser humano en honor a Dios. Los salmos no eran simplemente oraciones sino canciones escritas por David y luego cantadas por éste mientras se acompañaba de la lira. Ésta es posiblemente la razón por la cual muchos de los ángeles cargan una lira entre las manos¹⁴⁴.

En *La Madre del Cordero* podemos observar que los ángeles interpretan tanto piezas instrumentales como cantos. Sin embargo su instrumentación también rompe la lógica, pues utilizan guitarras acústicas, mandolina y acordeón, instrumentos mucho más cercanos a la música popular que se conectan con el universo que propone la obra¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ También resulta interesante señalar que estos instrumentos se relacionan con la práctica musical del movimiento pentecostal en Chile, de fuerte arraigo en los sectores populares rurales y urbanos. *Los pentecostales se integraron en el paisaje urbano mediante sus voces, sus guitarras, sus mandolinas y otros instrumentos*. Guerra. 2009.

En la biblia solo se mencionan los nombres de tres de los ángeles, Gabriel, Miguel y Rafael, quien es mencionado en el libro de Tobías, y solo aparece en las biblias católicas y ortodoxas¹⁴⁶.

Podríamos aventurarnos a señalar que existe una relación entre los tres ángeles que menciona la biblia, y los músicos de la obra, sin embargo no hay mayores antecedentes que puedan avalar esta suposición. Lo que podríamos afirmar con mayor certeza, es la imagen de estos ángeles como guardianes.

Los ángeles guardianes protegen no solo personas, sino también naciones, ciudades, iglesias y organizaciones. El concepto del ángel guardián existe en muchas religiones y culturas y proviene del tiempo de los babilonios y los asirios. El ángel guardián guía al ser humano en el camino de la vida pero no interfiere en su libertad de acción y su voluntad¹⁴⁷.

Bajo estas ideas, podemos establecer que los ángeles de la obra tienen la labor de guiar el camino de la historia, de sus personajes pero sin interferir en ella. Por otra parte podemos observar que durante la obra los ángeles no son vistos por los personajes¹⁴⁸. Se da por entendido que no los ven pero éstos sí pueden ver lo que sucede. Esta situación se rompe únicamente en el acto tercero cuando Carmencita va a cantar la canción *Amigo Guitarrista*. Toca la guitarra de uno de los ángeles mientras lo mira a los ojos. (Ver imagen 23). En esta situación podemos atender lo que señala González-Wippler:

Los ángeles son seres incorpóreos pero a veces toman la forma de seres humanos para llevar a cabo mandatos divinos. Estas visiones de los ángeles se conocen como angelofanías¹⁴⁹.

Entendemos, dada la escena antes descrita, que los ángeles adquirieron forma humana, No obstante la situación en que esto ocurre se encuentra muy lejos de lo que podríamos interpretar como un mandato divino. En este caso nos aventuraremos a una interpretación más compleja. Diremos que es el espacio del burdel el que subvierte el orden de las cosas, permitiendo la modificación del estado de los ángeles. En ese sentido resulta importante mencionar que el

¹⁴⁶ González-Wippler 1999:121.

¹⁴⁷ Ibid:111-112.

¹⁴⁸ Recordemos que en la escena en que el ángel le pasa la maleta a Rosa, esta no lo mira, entendemos por tanto que no lo ve.

¹⁴⁹ Ibid:28

personaje de Carmencita es interpretado por un hombre, sin embargo en ningún momento se hace alusión a que esto sea así dentro de las convenciones de la obra, sino que al contrario se reafirma por ejemplo cuando Venancio discute con ella y la golpea.

Carmencita: ¿qué te hay imaginao hueón?... creí que por que soy puta me podí faltar el respeto conchatumadre.

Venancio: claro que te puedo faltar el respeto pero no porque seai puta, sino porque soy mujer y todas las mujeres son putas¹⁵⁰.

Del mismo modo que el burdel como una realidad particular ve a Carmencita como mujer, pese a que el público reconozca que es un hombre, así este espacio abre la posibilidad de que los ángeles adopten forma humana y sean por tanto susceptibles de observar.



Imagen 23: Carmencita y uno de los ángeles.

Salvo esta situación, las intervenciones de los ángeles en la escena se entienden como observación y vigilancia de las situaciones en la que pareciera ser que cumplen la función de ángeles guardianes, como podemos ver en la escena 5 del primer acto, cuando conversan don Vito y don Guille. (Ver imagen 24)

¹⁵⁰ Huaico. 2008. (Ver Anexo N°2)



Imagen 24: En primer plano don Guille y don Vito. Al fondo, tras la ropa, los ángeles

Si bien las intervenciones escénicas de los músicos no son abundantes, podemos dar cuenta de una presencia de igual modo importante. Como hemos visto en las páginas anteriores, los dos momentos que podemos considerar más relevantes en cuanto a interacción con los demás personajes, están provistos de una fuerte carga simbólica que no se percibe por ningún motivo, azarosa. Tal como comenta Huaico:

Los músicos son angelitos que van acompañando los distintos momentos, son músicos personajes que también te llevan a un mundo y tienen su propio mundo dentro de la obra¹⁵¹.

La Casa Nueva

En la escena 6 del segundo acto se interpreta una de las canciones más populares de Tito Fernández: *La casa nueva*. El modo en que esta canción es tratada en el montaje resulta importante de abordar en una sección especial.

Después de sorprender a Rosa con Venancio, don Guille se desploma sobre una silla y bebe mucho alcohol. Luego de un ataque de risa se levanta y recita los versos de la canción mientras los músicos comienzan a tocar suavemente. Luego de un breve silencio, vemos a Rosa en el centro del escenario extendiéndole la mano a don Guille (ver imagen 25) como aceptando su propuesta de baile, mientras van entrando uno a uno los demás actores en una fila al fondo del escenario y

¹⁵¹ Entrevista a Carlos Huaico. (Ver Anexo N°1)

Carmencita canta el coro de la canción, pero separando cada sílaba con un silencio. Luego todos entonan la palabra “amor”. El texto describe estas acciones:

Don Guille: Quítate el delantal, quiero verte de fiesta, ya está bueno de platos, Ahora eres la reina. ¿Bailamos? (Comienza a bailar un vals solo, en un momento se da cuenta de que está fantaseando, deja de bailar se echa el contenido del vaso sobre la cabeza y se vuelve a sentar en la silla. La niña Rosa ha visto toda esta situación. Se le acerca lentamente y le extiende la mano. De a poco se empieza a escuchar la canción y van entrando en una fila los personajes del burdel. Cada uno lleva un pequeño farol en la mano.)

Carmencita: (canta la canción en stacatto) Déjame bailar contigo la alegría linda del último vals

Todos: Amor... amor

Carmencita: (en stacatto) Vamos a vivir unidos en este minuto nuestra eternidad (don Guille y niña Rosa comienzan a bailar un vals y ríen)

Todos: Amor... amor (La canción ahora en velocidad normal) Déjame bailar contigo la alegría linda del último vals, amor, amor. Vamos a vivir unidos en este minuto nuestra eternidad, Amor, amor, amor¹⁵².



Imagen 25: Don Guille se acerca a Rosa. Atrás los personajes del burdel.

El quiebre de la linealidad del texto que realiza Carmencita en su canto permite establecer algunas reflexiones respecto al modo en que se lee la canción en el montaje. Según Guillén:

¹⁵² Huaico. 2008. (Ver anexo 2)

El efecto desintegrador de la 'sobrevocalización' de las palabras, el estiramiento del texto para acomodarlo a la melodía de la canción, quiebra la linealidad del proceso perceptivo del discurso. La poesía usa este tipo de fragmentación del discurso creando patrones sonoros que, aunque no acarrearán referencia a contenido semántico alguno, despiertan reacciones similares a las que experimentamos cuando escuchamos música instrumental¹⁵³.

Podemos leer el tratamiento realizado a la letra de *La casa nueva* como un quiebre en la linealidad en la percepción del discurso. Esta situación se plantea como una forma intertextual particular. Si bien no podemos hablar de Parodia¹⁵⁴, pues no estamos ante una nueva composición, existe claramente una reorganización de los elementos de la canción original, que podemos entender como un *remix*. Definido según Kyrou simplemente como:

Tema reelaborado o recompuesto, generalmente por un artista distinto al autor original¹⁵⁵.

Esta reelaboración de la canción permite una relectura de la canción original al tiempo que se recodifica su texto. Según Guillén este tipo de fragmentaciones permite:

La libertad de segregar o agrupar porciones del flujo de sonido y de cambiar alternativamente entre un 'modo fonético' y un 'modo auditivo' de escuchar. El hemisferio derecho del cerebro percibe estos elementos fonéticos aislados identificando su estructura espectral-harmónica como colores tímbricos individuales, es decir, como música¹⁵⁶.

Según lo propuesto por Guillén podemos suponer que el hecho de alterar esta linealidad del texto, el cerebro percibiría la canción como música más que como texto.

Este tipo de canciones que tienden a incentivar un modo de escuchar musical exploran una cierta clase de regresión que la poesía usualmente emplea. Se trata de una regresión voluntaria hacia un sistema fonológico en el cual los sonidos vocales son combinados en entidades no-referenciales o

¹⁵³ Guillen. 2007.

¹⁵⁴ López Cano 2005

¹⁵⁵ Kyrou. 2006:396

¹⁵⁶ Guillén. 2007.

*pre-lingüísticas. Estos sonidos acarrear una carga emocional que implica una experiencia de placer físico parecido al que experimentamos cuando escuchamos música*¹⁵⁷.

Esta ruptura con la referencialidad del texto se ve potenciado por la escena que propone una situación que no aparece en la canción *La Madre del Cordero*. Don Guille besa a Rosa, esta cae al suelo, luego se produce un forcejeo y finalmente éste se la lleva a la fuerza. En este sentido la utilización de *La Casa Nueva* y su fragmentación generan un comentario irónico de lo que sucede en escena. Según Brecht:

*La música puede situarse de muchas maneras con iniciativa propia y comentar el argumento de manera autónoma*¹⁵⁸.

Esta variedad de posibilidades que posee la música parecen ser abordadas por Huaico a lo largo de la obra. El caso de la fragmentación no aparece en otro momento con la claridad que se lleva a cabo en esta escena. Al respecto Brecht complementa estas ideas señalando:

*La música deberá resistir a esa función de común denominador que se le suele adjudicar y que la rebaja de ordinario a la categoría de mecánica servidora de la acción. La música no debe acompañar salvo con comentarios. No debe contentarse con 'expresar' simplemente los estados de ánimo. La música cuenta con una variedad de recursos para establecerse en el teatro sin perder independencia. Puede, a su manera, tomar posición respecto al tema tratado en escena*¹⁵⁹.

Podemos afirmar de este modo, que Huaico lleva a cabo las proposiciones que realiza Brecht en sus textos respecto a la utilización de la música. Como hemos visto a lo largo del trabajo, los usos que se le da al trabajo musical en la obra son múltiples.

Citas estilísticas

Si entendemos, como se ha propuesto a lo largo de este trabajo, el teatro como el espacio donde confluyen citas de distintos horizontes, dentro de los cuales

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ Brecht. 1963:60

¹⁵⁹ Brecht. 1970:254

incluimos el área musical, podemos interpretar cada una de las intervenciones musicales como citas estilísticas, en las que se reconstruyen ciertos gestos formales de un determinado estilo.

Podemos dar cuenta de la presencia de una variedad de géneros musicales dentro de los cuales contamos la tonada, el vals, la balada, el jazz huachaca o fox-trot, el rock y el tango. Su inclusión en el montaje establece una conexión con los universos de sentidos que cada género conlleva. Entendemos el concepto de género siguiendo a López Cano:

Un género musical es una clase de diferentes objetos musicales reunidos en una sola categoría cognitiva. Se trata en principio de una serie de muestras, ejemplos o piezas musicales específicas que en conjunto forman una clase. Sin embargo los procesos de categorización no se hacen exclusivamente a partir de la discriminación de objetos. Podemos generar categorías musicales también a partir de eventos o experiencias; de fenómenos culturales, sociales o psicológicos; de situaciones particulares de consumo musical; de conductas corporales o sociales producidas en torno a la música (como el baile o actitudes kinéticas generales), de procesos subjetivos, de relaciones interpersonales o participaciones colectivas; de los modos de vestir o el look que presentan los sujetos que participan en determinado género musical, etc¹⁶⁰.

Daremos cuenta de manera breve de las particularidades de los géneros presentes en la obra y el modo en que éstos contribuyen a la configuración del montaje. La fuente principal de la que se alimenta el ámbito musical de *La Madre del Cordero* es la música de Tito Fernández, dentro de la cual encontramos principalmente el acompañamiento de tonada.

Tonada

Derivada de formas poético-musicales árabe-andaluzas, como el zéjel o canción con estribillo, que habían sido introducidas en Chile durante la conquista, la tonada es la canción folklórica chilena por excelencia. Posee una riqueza rítmica dada por la alternancia y superposición de metros en 6/8 y 3/4. Su armonía tonal se ciñe a las funciones de tónica y dominante¹⁶¹.

¹⁶⁰ López Cano 2004.

¹⁶¹ González y Rolle 2005:387

Este género, de origen tradicional comienza a aparecer en las ciudades a fines del siglo XIX. Según González y Rolle:

*El proceso de urbanización de la tonada campesina encontrará, a comienzos de la década de 1920, su punto culminante, logrado simultáneamente en las esferas de la música popular y de la música de concierto*¹⁶².

La presencia de la tonada en *La Madre del Cordero* viene dada por el origen de la obra. El rasgueo sobre el que Fernández recita la historia de *La Madre del Cordero* es un rasgueo de tonada, característico de muchos de sus temas. En atención a esto Huaico incorpora este rasgueo en distintos momentos del montaje y realiza una suerte de adaptación que describe de la siguiente manera:

*Necesitaba un elemento musical de 'La Madre del Cordero' que estuviera presente en la obra, pero no hay una melodía. Si sacábamos la voz nos quedaba simplemente la música de acompañamiento con un apoyo de guitarristas atrás, entonces eso se constituyó para mí en la melodía. La guitarra iba todo el rato haciendo... (Tararea). Había que tener la capacidad de descubrir que había un motivo que se repetía constantemente. Entonces nosotros tomamos ese motivo y lo empezamos a desarrollar*¹⁶³.

Podemos constatar cómo el motivo que la guitarra que improvisa junto al rasgueo de la canción de Fernández repite constantemente este esquema melódico (Ver imagen 26)



Imagen 26: Transcripción del motivo interpretado en la canción de Tito Fernández.

Tal como señala anteriormente Huaico, este motivo sirve como base para la elaboración de una nueva melodía. La tonalidad pasa de Mi menor a Sol menor, manteniendo la estructura armónica de tónica y dominante con séptima. (Ver imagen 27)

¹⁶² Ibid.

¹⁶³ Entrevista a Carlos Huaico. (Ver Anexo N°1)



Imagen 27: Transcripción de la melodía elaborada para la obra.

Como se observa al comparar ambas melodías, los intervallos son diferentes pero se mantiene el ritmo en los compases 1,2 y 4. El compás 3 presenta la mayor variación, incorporando un arpeggio del acorde que acompaña, un giro característico de los punteos de cueca¹⁶⁴. Podemos decir que nos encontramos en este caso ante lo que López Cano llama *parodia*, es decir *una melodía de una canción ya existente, utilizada como base de una nueva composición*¹⁶⁵.

Respecto a la canción *La Madre del Cordero* resulta interesante observar que durante toda la obra se produce una separación entre el rasgueo de tonada y el recitado. Solo en la última escena de la obra se produce una cita textual del tema. Venancio recita los versos de la canción mientras los músicos interpretan la base en guitarra tal como en la canción de Fernández.

Vals

Llama la atención que en la incorporación de géneros musicales al montaje se utilicen dos valsos. Uno es el clásico de Tito Fernández, *La Casa Nueva*, y el otro es el Vals Peruano *Amigo Guitarrista* de Panchito Jiménez.

*El vals cantado fue la modalidad más recurrente en la música popular latinoamericana. Este ha sido un vals de gran arraigo en los puertos del Pacífico sur, expandiendo su influencia desde Lima hacia Guayaquil por el norte, y hacia Iquique, Antofagasta y Valparaíso por el sur. Se trata originalmente de un género popular urbano, de carácter comunitario, no mediatizado, transmitiéndose en zonas marginales de Lima en forma oral*¹⁶⁶.

González y Rolle sugieren una variación de un vals peruano o también llamado criollo que a partir de su expansión pasa a llamarse “vals del pacífico”. Sin

¹⁶⁴ Lo cual puede ser interpretado como un guiño sutil hacia este género.

¹⁶⁵ López Cano 2005.

¹⁶⁶ González y Rolle 2005:442

embargo debemos dar cuenta de una transformación previa. Según Santa Cruz en Perú:

Los primeros años del siglo XX se caracterizan, musicalmente hablando, por el rápido auge que va alcanzando el vals en Lima: Ha dejado de ser vienés para convertirse en vals peruano o criollo y está desplazando a los demás géneros musicales¹⁶⁷.

Contamos de este modo, con dos vales representativos de la historia del género. Uno proveniente de su lugar de origen, y otro chileno, que recoge esa influencia y la reelabora. En relación a esta diversidad Huaico comenta:

La estructura de una sociedad es mucho más diversa de lo que nosotros creemos. Es mucho más rico el universo de músicas que se escuchan en los lugares. Por qué en el campo chileno se escucha la música mexicana por ejemplo. Es porque hay viajes de culturas que van de países en países. Una visión urbana de las cosas cree que lo del campo es solo una guitarra y una chupalla¹⁶⁸.

Inferimos del comentario de Huaico, y del análisis de la música en la obra, que la presencia de diversos géneros responde a una visión que intenta desmitificar y romper con los clichés que se asocian al campo chileno.

Balada

La presencia de este género está dada principalmente por las canciones *El amor y la felicidad* y *Cómo quisiera decirte*. La primera responde a las características del fenómeno musical de los años 60 que fue llamado tanto en Argentina como Chile “La Nueva Ola”. Por su parte *Cómo quisiera decirte* responde a una situación un poco posterior. A fines de la década del 60 el movimiento de la Nueva Ola comienza a desarticularse, lo cual permite la aparición de nuevos músicos que venían desarrollando su trabajo sobre la gran base de la balada romántica como Luis Alberto Martínez, Palmenia Pizarro y Lucho Barrios por mencionar a algunos.

¹⁶⁷ Santa Cruz 2004:21

¹⁶⁸ Entrevista a Carlos Huaico. (Ver Anexo N°1)

A pesar de la tremenda aceptación de estos exponentes del género romántico, en el medio local pesó más la versión electrónica de la canción romántica que expresaba las necesidades creativas de las incipientes bandas, así como los intereses de las compañías discográficas¹⁶⁹.

Estas bandas producen versiones canciones románticas pero interpretadas con bajo y guitarra eléctrica, batería y órgano. Posteriormente realizan sus propias composiciones, instalando así un nuevo género: la balada electrónica.

Pertenecen a esta corriente Los Ángeles Negros, considerados los precursores del movimiento, Los Galos, Capablanca, Los Cangrejos y Los Cristales. Estas bandas fueron consolidando una posición en el mercado. Llegaron a ser superventas, adquiriendo el carácter de producto musical exportable, lo que trajo como consecuencia su pronta internacionalización. Hubo algo que ratificó esta condición y es que excepto algunos vanos intentos, no surgió musicalmente en el resto de Latinoamérica algo similar¹⁷⁰.

En *La Madre del Cordero* la presencia de la canción *Cómo quisiera decirte* responde por una parte a lo tratado anteriormente en relación a la expresión de sentimientos y estados emocionales por parte de los personajes, pero no parece casual que esto se lleve a cabo a partir de una canción emblemática de un género que encuentra una forma particular en Chile. Pareciera ser que la idea de relevancia social desarrollada por Martí (ver capítulo 1) es fuertemente desarrollada por Huaico para la elaboración de su montaje.

Jazz Huachaca

La utilización antes mencionada del jazz huachaca o foxtrot al interior de la obra parece responder a una inquietud de conexión con el universo propuesto en *La Negra Ester*.

La presencia del foxtrot en América del Sur era proporcional al aumento de la influencia norteamericana en la región a partir de la Gran Guerra. La gran dispersión y vigencia del foxtrot por sobre otros bailes swing, radicaba en la simplicidad de su coreografía y en su capacidad de absorber distintas influencias y vestirse de los colores locales¹⁷¹.

¹⁶⁹ Araya 1995:58

¹⁷⁰ Ibid:59-60

¹⁷¹ González y Rolle 2005:563-564

Nuevamente observamos la incorporación de un género apropiado, que sufre modificaciones a partir de las prácticas en que se ve envuelto. Esta constante cita a géneros de la música popular chilena parece ser una característica del trabajo musical desarrollado por Huaico.

La práctica jazzística de Roberto Parra, surgía de su propia percepción y respuesta a los requerimientos del baile y la diversión en aquellas zonas orilleras pero cosmopolitas de mediados del siglo XX. Roberto Parra ha contribuido a construir un referente de identidad moderno y tradicional a la vez, reivindicando las prácticas de apropiación realizadas desde la periferia, constituyentes de una identidad mestiza o como el mismo Parra la ha definido, huachaca¹⁷².

Nuevamente surge el concepto de apropiación. Desde otro espacio pero apuntando hacia un mismo fenómeno. Finalmente el trabajo creativo que desarrolla Huaico se fundamenta en la dinámica cultural de las sociedades, a partir de elementos que viajan, que son apropiados, rearticulados, releídos y reinterpretados.

Rock

La referencia al rock propuesta en *La Madre del Cordero* es muy pequeña en relación a las otras citas, se limita a los compases introductorios de la canción *Sweet Child O' Mine* de Guns & Roses. No obstante este hecho devela a lo menos una intención de referirse a dicho género, principalmente por el grado de aparente disociación respecto de los otros estilos que componen la música del montaje.

Desde sus orígenes, el rock se constituyó en una manifestación musical y cultural característica del mundo juvenil. No es casual entonces que el período en que el rock comienza a expandirse, a partir de la segunda posguerra, coincida con la época en que la "adolescencia" se consolida como un prolífico campo de estudio en Estados Unidos y Europa¹⁷³.

Esta asociación entre el mundo juvenil y el rock permanece hasta nuestros días. Sin abordar en mayor profundidad el tema podemos afirmar que las músicas que se asocian a los jóvenes son principalmente variantes y subgéneros del rock.

¹⁷² Ibid:571-572

¹⁷³ Citro 2008.

Un factor que ha contribuido poderosamente a la difusión y amplia aceptación social del rock ha sido precisamente su identificación con el mundo joven. Nada sería más erróneo que entenderlo como música generacional. Pero a pesar de esto, así es como se lo ha "vendido" durante mucho tiempo. Durante muchos años, el rock ha seguido significando "juventud" y con ello se le asociaban valores tales como innovación, rebelión, inconformismo, independencia etc¹⁷⁴.

El inconformismo y rebelión que se asocian al género permiten establecer un nexo con los sentimientos del protagonista de la obra. Venancio no hace sino transgredir las normas que rigen su entorno, enamorándose de "la persona equivocada". En relación a esto no resulta casual el guiño que se hace al género para la narración de la obra.

El rock permitió vehiculizar una particular representación sociocultural de la adolescencia como etapa de carácter liminar en la cual se legitima la posibilidad de transgredir ciertas pautas sociales que rigen el mundo adulto, aunque de manera parcial y a menudo conflictiva¹⁷⁵.

Tal como señala Citro, esta posibilidad de transgredir las normas del mundo adulto resulta conflictiva. Si observamos con distancia la historia de *La Madre del Cordero* podemos inferir que es precisamente la transgresión de una norma la que detona todo el conflicto. A esto debemos añadir, en una perspectiva aún más amplia, que tal como se ha señalado anteriormente, la cita al género rock corresponde a un tema popularizado a comienzos de los 90, cuando el director de la obra era adolescente, estableciendo así un vínculo entre su propia vida y la del personaje.

Tango

La presencia del tango en *La Madre del Cordero* es la menos evidente de todas. No se encuentra dada por ninguna pieza musical, fragmento o alusión, sino que aparece a través del baile. En dos momentos de la obra Rosa realiza una coreografía característica del tango. El primero ocurre en la escena dos del primer acto, cuando Rosa se queda de pronto quieta en posición para iniciar un baile y comienza a enseñarle los pasos a Venancio a modo de juego y coqueteo. El

¹⁷⁴ Martí 1995

¹⁷⁵ Citro 2008

segundo sucede en la escena cuatro del acto segundo cuando Rosa vuelve. Según señala la indicación del texto:

Por detrás del escenario entra Don Guille y la niña Rosa tomados del brazo, caminan lentamente y cuando llegan al centro bailan la coreografía de tango que anteriormente bailaron Venancio y Rosa¹⁷⁶.

Estamos ante una suerte de cita estilística pero que no está dada por un elemento musical sino a través del baile. Podemos afirmar, ampliando las ideas de Corrado que, al igual que lo que ocurre con las letras, aún cuando la música no sea interpretada su sentido se contagia pues comparte una órbita de significado¹⁷⁷. Es decir que la sola presencia del baile permite realizar asociaciones con el tango como género musical. En relación al baile como concepto diremos que éste:

Constituye un sistema de comunicación no verbal que propicia otra forma de expresión independientemente del lenguaje verbal. A través de él los bailarines se comunican intercambiando códigos y significados sin necesidad de las palabras. No es necesario que las personas hablen el mismo idioma para que puedan reconocerse y experimentar sensaciones, habilidades y saberes que se comparten en la danzante interacción de los cuerpos¹⁷⁸.

Respecto a la presencia del tango en Chile, González y Rolle comentan algunas razones que explicarían su posicionamiento en el medio local:

La proximidad geográfica, el flujo discográfico desde Buenos Aires y la propia necesidad del chileno de contar con una música urbana cercana a su sensibilidad, permitieron la amplia aceptación del tango en el medio nacional¹⁷⁹.

En este sentido cabe señalar uno de las características que contribuye a la aceptación del tango en el país, tiene relación con su carácter de danza.

¹⁷⁶ Huaico. 2008 (Ver anexo 2)

¹⁷⁷ Ver Corrado 1992.

¹⁷⁸ Ulloa 2006.

¹⁷⁹ González y Rolle 2005:454

La presencia del tango en Chile fue recibida al comienzo con normalidad, pues se trataba de un nuevo género que llegaba a renovar la práctica social del baile y la escena del espectáculo¹⁸⁰.

En relación con *La Madre del Cordero* resulta llamativo que en ambos casos la propulsora del baile sea Rosa y particularmente porque la coreografía la ejecuta con los dos hombres más importantes para ella: Don Guille, su padre y Venancio.

Desde que el tango salió a conquistar el mundo a principios del siglo XX se convirtió en una potente máquina generadora de erotismo. Su baile construyó eficaces patrones corporales y gestuales que devinieron en arquetipos de lo masculino y lo femenino¹⁸¹.

Respecto a esta relación del tango con la configuración de los arquetipos de género podemos decir que Rosa expresa su feminidad a través del tango, tanto en la relación con Venancio como con su padre (Ver imágenes 28 y 29). Es sugerente que el baile se lleve a cabo con ambos personajes pues devela a partir del baile, la rivalidad entre estos dos hombres por el amor de Rosa.



Imagen 28: Rosa enseña a Venancio



Imagen 29: Don Guille y Rosa bailando

¹⁸⁰ Ibid:456

¹⁸¹ López Cano 2008

Tango, Tonada y Cueca

Quizás la mayor particularidad de esta inclusión del tango se encuentra en la escena de Don Guille. Como ya se señaló, el baile ocurre en el momento que Rosa vuelve a la hacienda, pero el acompañamiento musical que ejecutan los músicos es la tonada basada en el punteo de la canción de Fernández (Ver imagen 26). Mientras los músicos interpretan esta tonada, el resto del elenco en el sector opuesto del escenario realiza una coreografía que pareciera ser una reducción de un paso de cueca (ver imagen 30)



Imagen 30: Coreografía sobre base de tonada

Los actores sostienen en su mano un pañuelo, elemento característico de la cueca, y luego de algunas repeticiones del pequeño transito horizontal que realizan, dan golpes al suelo, como una forma reducida de zapateo, también propio de la cueca. Esta simultaneidad de elementos pone en diálogo los géneros musicales y sus particularidades. Siguiendo a González y Rolle diremos que:

Existen similitudes entre el tango y ciertas prácticas musicales y sociales chilenas, como la cueca y la tonada urbana. En efecto el origen arrabalero del tango es similar al de la cueca urbana, ambos surgidos en las orillas de la gran ciudad, donde habitan seres marginales al borde de la legalidad, que encuentran en esa marginalidad rasgos de su propia identidad mestiza¹⁸².

Son probablemente estas similitudes las que permiten una superposición de elementos musicales y dancísticos diferentes. Debemos señalar en este sentido

¹⁸² González y Rolle 2005:456-457

que esta relación entre tango y cueca o tonada vuelve a ser presentada por Huaico en *Pichannica* (2010). En dicho montaje los músicos interpretan un tango (compuesto por el mismo Huaico) que todos los actores bailan en parejas, hasta que en la música se genera un quiebre y la melodía de introducción es ejecutada en 6/8 acompañada del rasgueo característico de la cueca, mientras uno de los personajes se queda solo y baila brevemente algunos pasos con un pañuelo en mano mirando hacia el público.

Podemos desprender de lo anterior que la inquietud por el tango y su interacción con la tonada y la cueca son relevantes para el trabajo creativo de Huaico. En este sentido habría que mencionar que en *Marchitos* incorpora una cueca de su autoría que los actores cantan y acompañan rítmicamente por un *beatbox*¹⁸³. Por otra parte en *Lonquén, entre el limbo y la tierra* (2009) la escena final se estructura sobre la base de la canción *Sestra* de la banda de rock ruso Lyube que todo el elenco interpreta con distintos instrumentos musicales, mientras una actriz baila una cueca que por el contexto de la obra alude a la cueca sola que bailan las madres de los detenidos desaparecidos de Chile. Por tanto vemos que son varias las propuestas de vinculación de la cueca y la tonada con ritmos de otros horizontes.

¹⁸³ Técnica vocal en la cual se imitan sonidos de percusión. Se vincula principalmente al hip-hop.

REFLEXIONES FINALES

REFLEXIONES FINALES

Entendido como un pequeño paso más hacia el estudio de la presencia de la música en el teatro, este trabajo se encuentra lejos de poder ofrecer grandes conclusiones, por tanto se ha optado por plantear a modo de cierre algunas reflexiones finales y proyecciones.

El teatro, como se ha mencionado anteriormente, es un arte temporal. Al igual que la música sucede en el momento. En ese sentido realizar un estudio sobre una obra parece ser, y esta no ha sido la excepción, un ejercicio complejo. El carácter fugaz de la obra teatral, que por una parte es una de sus particularidades, lo convierte por otro lado en un objeto casi inalcanzable. Por tanto la realización de este estudio se ve teñida por esa dificultad. Hay que reconstruir la escena a partir de relatos basados en el recuerdo, de videos que nadie sabe dónde están, y que no suelen ser de la mejor calidad, de algunas fotografías que captan un pequeño instante y espacio de algo mucho más complejo y pequeños elementos que contribuyen a acercarnos de algún modo a ese instante efímero. Lamento en ese sentido no haber tenido la claridad en su momento respecto a mi caso de estudio para haber podido hacer registros de mayor calidad que permitieran una aproximación más clara.

Resulta interesante comentar en ese sentido, que los registros audiovisuales con los que se trabajó tenían la característica de perder el foco, moverse, e incluso cortar la grabación en el momento que se producían actividades relacionadas con lo musical. Parece ser que el criterio de aquellos camarógrafos apuntaba a que la música no era un elemento de mayor importancia.

En un intento por suplir estas carencias he comenzado a desarrollar un blog donde se encuentra el material audiovisual que complementa este trabajo con el fin de, por una parte, dar cuenta de mejor manera de las ideas planteadas a lo largo de este trabajo así como poder difundirlo. El sitio es **musicateatral.blogspot.com** y ya se encuentra disponible en internet.

En otro ámbito el diálogo de las disciplinas musical y teatral resulta igualmente difícil de abordar. Uno de los objetivos implícitos de la organización de material referencial era poner en cierto diálogo las teorías provenientes de los estudios teatrales con los estudios del fenómeno musical. Considero que en este ámbito resulta necesario un grado de profundización mucho mayor en los elementos teóricos principalmente del área teatral para un acercamiento más específico al espacio en que la música se enmarca.

Respecto a los elementos teóricos parece ser que cada caso de estudio requerirá la configuración de un marco referencial particular. De ningún modo creo que esta idea haga perder el valor del presente estudio, por el contrario me parece que nos señala que tanto en teatro como en la música, y con mayor razón en la música de teatro, requerimos elementos específicos según el contexto. En ese mismo sentido el carácter especial de *La Madre del Cordero* en relación con otras obras que podrían haber sido casos de estudio se encuentra dado por un grado muy alto de utilización de elementos musicales, lo que por un lado enriquece las posibilidades del trabajo, pero también se vuelve una dificultad.

Esta investigación dista mucho de ser un estudio acabado de *La Madre del Cordero*. Tal como se planteó en su desarrollo, se abrió de inmediato, por ejemplo, la posibilidad de analizar sus conexiones con otras obras realizadas por su director. Mi cercanía con el trabajo de Huaico ha permitido detectar elementos que se repiten y que podrían configurar sin duda, al menos las bases de una poética del director, dentro de la cual la presencia de aspectos musicales es esencial.

Estas posibilidades de profundización, se suman a la inquietud por estudiar en profundidad el proceso creativo del director. Huaico plantea una metodología de trabajo muy particular para la creación de sus espectáculos. Sería interesante realizar una futura investigación que dé cuenta de ese proceso creativo. El análisis del proceso creativo, así como las relaciones entre las obras del director se plantean como posibles continuaciones de esta línea de estudio.

En relación a la utilización del concepto de intertextualidad asumo que esta herramienta permite la interacción de elementos teóricos de diversos horizontes

pero sobre todo propicia dejar de entender la música en el teatro como simple elemento decorativo o de apoyo a las acciones.

La amplia gama de posibilidades que el concepto ofrece son a la vez un riesgo de extrema apertura que pueda dispersar los esfuerzos de análisis. La intertextualidad es difícil porque siempre te está llevando a más y más lugares. Al respecto resulta importante tener la capacidad de distinguir entre los elementos intertextuales que contribuyen al estudio del espectáculo con los que se encuentran en el terreno de lo anecdótico.

Para estudiar la música en el teatro a mi parecer será siempre necesario estudiar el teatro. Allí radica precisamente la dificultad de un estudio desde la musicología pues finalmente el gran foco no está puesto en la música en sí misma sino en este contexto especial donde se presenta. Por esta razón los conceptos relacionados con el estudio de la música en la sociedad, la música como cultura, y toda esa línea de trabajo de la musicología se presentan como los elementos que ofrecen una mayor posibilidad de conexión con el tema. Podemos dar cuenta de la necesidad de entender el doble contexto en que se halla inmersa esta música. El teatro como un primer espacio en el cual la música se desenvuelve y en un ámbito más amplio la presencia del teatro, y por ende de la música, en la sociedad en que se presenta.

Tal como se advirtió en el comienzo, este trabajo no apunta exclusivamente a la música. Ya en un comienzo parecía ser que esa no era una posibilidad válida, pero al concluir la investigación resulta evidente que no tendría sentido intentar una aproximación a la música de teatro fuera de su contexto. Entender la música en teatro como un elemento dialogante con los otros elementos de la puesta en escena es la clave para poder aproximarnos de manera clara a un tipo de actividad musical que encuentra su lugar en el espacio escénico.

Volviendo a las ideas planteadas en la introducción de esta tesis, este trabajo ofrece un nuevo paso en esta voluntad por estudiar la presencia de la música en el ámbito teatral. Tomar un caso de estudio permite profundizar de mejor manera en dicha relación. En un comienzo la idea del trabajo tenía relación con el

estudio de tres obras, lo cual parece ser una empresa demasiado compleja aún. Posteriormente la decisión fue centrar el trabajo en el estudio de una de esas obras: *La Negra Ester* del fallecido director Andrés Pérez. Esa sigue siendo una inquietud presente. Dicho montaje, al igual que *La Madre Del Cordero* ofrece un grado de complejidad en su relación con la música que genera gran atracción para convertirse en caso de estudio. Seguramente las ideas y metodologías desarrolladas en el presente trabajo contribuirían de gran manera al desarrollo de una investigación con ese foco.

Concluyo esta investigación con la profunda convicción de continuar indagando en este tema. Este trabajo abrió posibilidades de profundización interesantes y permitió una aproximación a un tema que no ha sido mayormente abordado. ¿Deficiencias? Muchas seguramente. Al leerla ya me parece insuficiente pero finalmente de eso se trata todo esto.

En un plano personal considero el teatro como un espacio de apertura hacia otras realidades. No me parece casual en ese sentido, la presencia importante que allí tiene la música. El misterio que reviste esa existencia fugaz de un arte intangible, irreproducible e inasible es lo que en última instancia me convoca a continuar.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

Araya, Sergio Alfaro y otros

1995 *Música popular Chilena 20 años 1970-1990*. Santiago de Chile. Ministerio de Educación. Álvaro Godoy, Juan Pablo González Editores.

Banderas, Daniela

2006. *La experiencia musical como parte del proceso de reparación en mujeres víctimas de agresión sexual*. Tesis para optar al grado de Magister en Artes mención Musicología. Universidad de Chile.

Barba, Eugenio

2008. *La conquista de la diferencia*. Lima, Ed. San Marcos.

Barthes, Roland

1983. *Ensayos Críticos*. Madrid, Seix Barral.

Blacking, John

2001. "El análisis cultural de la música", *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Francisco Cruces Ed. Madrid, Editorial Trotta, pp. 181-202.

2006. *¿Hay música en el hombre?*, Madrid, Alianza.

Bloom, Harold

2000. *Shakespeare y la invención de lo humano*. Bogotá, Verticales de Bolsillo.

Brecht, Bertolt

1963. *Breviario de estética teatral*. Buenos Aires. La rosa blindada.

1970. *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires. Nueva visión.

Caballero, Ernesto. Mayorga Juan

2001. "Yo me cito, tú te citas, a él le citan" *Las puertas del Drama*, Revista de la Asociación de Autores de Teatro N°7. Madrid, pp. 4-9.

Citro, Silvia

2008. "El Rock como un ritual adolescente. Trasgresión y realismo grotesco en los recitales de Bersuit". *Revista Transcultural de Música*. N° 12 <http://www.sibetrans.com/trans/index.htm>

Corrado, Omar

1992. "Posibilidades intertextuales del dispositivo musical". *Migraciones de sentidos: tres enfoques sobre lo intertextual*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, Centro de Publicaciones, pp. 33-51

Cortázar, Julio

1988. *Rayuela*, Barcelona, Ediciones B.

Cortés, Erika.

1996. "Funcionalidad y aplicaciones de la semiótica teatral". *Revista Chilena de Semiótica* N°1. Santiago. <http://www.revistasemiotica.cl/>

Deleuze, Gilles y Guattari, Felix

2002. *Rizoma y otros textos*. Madrid, Editora Nacional.

De Toro, Fernando

1987. *Semiótica del Teatro, del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna.

Espinoza, Marco y Miranda, Raúl

2009. *Mutaciones escénicas. Mediamorfosis, transmedialidad y posproducción en el teatro chileno contemporáneo*, Santiago, Ril editores.

Fischer-Lichte, Erika

1999. *Semiótica del teatro*. Madrid, Arco Libros.

Fouce, Héctor

2004. "Frankenstein en el estudio de grabación. Intertextualidad, derechos de autor y música popular". www.fouce.com

Frith, Simon

2001. "Hacia una estética de la música popular". *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Francisco Cruces Ed. Madrid, Editorial Trotta, pp. 413-435.

García Marquez, Gabriel

1986. *Cien años de Soledad*, Madrid, Cátedra.

Genette, Gérard

1989. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.

González, Juan Pablo

2002. "La regia música mestiza de La Negra Ester" en *Apuntes* N° 122, pp. 151-156.

González, Juan Pablo y Rolle, Claudio

2005. *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile.

González-Wippler, Migene

1999. *Angelorum: El libro de los ángeles*. Minnesota, Llewellyn.

Grebe, María Ester

1976. "Objeto, métodos y técnicas de investigación en etnomusicología: algunos problemas básicos", *Revista Musical Chilena* XXX/133, (enero – marzo), Santiago, pp. 5 – 27.

Guerra, Cristián

2009. "La música en el Movimiento Pentecostal de Chile (1909-1936): el aporte de Willis Collins Hoover y de Genaro Ríos Campos".
<http://www.memoriachilena.cl>

Guillén, Lorena

2004. "Relación texto/música: Procesos perceptivos en la canción popular". En Actas del V Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Rio De Janeiro. www.hist.puc.cl

Hatten, Robert

1994. "El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales" *Criterios* Nº 32, La Habana, pp. 211-219

Hormigón, Juan Antonio

2002. *Trabajo dramático y puesta en escena*. Madrid, Publicaciones de la ADE.

Huaico, Carlos

2008. *La Madre del Cordero. Basada en los poemas de Tito Fernández*. Texto inédito. Gentileza del autor.

Hurtado, María de la Luz

2003. "Chile, 1973- 2003. Treinta años del otro 11 de Septiembre: paradojas del teatro chileno en dictadura y en la transición democrática" en *Primer Acto* Nº 299, pp. 54-71

Iglesias Simón, Pablo

2004. "El diseñador de sonido: función y esquema de trabajo", *ADE-Teatro* Nº 101, Madrid, pp. 199-215.

Kyrou, Ariel

2006. *Techno Rebelde: Un siglo de músicas electrónicas*, Madrid, Traficantes de Sueños.

López Cano, Rubén

2004. "Favor de no tocar el género: Géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual" www.lopezcano.net

2005. "Más allá de la intertextualidad: Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global".

www.lopezcano.net

2007. "Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario". www.lopezcano.net

2008. "Performatividad y narratividad musical en la construcción social de género. Una aplicación al Tango queer, Timba, Regeton y Sonideros"

www.lopezcano.net

2009. "La Salsa en disputa: apropiación, propiedad intelectual, origen e identidad". www.lopezcano.net

Marco, Tomás

2006 "Modernidad, postmodernidad, intertextualidad" <http://riuma.uma.es>

Martí, Josep

1995. "La idea de la 'relevancia social' aplicada al estudio del fenómeno musical". *Revista Transcultural de Música*, N^o 1,

<http://www.sibetrans.com/trans/index.htm>

2000. *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona, Deriva.

Merriam, Alan

2001. "Usos y funciones", *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Francisco Cruces Ed. Madrid, Editorial Trotta, pp. 275-296.

Nomo, Monique

2009 "Intertextualidad, influencia, recepción, traducción y análisis comparativo" www.tonosdigital.com

Ochoa, Ana María

2003. *Músicas Locales en tiempos de globalización*, Bogotá, Ed. Norma.

Pascual, Roberto

2006. "Aproximación a la cuestión de la semántica del signo musical en el teatro contemporáneo". <http://dialnet.unirioja.es>

Pavis, Patrice

2000. *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Paidós.

Santa Cruz, Rafael

2004. *El cajón afroperuano*. Lima, Cocodrilo Verde Ediciones

Spataro, Carolina

2009. "Las jóvenes y la música romántica: Reflexiones en torno a las narrativas, el consumo y las identidades de género"
<http://www.perio.unlp.edu.ar>

Pradenas, Luis

2006. *Teatro en Chile, Huellas y trayectorias. Siglos XVI – XX*, Lom ediciones, Santiago.

Shakespeare, William

1992. *Romeo y Julieta*. Barcelona, Editorial Planeta.

Sieveling, Alejandro

1966 "Sobre mi teatro", *Teatro Chileno Actual*. Santiago, Zig-Zag, pp. 255-256.

Ubersfeld, Anne

1989. *Semiótica teatral*. Murcia, Cátedra y Universidad de Murcia.

Ulloa, Alejandro

2006 "Cuerpo, baile y canon cultural" En Actas del VII Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, La Habana. www.hist.puc.cl

Valls, Manuel

1982. *La música en el abrazo de Eros. Aproximación al estudio de la relación entre música y erotismo*. Barcelona, Tusquets Editores.

Vila, Pablo

1996. "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta teórica para entender sus relaciones". *Revista Transcultural de Música*. N ° 2
<http://www.sibetrans.com/trans/index.htm>

Zavala, Lauro

1999. "Elementos de análisis intertextual". <http://cecad.xoc.uam.mx/>

Discografía

Django Reinhardt. 1999. *Best Of Django Reinhardt*. CD.

Guns & Roses. 1987. *Apetite for Destruction*. CD.

La Regia Orquesta. 1989 *La Negra Ester*. CD.

Leo Dan. 1999. *30 Grandes éxitos*. CD.

Lyube. 2005. *Rasseyá*. CD.

Los Ángeles Negros. 1969. *Y volveré*. CD.

Nino Rota. 1968. *Romeo & Juliet*. CD.

Roberto Parra. 1990. *Los tiempos de la Negra Ester*. CD.

Tito Fernández. 2003. *Cuarenta Años de Cantor Popular*. CD.

Varios Artistas. 1998. *Música Criolla Peruana*. CD.

Filmografía

Larraín, Ricardo. 1991. *La Frontera*. DVD.

Eyzaguirre, Joaquín. 2007. *Casa de Remolienda*. DVD.

Zeffirelli, Franco. 1968. *Romeo y Julieta*. DVD.

Luhrmann, Baz. 1996. *Romeo + Juliet* DVD.

Bustos, Pachi y Leiva, Jorge. 2007. *Ángeles Negros*. DVD.

Entrevistas

Entrevista a Carlos Huaico. Realizada el 31 de julio de 2010 en el domicilio del entrevistado. Santiago, Chile.

ANEXOS

ANEXOS

1- Entrevista a Carlos Huaico. Realizada el 31 de Julio de 2010 en el domicilio del entrevistado. Santiago, Chile.

Cuéntame a grandes rasgos el contexto en que se da tanto para ti como director como para la compañía, la creación de *La Madre Del Cordero*.

La Madre del Cordero fue nuestra primera obra en el circuito profesional. Si bien es cierto nosotros habíamos tenido logros importantes porque anteriormente a eso habíamos ganado el Festival de Nuevos Directores de la Universidad de Chile, con la obra *Marchitos*. Con esa obra pudimos recorrer todo el país, fue bien premiada y en todos los lugares donde nos presentamos en festivales y temporadas que tuvimos nos fue muy bien, pero eso había surgido como producto de un estudio universitario, yo estaba estudiando el Magister en Dirección Teatral de la Universidad de Chile entonces cuando en la universidad abren esa posibilidad, nosotros vamos. Se da en ese contexto.

Nosotros como compañía veníamos trabajando desde el año 2002 a esa fecha. Posteriormente hicimos otro trabajo también de investigación en la línea que veníamos desarrollando. Ya en el año 2008 nos quisimos hacer cargo del trabajo que veníamos haciendo y lanzamos esta idea de obra de teatro y postulamos a las salas y todo lo que implica el trabajo en el circuito profesional. Porque era la primera obra que nosotros hacíamos fuera de la universidad, por eso es que hablamos de primer trabajo profesional.

Se da en un contexto donde ya las herramientas y los elementos que venían constituyendo y que venían haciendo crecer a la compañía le permitían experimentar, investigar respecto a los temas que veníamos desarrollando. Eso fue en el año 2008 donde nosotros estrenamos pero todo el proceso surgió mucho antes como idea, como proyecto y de a poco se fue materializando. El contexto fue ese, o sea nuestro primer trabajo profesional, de una compañía joven que veníamos encaminados en investigaciones que después tenían un resultado artístico.

En la compañía nosotros teníamos un funcionamiento. Había una comunicación muy especial. Yo era el gestor, el impulsor de las ideas artísticas y el resto de la compañía sumaba creatividad a la idea inicial.

Una vez escuchando una entrevista a un director muy conocido, ese director dijo: "a mí me gustaría llevar a escena los poemas de Vicente Huidobro". Cuando yo escuché a eso, la

pregunta para mí fue: Qué poemas llevo yo al teatro, a quién llevo yo al teatro. Porque él claramente cuando hace esa conexión hace el traslado de un mundo de resonancias, de un entorno que tiene, entonces por eso le gustaría hacer eso en el teatro. Eso para mí fue un detonante de cuestionarme y decir cuál es mi mundo, cuáles son mis poetas, mis creadores, mis referentes, cuál es mi microcosmos, a quién llevo yo al teatro. Y ahí viene todo el tema. Yo hago una conexión que en realidad mis poetas más populares, en el sentido de que son los que uno escuchó en la casa, orbitaban por Tito Fernández, Jorge Yáñez y otros más. Entonces dije: Yo tengo que llevar a Tito Fernández al escenario. Eso es como un parangón. Y empecé a darle vueltas a la idea de llevar a Tito Fernández al escenario y empecé a escuchar su música, sus canciones, su trabajo.

¿En qué momento decides que será *La Madre del Cordero* lo que llevarás a escena?

Me acuerdo que un día iba de vacaciones a La Serena entonces yo iba con mi pendrive escuchando muchas canciones de Tito Fernández. Todavía no decidía que obra iba a hacer. Solamente empecé a ver si en realidad algo de eso me hacía una resonancia. La anécdota es que con la polola que tenía en ese tiempo fuimos al terminal y quedaban dos asientos atrás, entonces nos sentamos, nos pusimos el pendrive. Yo no podía dormir porque era una incomodidad absoluta. Iba sentado atrás en el lado derecho, mirando. La imagen que yo tenía era los cerros, la luna que iba acompañando, oscuridad, íbamos pasando por un sector donde no había población y aparece *La Madre del Cordero* en el pendrive. Empieza a aparecer y digo: Esto tendría que estar en el teatro. Y ahí fue cuando yo decidí en ese verano de 2008 que *La Madre del Cordero* tenía que estar en el teatro.

De ahí vino todo un trabajo. Qué hago con esta idea, Tengo que hacerlo. Entonces lo primero que hice fue hablar con una persona que trabajaba conmigo, con Héctor Gálvez. Le digo: Tengo esta idea, ¿qué hacemos? Me dice: Hagámosla. Siempre me decía "Hagámosla". Lo primero, materialmente antes de ponerme a trabajar creativamente era hablar con Tito Fernández. Entonces lo llamé y le comenté la idea. Él me decía que mucha gente había intentado hacer una obra de teatro respecto a *La Madre del Cordero*, muchas compañías, más de veinte, incluso había una compañía argentina que lo llamaba y le decía: Vamos muy bien con *La Madre del Borrego*. Entonces me dijo: Te voy a decir lo mismo que les he dicho a todos: háganla. Pero yo sé que no la van a hacer porque han sido veinte intentos. Entonces yo ya tenía la autorización para empezar a crear sobre el trabajo. Haz lo que tú quieras, me dijo, no hay ningún problema.

¿Cómo comienza el proceso creativo?

Qué es lo que hice primero. Dije: Que materialidad tengo para trabajar. Y la materialidad que tenía era versos sobre una música. No es una canción. No hay una melodía de *La Madre del Cordero*, sino que hay un cantor contando en versos una historia, no había una melodía tan clara. Cuando aparecen estos versos dije: tengo que dividir. El material que me aparecía era un texto, que eran los versos, sobre una música que tenía una estructura, estructura de acompañamiento musical a ritmo de tonada. Y de repente hacia el formato de vuelta siempre para entrar de nuevo a la parte A. No era más que eso. Tenía una modulación mínima y eso era toda la estructura musical que había. Había un texto. Cuando tomo el texto, ya sacando la música y lo analizo como una historia, como un cuento, claramente me doy cuenta que la historia tiene una lógica de construcción muy aristotélica, o sea tiene un inicio, una presentación del problema una presentación de personajes, un desarrollo, un clímax y un desenlace. Hay un viaje. Lo bonito de ese poema es que en el viaje hay un desarrollo dramático implícito. Pero eso no me resolvía nada. Porque está escrito en verso y contado en primera persona. Lo que yo hice fue primeramente sobre el verso hacer un tratamiento de división por unidades de la obra. Detecté cuales eran las escenas en que estaba dividido ese verso. Tomé el verso entero y dije: Esto es claramente escena 1, escena 2, escena 3, escena 4. Una vez que tenía las escenas divididas, porque eso no es una obra de teatro, traté de calzarlo en la tradición más Stanislavskiana para poder trabajar, de alguna manera tenía que hacerlo. Entonces dije: Aquí claramente hay tres partes grandes. Esto tiene por lo menos tres actos, sin que nosotros después fuéramos a trabajar así pero para poder hacerlo. Entonces ya tenía un primer viaje hacia un lenguaje que un director pueda recoger para darle un orden y una limpieza en el trabajo.

El siguiente paso, una vez que ya tenía eso fue subdividir las escenas. Tengo la escena uno que pertenece al primer acto, entonces ya tenía un nivel de división. Hice entonces un tratamiento de división. Dentro de la escena hay unidades que la componen. Entonces ya tenía al menos tres grandes divisiones: división por actos, por escenas, y por unidades. Hasta ahí una segunda parte de trabajo. Todo esto antes de enfrentarme a los actores.

Luego cuando ya tenía eso, lo que hice fue pensar cuál es el mundo que voy a construir, y más que hacer un trabajo de personajes, lo que hice fue vincular estas unidades a imágenes, por asociación libre, entonces iba a una revista, a internet, y buscaba fotos, bajaba muchas fotos, o sacaba fotos, buscaba imágenes que yo sentía podían pertenecer a la obra. Tuve no se... 400 imágenes, por asociación libre. Tomaba ciertas imágenes y decía: Esta imagen le pertenece a la obra, esta imagen no le pertenece. Por el nivel referencial, por el mundo que uno ha vivido, algo que parece súper azaroso, pero no es

azaroso, es como un fomento de la creatividad desde un punto de vista de la asociación libre, pero la asociación libre está asociada al subconsciente y un montón de cosas que están ahí, entonces no es tan libre finalmente. Entonces cuando ya tenía 400 imágenes, seleccionadas de muchos lugares, empecé a hacer una vinculación de las imágenes con estas unidades. Entonces por ejemplo a la unidad uno, de la escena uno del acto uno le correspondían 10 imágenes. Eso empezó a ponerlo en un papel, algo con lo que yo me pudiera vincular. Y así con todo el poema. Entonces ya tenía un mundo de imágenes.

Ese fue el momento en que yo me vinculo con la diseñadora, entonces le digo: Esto va a ser una obra de teatro. Porque ya tenía elementos que me permitían comunicarme de alguna manera y tener algún tipo de lenguaje con ella. Este es el universo con el que nosotros nos vamos a encontrar, estas son las imágenes que yo te propongo. Aquí hay un texto que después va a tener una traducción a una dramaturgia. Y lo que hizo la diseñadora fue empezar a trabajar, a diseñar, me empezó a presentar propuestas. Empezó a trabajar por su lado entonces después nos juntábamos y trabajábamos sobre las propuestas.

Hasta ahí fue como todo un proceso, haciendo el símil con el trabajo de los actores de pre-expresividad pero a nivel ideológico, a nivel intelectual, porque no trabajábamos sobre conceptos sino solo buscando un material que yo pensaba que nos iba a ayudar a algo. Cuando ya tenía eso en un documento me junté con los actores. Aun no había un texto dramático. Empezamos a vincular el trabajo actoral desde una pre-expresividad en el sentido de buscar. Esas imágenes empiezan a tener un traslado al cuerpo. Hicimos un trabajo de preparación muy intenso con los actores que tenía que ver con entrar en el mundo de la asociación libre, con cómo esa asociación libre de imágenes podía tener un traslado al cuerpo. Empezamos a desarrollar ciertos ejercicios, guías. Cada director va encontrando una metodología que le permite desarrollar de mejor manera la escena. Nuestra metodología iba por ahí: Un trabajo corporal. Para empezar más o menos a definir, a conversar a dialogar lo que yo tenía como primera etapa de trabajo con el cuerpo de un actor en movimiento. Hasta ahí una parte.

¿En qué momento comienza a surgir la música?

Junto con ese trabajo del material actoral yo reuní un conjunto de 20 o 30 canciones, que no necesariamente tenían que ver con la música de Tito Fernández, sino el mismo trabajo de asociación libre que hice con las imágenes en alguna parte, lo hice con un conjunto de canciones, que incluían cueca, música popular, jazz, sonoridades, o sea escuchaba algo, ponía música, me conseguía un disco, lo escuchaba y decía: esto puede ser, esto puede servir. Ese material de audio se lo pasé a los músicos y a los actores también. Porque en el

trabajo de los músicos y los actores no había diferencia, o sea los músicos hacían *training* con los actores, se relacionaban con ellos, compartíamos el material que había hasta ese momento. Entonces empezó a constituirse un universo común. Que estaba constituido por el texto, las imágenes que proponía el director, la música que proponía el director, con la corporalidad que proponían los actores y la musicalidad que empiezan a proponer los músicos, sonidos, instrumentos a partir de lo que estaba pasando. Empezó a constituirse un material sobre el cual empezamos a trabajar con mucha propiedad.

¿El proceso de escritura del texto comienza en ese momento?

Yo tenía en mi mente ya algunas construcciones de escena, personajes según lo que iba viendo, sin tener todavía un texto dramático, entonces ya estaba más o menos definido solamente para mí quien iba a ser Venancio, la niña Rosa que son los protagonistas que menciona Tito Fernández, y se empezaron a perfilar los otros personajes. Algunos que los menciona Tito Fernández y otros personajes que yo los incorporé porque consideraba que eran sustento para la historia. Empezamos a hacer escenas, sin texto, con un lenguaje inventado, entonces yo le decía una indicación a un músico por ejemplo: “toca un acorde base”, entonces como habían algunas sonoridades por ahí dando vueltas, tocaba. “Ábrelo más”, y lo abría, el otro ponía una melodía. Tocaban mucho, mucho. “Relaciónate con la escena”, porque mientras ellos tocaban la escena estaba fluyendo entonces yo daba indicaciones respecto a la escena. Buscando simplemente en las categorías de movimiento: “eso más lento, eso más rápido, más chiquitito, mas grande, arriba, abajo, corre”. Entonces los músicos se iban relacionando con ellos hasta que se empezó a constituir una cierta textura de escena. Cuando se produjo esa textura de escena de a poco se empezó a decantar la forma que descubrimos que iba a tener la obra.

En algún minuto decido hacer el texto, entonces con todo el material que había recopilado. Porque me faltó también incorporar que conforme pasaban las sesiones de trabajo, yo por mi cuenta también empecé a buscar material que me podía servir: películas que empecé a ver que consideraba que tenían un vínculo, libros, textos. Entonces al armarme todo ese universo referencial descubría que algunas cosas que estaban dichas en alguna película, o en algún texto de un autor perfectamente podía decirla uno de los personajes en algún minuto en la obra. *Romeo y Julieta*, algunas imágenes que salieron de la película *Casa de Remolienda*, escenas de la película *La Frontera*. No hay una relación tan directa, sino que los mundos que se proponen ahí yo consideraba que podían existir ciertos parangones con los mundos que nosotros estábamos promoviendo, por eso te digo no era una cosa directa, no había una vinculación directa, pero si había una atmósfera, colores, sensaciones que

nosotros trasladábamos, o yo intentaba que se trasladaran. De los que me acuerdo. Hubo más películas y más cosas.

Entonces cuando me aboco a la tarea de hacer el texto yo también sabía cuántos personajes, porque también sabía cuántos actores tenía hasta ese minuto. Tengo 12, 13 actores, entonces puedo jugar con 12, 13 posibilidades, las posibilidades que me entrega el texto que las traté de respetar que son Venancio, la niña Rosa, Francisco, cuando dice “Francisco me hizo una carta y nunca tuve respuesta” Don Guille. Esos son los mundos, los cuatro personajes que sostienen la historia. Entonces como yo tenía más posibilidades dije: Si hay un Venancio y hay un Don Guille que es el papá de Rosa, entonces tiene que existir un papá de Venancio. Seguramente por el conflicto empezó a aparecer un personaje, si hay una niña Rosa que es el amor imposible de Venancio, tiene que existir otra flor posible y empezó a aparecer el personaje de Margarita, bueno y así empezaron a surgir todos los personajes. Cuando en la historia del poema, Venancio dice que tiro de chincol a jote entonces bueno acá hay un lugar, una casa de buena vida, donde debe haber alguien que maneje ese lugar y aparece el personaje. Y ya con todos los materiales que se habían producido empiezo a escribir y decir: Esto está contado en primera persona. Dice: “Nos criamos desde chicos juntos en el mirador, mi padre peón antiguo, el suyo el Administrador, claro que cuando uno es chico, uno no entiende la diferencia, que lindo haber sido dueño de tan tremenda inocencia”. Así parte la obra. Yo consideraba que Venancio tenía que decir eso, tenía que introducir, entonces parte así, lo dice y ya la obra empieza. Ya tenía la guía de las escenas, las unidades y entre creatividad, entre citas, entre desestructuración de otras ideas empieza a constituirse un texto.

Había algo que no mencioné que tiene que ver con la búsqueda inicial, que ha sido una búsqueda mucho más concreta que lo que incluso yo mismo puedo pensar, que tiene que ver con preguntas que uno se hace. A Veces esas preguntas no tienen un resultado como el que uno espera, o no tienen un traslado escénico tan claro, y tampoco es algo que esté inventando yo sino que es repreguntar y visitar lugares. Había una pregunta, una reflexión más bien: Existe un modelo de generar teatro que consiste en la visión de un dramaturgo que escribe una historia y que después el director y los actores trasladan a un dispositivo escénico esa escritura. Entonces la fuente, el ingreso, el material primero para el trabajo es un texto dramático. La pregunta era cómo el texto dramático pasa a ser un componente más de este conjunto signico que es la puesta en escena. O sea cómo el texto dramático no es el punto de partida sino que es un elemento que está presente. El espectador finalmente ve un espectáculo teatral, pero la fuente de investigación que uno va teniendo apuntaba a eso. Entonces por qué yo te mencioné *Marchitos* y te mencioné *Grasa*, porque en ambos los referentes eran múltiples. Cómo se construye una conversación cotidiana por ejemplo, yo

me junto con un amigo y converso. Esa conversación va a estar nutrida, alimentada de todos los elementos que están ahí: Los elementos que entrega la música, la televisión, el diario el cine, lo que me pasa a mi etc. Ese núcleo fue lo que yo intenté provocar, bueno ¿se puede hacer una obra de teatro que contenga esos elementos, del cine, del teatro? Como una conversación mas teatralizada, con acciones etc.

Ese fue el estudio que hicimos en *Marchitos*, en *Grasa* que fue la segunda obra, y de esos elementos quedaron muchos para *La Madre del Cordero*. No es que yo esté adueñándome de un texto proveniente de Shakespeare, es simplemente citarlo como en la vida diaria que uno hace constantes citas y de esa manera va construyendo un conocimiento, un acervo, un imaginario. Entonces esa visión, esa cosmovisión de que existe un imaginario al cual le llegan por distintos lugares estos materiales ha sido la esencia de los trabajos que hemos hecho con la compañía. Por eso por ejemplo en otro trabajo puede aparecer Galeano, Atahualpa Yupanqui, no como una apropiación sino como una fuente, un ejercicio intertextual que tampoco es una cosa que nosotros estemos inventando, sino que simplemente lo ocupamos como un material y un método a desarrollar. Entonces nuestros trabajos no parten de una dramaturgia de que yo o alguien escriba una dramaturgia diga: cómo ponemos esto en escena, sino que se va armando de los materiales que van llegando, del accionar. La aparición del texto es una cosa que también se nutrió de eso, de las conversaciones y de los materiales que provocaron, también los actores participaron de la construcción del texto, entendido como las palabras que van a decir los actores, no como la obra en sí misma, porque la obra en sí misma está compuesta de muchos más elementos. Son las cosas que nos mueven para poder trabajar. Por eso en *La Madre del Cordero* no hay literalidades a películas, pero claramente esos elementos componen la obra, porque entendemos que la obra es una nueva realidad, no “la” realidad, porque qué podría ser la realidad, ahí podríamos discutir mucho rato. Es una construcción de una ficción, de una realidad, que se nutre de esos elementos, que se alimenta de esos elementos. Por eso para nosotros pueden convivir en una obra como cita, como intertextualidad, como apropiación una frase que dice Tito Fernández, que nosotros las conocemos mucho, una frase de Shakespeare con un verso de Los Ángeles Negros. Los hacemos convivir porque también entendemos que en el mundo en que nosotros vivimos también convive eso. No lo digo yo pero hoy día tu vas al supermercado y por los parlantes puedes estar escuchando a Bach a Beethoven, uno convive con esos elementos antes el arte era un espacio mucho más concentrado, hoy día también se ha ido generando una multiproducción, en el sentido económico, o sea tu puedes tener el *Guernica* en una taza de café. Entonces ese concepto, esa idea es lo que nosotros tratamos de poner en esta realidad que construimos que es el teatro.

Siempre cuando uno hace una obra con pretensión artística, porque puede que no te quedé artística, o que la gente no lo considere así, pero es la pretensión o el deseo de uno es que así sea. Están todos los componentes en tensión, los componentes de la particularidad. También hay un factor emocional de cómo están los actores, el director, los músicos en el momento determinado en que van a orientar el trabajo hacia un lugar. Nuestra búsqueda no fue por hacer algo novedoso, la búsqueda no fue por hacer algo muy creativo. La búsqueda estaba por la originalidad, entendida como volver al origen, si finalmente la música de Tito Fernández yo la escuchaba en mi casa todos los fines de semana porque a mi papá le gustaba y con la guitarra trataba de cantar sus canciones, entonces eso tiene un origen en nosotros. Si bien Tito Fernández es de Temuco, Nosotros somos, o La Oruga en un principio la mayoría de su gente era de Talagante y El Monte que son localidades que están a 45 km de Santiago pero donde se vive una ruralidad. O sea para nosotros no es raro ver una vaca y un carretón tirado por un caballo. Antes era más, hoy día es cada vez menos. Eso también forma parte de la obra. Ese traslado a un dispositivo como tiene un origen muy concreto empieza a tomar y adoptar una particularidad y el hecho que se haga particular se torna atractivo porque el nivel de detalle empieza a aflorar.

Hay mucha gente que yo admiro en el teatro, ya hacer teatro es una cosa muy compleja. Uno de mis referentes teatrales es Mauricio Celedón, lo encuentro un seco y las pocas cosas que alcancé a ver de Andrés Pérez, entre ellas *La Negra Ester*. Cuando nosotros veíamos *La Negra Ester*... Claramente no podemos hacer eso, no queríamos hacer algo como ellos tampoco, pero si es un referente, de mundo, de construcción de mundo. Bueno *La Negra* es *La Negra*. Uno también piensa en los procesos creativos que vivieron esos directores con esas obras y también hay ciertas particularidades por las visiones de mundo que se van construyendo que son atractivos, entonces nosotros también trasladamos nuestra visión de mundo, que éramos actores en su mayoría de Talagante y El Monte, eso llevado a una obra de teatro que habla de un campo, o de una situación vivida en el campo, para estrenar en Santiago, lo hacía muy especial, y la gente lo disfrutaba mucho. Porque todos tenemos una vinculación con el campo. Yo no sé si habrá un estudio sociológico o no, pero toda la gente aspira a tener una casa en el campo, a tener un campito, una tierra, es muy nuestro eso. De hecho son mas chupallas que tenidas de marino o de porteños las que se usan para las fiestas patrias, a los niños les enseñan esas cosas. Porque hay una cosa con el campo, con la tierra. Entonces ese también es un componente que está ahí. Y en esa tierra pasan cosas, entonces ahí viene todo, hay una música que se escucha, en la radio uno prende la radio y hay una música, Todos hemos escuchado alguna vez Los Ángeles Negros, si no hemos escuchado la música de Tito Fernández, todos sabemos quién es Tito Fernández, todos alguna vez hemos escuchado aunque no leamos Romeo y Julieta, pero sabemos que existe Romeo y Julieta y uno entiende que es una historia de amor de dos

familias que se oponen y es muy parecido a lo que cuenta Tito Fernández y ahí empiezan a haber un conjunto de conexiones.

¿Cómo se produce la selección de materiales musicales?

La estructura de una sociedad es mucho más diversa de lo que nosotros creemos, es como cuando alguien dice “es que el chileno es de tal o cual manera”, yo preguntaría pero qué chileno, el chileno de Arica, el chileno de Chiloé o el chileno de Talagante. Cada particularidad va componiendo una diversidad que finalmente conforma una sociedad. O por qué en el campo chileno se escucha la música mexicana por ejemplo. Si no es porque hay viajes de culturas que van de países en países, que podríamos conversarlo también después. Tito Fernández toca muchas chacareras por ejemplo, y uno podría decir: La chacarera de dónde viene, ¿es chilena?, Bueno pero a lo mejor hacia el sur si podríamos decir que hay una cultura chacarera, que viene mucho más de Argentina y de Paraguay. Eso mismo pasa con las comunicaciones. Un cantante de moda como Leo Dan, en su tiempo fue muy de moda, se escucha. Tú pones la radio y se te viene, entonces nosotros sentíamos que no era solo entregar un universo sonoro “folklorico”. Seguramente en el prostíbulo al que va Venancio no solo se escuchaba folklore sino que prendían la radio y escuchaban a Leo Dan porque Leo Dan cantaba canciones de amor, también pueden haber escuchado vals peruano, ranchera. Es mucho más rico el universo de músicas que se escuchan en los lugares. Una visión más urbana de las cosas cree que lo del campo es solo una guitarra, una chupalla, pero si hasta el acordeón no es chileno, es un instrumento europeo. Creo que todo eso va construyendo un nuevo estatuto social. Cuando nosotros decimos qué canción podría escuchar Venancio, perfectamente podía escuchar a Leo Dan diciendo “El amor y la felicidad en cuanto llegan se van” que para nosotros reflejaba mucho el estado emocional en el que estaba en ese minuto el personaje. Por eso creo que el tema de cómo se aborda lo musical tiene muchas complejidades, no es solo la música como las melodías que van a ir, sino qué tipo de melodías. Nosotros considerábamos que en atención a esta forma de trabajar, puede ser como las bases de una poética, que se toman elementos que están ahí en lo popular, en la televisión, en la radio, en el cine, en el diario, también hacer esa misma aplicación que hicimos para construir las escenas, para entender la música al menos en sus tres grandes roles; la música que acompaña, que ayuda a construir dramaticidad, la música que relata y la música como personaje. Puede existir una música que relate algo, un momento, sin que haya un texto hablado, que ahí finalmente la música pasa a ser un texto, y la música como personaje es cuando el que está ejecutando la música pasa a ser un personaje más y en *La Madre del Cordero* los músicos son angelitos que van acompañando los distintos momentos, son músicos personajes que también te llevan a un mundo y tienen su propio mundo dentro de la obra. Tú me

preguntabas de las decisiones de tales o cuales músicas, se va conformando un mundo, que hace decidir en la composición de algo, es como la relación acorde, escala. Hay notas que son a evitar y notas que son a tocar. Aquí es algo muy similar. Cuando uno construye una relación de colores hay músicas que claramente son a tocar, que pertenecen a esa composición sígnica, y otras que claramente uno dice acá no puede ser esto, o tendría ser eso pero de esta otra manera, que fue un poco porque aparece Guns & Roses, una cita muy pequeña, pero con guitarra de madera, y tocada muy lento, entonces te lleva a una conexión especial y aporta a la escena de una manera especial. No es la guitarra eléctrica de *Slash*. También creemos que pertenece a un mundo que puede convivir con esto.

¿Cómo se desarrolla el trabajo con los músicos?

Había varias formas. Según las necesidades. En *La Madre Del Cordero*, hay varios ejercicios de música. Hay composiciones originales, hay deconstrucciones de canciones, hay canciones de música popular, entonces todo lo que nosotros considerábamos que contribuía a contar mejor la escena, de qué se trataba se iba desarrollando de esa manera. Por ejemplo en una escena determinada ya con la participación de los actores, de la interacción de ellos, ya sea a través de las acciones o a través de lo que se decían, de cómo se lo decían, de cómo accionaban, se contaba lo que queríamos decir en una escena determinada. Entonces para enriquecer, la música tenía que sostener, o ayudar a construir una partitura que enriqueciera esta partitura que estaba siendo desarrollada por los actores. Esta partitura musical iba generando atmosferas... Como ya habíamos generado una cantidad de músicas a las cuales acudir como referentes en un momento yo por ejemplo decía: aquí se requiere algo que acompañe”, entonces los músicos empezaban a tocar, de repente un músico hace una melodía y yo digo: esa es la melodía, al pasar de un conjunto de posibilidades, improvisan y tocan (tararea) Solo hace eso y sigue tocando eso y yo la retengo y digo: Esa (tararea). Trabajemos sobre eso, sigamos trabajando, la repetía, respondía, le encontraron los acordes y en un momento esa música tenía tal fuerza que pasaba a contar, la música contaba lo que estaba pasando, o sea cada vez que aparecía ese motivo musical los actores podían estar sin hacer nada y ya en la existencia de esa música, a nosotros nos provocaba, al público le provocaba la información necesaria para que nos diéramos cuenta que se estaba produciendo el encuentro amoroso entre dos personajes. En otros momentos necesitábamos que la música contara lo que estaba pasando así de frentón. Aparece Venancio abrazado con su amigo los ángeles atrás cantando *El amor y la felicidad*, y como eso ya era suficiente, aparecen todos los actores quedándonos solo con una frase de la canción, que en la canción original la tocan las trompetas (tararea) Eso ya a nosotros nos servía para que el público tuviera la información necesaria de lo que nosotros queríamos contarle en esa escena.

Yo necesitaba un elemento musical de *La Madre del Cordero*, de la canción, que estuviera presente en la obra, pero, como te decía al principio, no hay una melodía de *La Madre del Cordero* sino que hay un decir de verso muy característico de Tito Fernández. Si sacábamos la voz nos quedaba simplemente la música de acompañamiento, los acordes que era Mi menor y Si7 básicamente con un apoyo de guitarristas atrás que iba todo el rato haciendo el floreo. Ahí había que tener la capacidad de descubrir que había un motivo que se repetía constantemente. Eso se constituyó para mí en la melodía de *La Madre del Cordero*. Tomamos ese motivo y lo empezamos a desarrollar. Ese motivo en el disco, en la grabación de *La Madre del Cordero*, aparece como un arreglo musical, un adorno, que ayuda a digerir de mejor manera el verso, pero nosotros lo tomamos desde abajo donde estaba y lo pusimos en primera fila, que se escuche, que se entienda, lo pusimos en primer plano. Tan personaje es esa música que no hay texto cuando aparece. Aparece en un momento en que la actriz va a buscar una maleta porque se va. Después aparece en otro momento cuando llega Niña Rosa y Don Guille. Cuando ella vuelve de los estudios. Ahí la música aparece como un protagonista porque cuenta emocionalmente la información necesaria que el público necesita para entender, Esa música mas una acción, porque no hay texto verbal de los actores, conforman la escena. Esa era la música que emanaba de *La Madre del Cordero*. Contarlo así aparece como muy pragmático, como forma, pero en los procesos creativos los resultados siempre son producto de un descubrimiento, de una investigación, de hurgar en los elementos que se tienen para poder llegar a eso

En relación a la música fue hurgar mucho en los motivos principalmente, más que en el todo, cuál era la parte que reflejaba ese todo, esas eran las preguntas que nos hacíamos en relación a la música, cual es la parte de ese todo. Cuando hacemos la cita de Guns & Roses, nadie puede pretender que nosotros inventamos eso, o sea es una canción súper conocida, que es el riff inicial de *Sweet Child O' Mine* (tararea). Para nosotros ese motivo representa toda la canción. Es un ejercicio de cómo la parte puede hablarnos del todo, cómo ese motivo nos puede hablar de toda la canción, finalmente lo que hacemos en el vals peruano es tomar un verso y después un coro y con eso creemos que está toda la canción. Se hace un ejercicio de reducción al elemento esencial que constituye una música, que nos permita trasladarlo. Creemos que nos quedó bien, creemos que tuvimos un resultado muy cercano a lo que queríamos. Lo que había que entender primero era eso, había que entender que no se requieren, no hay que tocar todas las notas, que no hay que tocar todos los instrumentos, y lo mismo pasaba con las acciones, como se va purificando la acción de los actores, el mismo proceso llevado a la música y a la actuación. Como el actor con solo los elementos necesarios puede contar algo, y eso también está en la poética de los elementos que nosotros trabajamos. Siempre trabajamos las obras con el espacio vacío y solo con los elementos necesarios que nos permitan contarlo. Ese principio trasunta toda la

obra, desde el punto de vista del diseño o la escenografía, cómo con un caballete y una mesa logramos instalar un asado. Cómo con una maleta nosotros logramos contar que se va la niña Rosa y que vuelve. Con los elementos mínimos, con la depuración, con la reducción. Eso mismo llevado a la música y al tipo de actuación. Los textos en *La Madre del Cordero* son textos súper funcionales, no hay un gran esfuerzo poético, ni literario, porque la obra se tiene que contar en su conjunto, en su contexto. No hay un actor que cuente todo, ni grandes monólogos, viaja constantemente.

2- Texto Completo de *La Madre del Cordero* de Carlos Huaico.

De Carlos Huaico Gárate

LA MADRE DEL CORDERO

Basada en los Poemas de TITO FERNÁNDEZ

PRIMER ACTO:

Escena 1:

(Empieza la música y se abre la iluminación. Desde atrás van entrando paulatinamente niños y niñas corriendo. Después de que entran Míguelo, Margarita, Mercedita y Janita, entra Ricardo y busca un lugar donde esconderse, en ese momento entra Francisco)

Francisco: un, dos, tres por mi y por todos mis compañeros. El Cheta la cuenta. (Cheta alega y todos ríen)

Ricardo: ya (se tapa los ojos con el antebrazo) diez, veinte, treinta, cuarenta, cincuenta, sesenta, setenta (mientras Ricardo cuenta todos los demás corren a esconderse y algunos le hacen gestos aprovechando que está con los ojos tapados), ochenta, noventa y cien, salí, el que está atrás mío, adelante mío, arriba mío no juega nunca más. (Entra Venancio con Don Vito) un, dos, tres, por el Venio que viene entrando con una pala. (Todos salen de su escondite y ríen jugando con Venancio)

Venancio: pero si yo no estaba jugando.

Don Vito: déjenme al niño tranquilo.

Ricardo: ya Don Vito no se enoje, si venimos a buscar al Venio para salir a jugar un rato no más.

Míguelo: ya poh Venio, vamos a dar una vuelta...

Venancio: no puedo ahora.

Francisco: ya poh Don Vito déle permiso, además que el Venio es el único que se sabe el camino güeno pal mirador.

Margarita: si po, así podemos ir y no nos da miedo, no ve que cuando va el Venio una como que se siente más segura.

Todos: uy (burlas)

Venancio: cuando yo sea grande no voy a tener que pedirle permiso a nadie.

Don Vito: ya Venancio anda callao no má...

Rosa: (aparece por un lado del escenario) ¿y yo puedo ir? (silencio)

Francisco: este...no, niña Rosa, mejor usted quédese aquí, no vaya a ser cosa que le pase algo...

Rosa: pero que me va a pasar, si voy con ustedes no me va a pasar nada, además yo escuché a la Margarita que decía que cuando uno está con el Venancio una se siente más segura.

Janita: ya no sea porfía, si le dijimos que no podía ir, además estos juegos no son pa' usted.

Ricardo: si, además va a ser un puro cacho (ríen y asienten)

Rosa: no, si en serio no voy a ser un cacho...ya poh Don Vito dígales que me lleven...

Don Vito: pero niña Rosa, si el patrón se entera que anda en el mirador capas que me eche.

Rosa: no, si me papá no se va a enterar, ya poh Don Vito dígales poh.

Margarita: ¡ya, oh!, que vaya....total.

Janita: ¿y pa' qué le dijiste?

Don Vito: ya Venancio, tú te haces cargo (todos se tratan de ir pero Don Vito los detiene) ey... pero vuelven antes de almuerzo.

Todos: ¡sí! (dan una vuelta y comienzan a juntarse en parejas. Las niñas se suben arriba de los niños y comienzan a jugar a chocarse, finalmente todos se van cayendo y se van yendo. Quedan Venancio, Niña Rosa y Francisco)

Niña Rosa: ya, me tengo que ir.

Venancio: chao.

Niña Rosa: chao. (Niña Rosa se va y Venancio se queda mirándola)

Francisco: ¿qué estoy mirando?

Venancio: ¿ah?

Francisco: que ¿Qué estoy mirando?

Venancio: la niña Rosa.

Francisco: ¿qué tiene?

Venancio: que no está na' tan niña.

Francisco: oye Venancio, ni se te vaya a ocurrir, mira que es la hija de Don Guille y...

Venancio: ¿y qué?...ah...ya oh si no he dicho na'. (Ambos se ponen de pie y salen. Venancio se da una vuelta)

Escena 2:

(Venancio comienza a jugar con la pala. Por detrás entra la niña Rosa y lo observa. Venancio se da cuenta que ella está ahí y deja de jugar)

Venancio: ¿usted por acá tan temprano?

Rosa: es que me vestí temprano y me vine a verlo... o sea a buscarlos a todos por si quieren jugar conmigo de nuevo.

Venancio: ah es que no va a poder ser na' porque los muchachos andan todos en el campo trabajando.

Rosa: ¿y usted que está haciendo?

Venancio: na po aquí ayudándole al Vito, no ve que ya está viejo.

Rosa: ¡Se me ocurrió una idea!, un día le voy a decir a mi papá que los invite a los dos a tomar el té.

Venancio: ¿a cuales dos?

Rosa: a usted poh y a su papá, a don Vito...

Venancio: gracias niña Rosa pero nosotros no somos na' como usted.

Rosa: ¿cómo como yo?

Venancio: así como limpios y esas cosas (Rosa se pone de pie y va hacia atrás del escenario, y se queda de pie con los brazos en posición de baile.) oiga, pero se va, oiga pero no se enoje si usted sabe que hablo puras tonteras... ¿qué?... ¿congelao'?... ya no más po. (Venancio se acerca a la niña Rosa y se pone en frente de ella) Permiso (se acerca a ella y se ponen en posición de baile, comienzan a bailar una coreografía de Tango y juegan mientras la hacen. Al final del baile quedan muy cerca) no será mejor que se vaya, no se le vaya a hacer tarde (niña Rosa lo suelta y se va por un lado del escenario, Venancio se va por el otro lado)

Escena 3:

Margarita: (entrando al escenario) ya po Janita, que se nos va a ir el sol.

Janita: (entra Janita con un balde lleno de ropa) ya oh, si ya voy. (Comienzan a entrar Míguelo, Ricardo y Francisco y comienzan a armar la cuerda para tender la ropa)

Míguelo: (tomando una prenda del balde) oye Janita pero esto está todo sucio (le tira la prenda y Janita la recibe en las manos)

Janita: ¿cómo que está sucio?, si la lavé recién.

Margarita: no le hagai caso oh.

Francisco: (armando la cuerda con Ricardo) oye ¿hay visto al Venancio?

Ricardo: delante lo vi yendo pal mirador con la niña Rosa.

Margarita: ¿en serio?

Ricardo: en serio.

Janita: pa' mi que le gusta.

Ricardo: ¿quién?

Janita: el Venancio.

Ricardo: ¿a quién?

Janita: a la niña Rosa poh, como que se miran y esas cosas.

Mercedita: sí, se gustan.

Margarita: ya oh no digan tonteras, si al Venó no le gusta nadie, además él no tiene tiempo para andar pensando en esas cosas.

Míguelo: ah, mi hermanita que inocente. (Todos ríen)

Mercedita: ¿te gusta?

Margarita: ¿quién?

Mercedita: el Venó

Margarita: ¿a mí?, no.

Francisco: meee, pa' mí que te gusta.

Margarita: ¿quién?

Francisco: el Venó poh.

Ricardo: y si te gusta ¿por qué no le decí?

Margarita: ¿decirle qué?

Ricardo: que te gusta poh

Margarita: ¿a quién?

Ricardo: al Venó

Margarita: ah, pero si no me gusta el Venó.

Míguelo: ya, no la molesten más, si mi hermana está chica para andar pensando en esas cuestiones, además tiene que pedirme permiso a mí pa' que le guste alguien. (Todos ríen)

Margarita: shi, esa sí que estuvo güena oh.

Ricardo: güena, entonces te gusta... (Comienzan a irse)

Margarita: a ti te gusta la Mercedita oh (Margarita queda escondida detrás de una prenda de ropa colgada de la cuerda)

Escena 4:

(Entran La niña Rosa por un lado del escenario y Venancio por el otro. La escena ocurre delante de la ropa colgada, por lo cual Margarita escucha todo. La niña Rosa viene con el pelo amarrado en una trenza y Venancio viene con una manzana)

Venancio: ¿qué se hizo?

Rosa: como que ¿Qué me hice?

Venancio: en el pelo.

Rosa: ¿qué tiene mi pelo?

Venancio: es que se le ve la carita más bonita, o sea, se le ve la carita...

Rosa: ah, me hice una trenza no más. (De su pelo se saca una flor) en delante salí a dar una vuelta y le traje esto.

Venancio: (recibe la flor) ¿pa' mi? (Rosa asiente)... pa' usted (le pasa la manzana verde)

Rosa: ¿le gusta?

Venancio: ¿la trenza?

Rosa: no, la flor... pero qué bueno que le guste.

Venancio: ¿la flor?

Rosa: no, la trenza (Rosa empuja a Venancio, este se da una vuelta de carnero, se pega en la cabeza y se queja del dolor) ¿Qué le pasa?

Venancio: na', déjeme tranquilo.

Rosa: ¿Qué le pasa?

Venancio: (escondido se pone una nariz de payaso, se da vuelta y le dice a la niña Rosa con voz de payaso) déjeme tranquilo le digo... se le ve bonita la carita. (Rosa se le acerca para darle un beso y Venancio se echa para atrás para no recibirlo, Rosa se aleja de él y se va por un lado del escenario)

Escena 5:

(Entra don Vito, acerca un piso se sienta en el, apoya la pala a un lado y bebe de una botella con agua. Lentamente entra por un lado don Guille. Don Vito se atora con el agua y don Guille le ofrece un pañuelo)

Don Vito: Buenas tardes patrón.

Don Guille: ¿cómo anda la cosa Vito?

Don Vito: bien poh don Guille, usted sabe que yo le pongo el hombro a la pega. (Le intenta devolver el pañuelo a don Guille pero éste no lo recibe)... ¿qué le pasa patrón?

Don Guille: pasa que tenía que jubilar poh Vito... tú ya no podía hacer le pega como antes, si te llega a pasar algo, se me puede caer la justicia encima, y tu sabí que las cosas no han andado muy bien, el fundo no es como antes, no da como antes... entonces... toy complicado, porque no podís seguir trabajando, pero tampoco te puedo mantener ¿me entendí?

Don Vito: pero patrón ¿y adonde me voy a ir ahora?...usted sabe que yo no conozco otro lugar, aquí murió mi señora... aquí nació mi cabro chico (Tira la pala al suelo y enfrente a don Guille) y ¿pa' donde me voy a ir ahora?

Don Guille: a ver Vito... no vengai a hacerte el añiñao (entra Venancio por un lado del escenario) después seguimos hablando. (Don Guille se va y Venancio se le acerca a don Vito)

Venancio: ¿por qué teni esa cara?

Don Vito: ¿Qué cara?

Venancio: esa cara que tení.

Don Vito: ¿qué cara?

Venancio: la cara de gil no más po. (Ríe)

Don Vito: ¿me encontrai viejo Veno?

Venancio: voh tay usado pero no viejo poh Vito ¿Por qué preguntai?

Don Vito: porque tengo que jubilar, y si dejo de trabajar nos vamos a tener que ir de aquí y no se que hacer.

Venancio: pero Vito, yo ya no soy na' un cabro chico... yo ya estoy bueno pal trabajo.

Don vito: ¿querí trabajar? (toma la pala, que tenía Venancio con una mano)

Venancio: claro que quiero trabajar (también toma la pala con una mano, comienzan tratar de quitarse la pala)

Don Vito: ¿querí trabajar? ¿Querí trabajar?

Venancio: ah, ya, oh (Venancio suelta la pala y se va a sentar adelante)

Don Vito: yo no quería que voh trabajarai... yo quería que voh le hicieras al estudio... si sabí que pintai pa' patrón. (Se sienta al lado de Venancio)

Venancio: ya habrá tiempo pa' todo eso... cuando sea grande voy a estudiar... ahora hay que hacer lo que hay que hacer no más po, trabajar.

Don Vito: (le pega a Venancio una palmada en la cabeza) te vi con la niña Rosa.

Venancio: ¿cómo me va a ver con la niña Rosa?

Don Vito: (le vuelve a pegar) cuidadito ah, cuidadito.

Venancio: que cuidadito... que amarren las yeguas que el potro anda suelto no más po...

Don Vito: ¿cómo eso?

Venancio: que si al tiburón le dan de comer, el tiburón come. (Don Vito se ríe y Veno también) está güena esa el tiburón (le vuelve a pegar)

Don Vito: tiburón... (Se pone de pie, toma la pala y amenaza con pegarle con ella) qué tiburón.

Escena 6:

(Comienzan a desarmar la cuelga de ropa y luego van a una esquina del escenario mirando a Venancio que está al medio, al otro lado adelante, está la niña Rosa)

Escena 7:

Venancio: ¿qué le pasa?

Rosa: na'

Venancio: ¿cómo na'?

Rosa: na'

Venancio: (se para de la silla, se acerca a Rosa y se inclina hacia atrás, esta lo atrapa y lo sujeta de la cabeza) ve que le pasa algo, no tiene na' la carita que a mí me gusta. (Rosa lo suelta y Venancio cae al suelo) ya po' ¿Qué le pasa?

Rosa: (que se ha sentado en la silla donde estaba sentado Venancio) nada Venancio, no me pasa nada.

Venancio: pero si usted sabe que le pasa algo, tiene cara de algo, no de nada, la nada es nada y nadie no tiene nada, porque al final la nada pasa a ser algo entonces como que la nada no existe (Venancio se para en la silla y le da pequeños empujones con las piernas a la niña Rosa que está sentada en la orilla) ya po dígame qué le pasa... ¿qué le pasa? ¿Qué le pasa? ¿Qué le pasa? (La niña Rosa se pone de pie y empuja a Venancio de la silla, éste cae al suelo) ah y pa' que se pica, si usted sabe que hablo puras tonteras po. (Se acerca a la niña Rosa por detrás, la toma en brazos y empieza a girar con ella) ya po dígame qué le pasa.

Rosa: Venancio me voy. (Rosa se suelta de Venancio y se vuelve a sentar en la silla)

Venancio: cómo se va... ¿se va de aquí donde estamos ahora?

Rosa: no Venancio, me voy de la hacienda... es que mi papá me manda donde las monjas pa' que aprenda.

Venancio: ¿pa' que aprenda?... pero si usted no necesita na'... ¿Qué le van a ensayar esas monjas?, ¿a rezar?, si usted ya sabe rezar... dígame poh... oiga le estoy haciendo una pregunta, contésteme.

Rosa: no se poh Venancio, a coser, a tejer, a leer, mi papá dice que los libros son cosa buena y hay que saber lo que dicen.

Venancio: ¿y me va a dejar solo? (Venancio se va por un lado del escenario)

Escena 8:

(Los músicos tocan una melodía mientras Rosa sigue sentada en la silla, uno de los músicos le acerca una maleta, la deja en el suelo y la abre. Rosa se pone el abrigo que está dentro de la maleta, arregla la ropa, cierra la maleta y se va corriendo empujando los músicos que están en medio. Entra Venancio)

Rosa: se viene a despedir. (Los músicos se sientan en el suelo)

Venancio: ¿cómo despedir?, ¿me va a echar del trabajo?

Rosa: Venancio, no lo haga más difícil.

Venancio: sí, si era un chiste no más.

Rosa: ¿no me va a decir nada?

Venancio: no.

Rosa: ¿está seguro?

Venancio: no.

Rosa: no qué, ¿no está seguro?

Venancio: no quiero que se vaya no más (Niña Rosa comienza a irse, Venancio se pone la nariz de payaso y le habla con voz de payaso) niña Rosa, ¿qué se lleva en la maleta?, se lleva los calzones... y para que se va a llevar calzones si allá las monjas van a tener plata y

le pueden comprar todos los calzones que quiera (se saca la nariz de payaso) la quiero (comienza a irse)

Rosa: oiga Venó (Venancio se detiene) usted nunca me ha dado un beso. (Venancio corre y salta por encima de los músicos, se acerca a Rosa y le pone la nariz de payaso) cuando vuelva niña Rosa, cuando vuelva. (Ambos salen por diferentes lados del escenario)

SEGUNDO ACTO:

Escena 1:

(Entran Ricardo, Francisco y Venancio. Los tres se agachan y miran al cielo. Francisco tiene una pelota de football)

Venancio: Cheta... Cheta... ¡Cheta!

Ricardo: ¿qué?

Venancio: ¿me voy a escribir la carta o no?

Ricardo: si oh, pero déjame pensar. (Francisco y Venancio se tiran para atrás y Ricardo los sigue)

Venancio: Francisco, mira, ¿ves esa estrella que está al final?, ahí está mi niña, me mira. Una vez, estaba todo nublado y yo salí igual no más y por entre medio de lo oscuro y lo nublao' se hizo un espacio y ahí estaba la cara de mi niña... y yo sabía que era ella, que me estaba mirando, que pensaba en mí.

Francisco: (le tira la pelota a Venancio en la cabeza) tení que pegarte la cabrea poh Venó. Voh no soy el mismo desde que se fue la niña Rosa... nunca más saliste con nosotros a jugar a la pelota, llevai dos años perdiéndote las fiestas que hace don Guille pa' todos sus empleados... Venó... ¡Venó péscame!

Venancio: ¿Qué oh?

Francisco: que llevai dos años perdiéndote todo lo que hemos hecho.

Ricardo: ya.

Venancio: ¿la escribiste?

Ricardo: si.

Venancio: ya, léela.

Ricardo: (leyendo) "mi adorada y estimada niña Rosa"

Francisco: (ríe) no po, ¿cómo va a ser adorada y estimada a la vez?

Ricardo: y ¿por qué no puede ser adorada y estimada a la vez?

Venancio: si, ¿por qué no?

Francisco: porque no po, porque adorada es como sensual, es como de un hombre a una mujer y estimada... estimada es como carta de cobranza po Cheta.

Ricardo: ¿cómo va a ser de cobranza mi carta?

Francisco: (burlándose) mi adorada y estimada niña...

Venancio: (Los interrumpe) pucha el parcito pa fatal oh, por eso ustedes dos no tiene polola po, no saben tratar a las mujeres

Ricardo: a ¿cómo que no?, ¿y no te acordai la otra noche cuando salimos?

Francisco: no po Cheta, esas mujeres no cuentan.

Venancio: esas no po Cheta.

Ricardo: ¿Por qué?

Francisco: porque el Venó se refiere a las mujeres que no cobran.

Ricardo: ah (se vuelve a acostar en el suelo para continuar con la carta)

Francisco: (quitándole el papel y el lápiz a Ricardo) sabe que más compadre, yo se la voy a escribir...

Venancio: ¿tu?

Francisco: si, pero tienes que decirme más o menos que quiere que le escriba.

Venancio: ¿yo?

Francisco: si po...

Venancio: (con la pelota bajo el brazo) Rosa es el sol, usted mata a la envidiosa luna, que ya está enferma y pálida de dolor, porque tu eres más hermosa que ella mi amor, si supieras, talvez soy demasiado atrevido pero, la claridad de tus mejillas avergonzarían a las estrellas como la luz del sol a una lámpara, tus ojos en un cielo nocturno brillarían con tal claridad que los pájaros cantarían, creyendo que no es de noche.

Ricardo: La cagaste.

Francisco: tay cagao' Venó... compadre lo que acaba de decir usted es hermoso y me entusiasme mucho y no alcancé a escribirlo en la carta.

Venancio: pero Francisco (Entra Margarita con una frazada en las manos, Francisco y Ricardo esconden la carta)

Margarita: Aquí estabas mi amor, te andaba buscando por todos lados, ¿y de qué estaban hablando?

Venancio: aquí estábamos hablando de las conspiraciones.

Francisco: de las estrellas.

Margarita: de las constelaciones será po Venó.

Venancio: ah, esa misma cuestión. (A Francisco y Ricardo) ya chiquillos de ahí seguimos hablando.

Margarita: vayan no más.

Francisco: ya, chao.

Ricardo: chao Margarita.

Margarita: chao Cheta. (Ricardo y Francisco salen)

Escena 2:
(Margarita extiende la frazada en el suelo y la estira)

Margarita: ¿por qué me mirai así?... ya no me mirí más así que me da vergüenza.

Venancio: (Margarita se pone de rodillas sobre la frazada y Venancio la abraza pos detrás sorpresivamente) ¿me querí?

Margarita: me está dando miedo Venó.

Venancio: ¿me querí?

Margarita: si (Margarita se suelta y empieza a jugar con él, escapándose mientras él la persigue. Margarita se pone de nuevo de rodillas y comienza a desabrocharse la blusa. Venancio que está de pie, la toma del pelo)

Venancio: ¿me querí?

Margarita: si.

Venancio: ¿me querí? ¿Me querí?

Margarita: si Venó, si te quiero... si te quiero po Venó. (Se besan, Venancio aparta a Margarita esta va y se sube arriba de él y lo vuelve a besar, éste la besa un momento pero luego la tira al suelo. Venó va, la tapa con la frazada y le vuelve a dar un beso)

Venancio: no es lo mismo, no es lo mismo (sale del escenario)

Escena 3:
(Entra Mercedita con una escoba, una caja de madera con herramientas, una pala y una libreta)

Mercedita: Francisco... ¡Francisco!... ¡¡¡¡Francisco!!!!

Francisco: hola

Mercedita: Ayúdame (Mercedita comienza a recorrer el perímetro del escenario con grandes pasos, como si estuviera midiendo el espacio. Francisco no sabe lo que está haciendo pero la sigue, haciendo lo mismo por el otro lado del escenario, hasta que ambos se encuentran) ¿cuántos contaste?

Francisco: ¿Cuanto conté de qué?

Mercedita: Pasos

Francisco: Pero si no me dijo que contara

Mercedita: (le pega en el hombro con la libreta) ¡¿Cómo que no contaste!?! .. Cuenta (vuelven a caminar por el perímetro devolviéndose)

Francisco: ocho

Mercedita: (anotando en la libreta) ocho (Mercedita se va hacia un lado del escenario y empieza a observar detenidamente el lugar)

Francisco: ¿Mercedita que estamos haciendo? Oiga, Mercedita, dígame po, ¿qué estamos haciendo?

Mercedita: Huincha

Francisco: ¿Qué?

Mercedita: ¡Saca la huincha!

Francisco: (La busca en la caja de herramientas y cuando la encuentra la muestra) Huincha.

Mercedita: (Le pasa la libreta con el lápiz para que anote y toma el extremo de la huincha) ya, anota (se va hacia una esquina con el extremo de la huincha)

Francisco: Pero ¿Qué estamos haciendo?

Mercedita: ¿Qué número dice ahí?

Francisco: cuatrocientos ochenta

Mercedita: ya, cuatrocientos ochenta, anota (Mercedita se va al otro extremo con la huincha)

Francisco: Oiga Mercedita pero ¿porque no me dice lo que estamos haciendo?

Mercedita: ¿Qué número dice ahí?

Francisco: cuatrocientos ochenta.

Mercedita: Cuatrocientos ochenta anota.

Francisco: Pero no entiendo, porque tenemos que escribir los números que salen ahí...

Mercedita: ¡¡¡Anota!!!

Francisco: No pienso anotar ninguna cuestión si no me dice que estamos haciendo.

Mercedita: (Mirando la hora): ay, ¡La hora que es! (Corre hacia la escoba)

Francisco: Pero Mercedita, ¿qué pasa?, dígame po, ¿qué está pasando?, ¿porque se pone así?... (Mercedita barre)

Mercedita: Llámate al Cheta.

Francisco: ¿Qué? ¿Al Cheta? pero ¿pa qué quiere al Cheta?...

Mercedita: ¡¡¡Llámate al Cheta!!!

Francisco: ¡Cheta! ¡Cheta! (entra Ricardo)

Ricardo: ¿Qué pasa Mercedita?

Mercedita: Llámate al Míguelo

Ricardo: ¿Al Míguelo?

Mercedita: Si llámate al Míguelo

Ricardo y Francisco: ¡¡Míguelo!! ¡¡Míguelo!!

Míguelo: ¿Qué pasa Mercedita?

Mercedita: Míguelo, ármenme esa mesa allá

Francisco: ya, Mercedita, ¿me va decir lo que pasa?

Mercedita: ¡Janita! ¡Margarita! (Entran Janita y Margarita) Margarita, mira la hora que es, ponte a barrer al tiro, tiene que quedar todo soplao... Janita, pica bien fino ese repollo, con harto limón... Pero miren como está todo esto, parece un chiquero. Vamos (Se sube a una silla, se pone a dar órdenes) Ya. Escúchenme bien... esa mesa tienen que correrla para allá...

Francisco: (Baja a Mercedita de la silla y la da vuelta) Ya po Mercedita me va a decir lo que está pasando ¿o no?

Mercedita: Es que la niña Rosa vuelve.

Francisco: ¿Qué? ¿La niña Rosa vuelve?

Margarita: ¿La niña Rosa vuelve?

Míguelo: ¿La niña Rosa vuelve?

Janita: ¿La niña Rosa vuelve?

Cheta: ¿La niña Rosa vuelve?

Todos juntos: ¿La niña Rosa vuelve?

Venancio: (entra y va hacia delante del escenario) La niña Rosa vuelve, de nuevo pal lado mío.

Escena 4:

(Por detrás del escenario entra Don Guille y la niña Rosa tomados del brazo, caminan lentamente y cuando llegan al centro bailan la coreografía de tango que anteriormente bailaron Venancio y Rosa. Mientras pasa esto Venancio en primer plano se cambia de camisa y se arregla. Todo esto es acompañado por los músicos y los demás que bailan una coreografía en un rincón mirando la escena)

Don Guille:

¡Pausa! (todos se quedan detenidos en sus posiciones, Don Guille le saca el vaso de la mano a don Vito y se acerca al borde del escenario.)

Un asao, con un güen vino, con mi hija de visita,
Compartir con los vecinos, es la vida ñor, es la vida

Como todos los golosos elijo pa' condenarme,
El pecado más sabroso:El pecado de la carne.

(Todos salen de la pausa, algunos se acercan a don Guille, otros a la niña Rosa y los demás arreglan las cosas)

Míguelo:

Pase adelante don Guille y siéntase como en su casa
Por ahí anda la Mercedita picando pa' la ensalada.

Don Vito:
Añazos que no la veía arrimarse pa' estos lados
Así que esta bienvenida es de sentires guardados

Ricardo:
Pero hagamos un salú por este bendito encuentro
Hay vino pa bañar las yeguas ñor, y carne pa todo un regimiento.

Janita: (todos se ubican en una fila en primer plano mirando al público)
Teníamos un saco de carbón y un maricón pa encenderlo
Pero llamamos al Francisco que es campeón pa estos entuertos.

Mercedita:
Páseme pa' acá el abrigo que ahorita mismo se lo cuelgo
La deajo aquí solita, no se preocupe que voy y vuelvo.

Margarita:
¿Mirembe quién ha venido a saludar a los pobres?
Siéntese aquí al lado mío, como cuando éramos jóvenes.

Don Vito:
Putá que ha pasado el tiempo y agua debajo del sauzal,
Pero esta casa es su casa y eso no ha cambiado na'

Don Guille:
Así es que vamos pal otro patio a ver cómo va el asao
¡Así me gusta don Vito, bien comio y bien tomao!
Por este litro todos mis invitados,
Solo me falta la patrona que se jue pal otro lado (todos bajan la cabeza)
Pero está el Ricardo de los camiones (van subiendo la cabeza de a uno)
La Janita de las micros, el Francisco del almacén y el Míguelo está medio cuico (todos ríen)

Mercedita:
A la parrilla le hicieron un "refriegue" con limón
Y en el mesón de la carne, un filete pura flor.

Margarita:
El carbón amontonao, pusimos el "maricón"
El Francisco lo prendió con diario y le dio la combustión.

Francisco:
Yo soy de asao en familia con mis amigos, mi gente,
Y ahora que está mi compadre ¿Qué falta pa' hincarle el diente?

Don Vito:
Pausa (todos se quedan detenidos en sus posiciones)
Putá que es lindo un asao cuando se está con los amigos
Sin sentirse presionado por modos ni pituquismos
(Hace sonar la copa con un tenedor y todos salen de la pausa)

Después de tantos saluses quiero hablar, por consiguiente.
Hago un brindis por Don Guille, aquí de cuerpo presente.

Don Guille:
Yo le contesto a don Vito, haciendo chocar las copas
Aquí estoy, donde me ven, en plena presencia propia.

Yo he resistido temblores, terremotos, lo que sea,
Pero soy llorón de amores ante un aire de mi tierra.

Ricardo:
Yo si me curo es con lo mío, y en mi casa, con mi vieja,
Con mi compadre y la Janita, con el Míguelo y el que quiera.

Don Vito:
Mire este montón de cauros, son los hombres del futuro
Así que ningún mal ejemplo porque si hay algo seguro
Es que estos cabros chicos después cuando están grandes
Le sacan a uno en cara todos los condoros de antes.

Francisco:
(Hace sonar la copa con un tenedor)
Yo quiero hacer otro salú ahora que estoy bien curao
Por el don Guille y su lola y por nuestro enamoraó'.

Don Vito:
Tráigame otro pedazo de carne y sírvame con la izquierda
Quiero llorar esta tarde de puro contento mierda

Don Guille:
Mañana será otro día y todo esto habrá pasado
Pero si me queda algo de vida me verán en otro asado
Con un vaso' e tinto lleno y abrazado a mi compadre,
Me siento roto chileno y güeno... concha mi madre. (Todos hacen un salud y salen del escenario, quedan Rosa y Venancio)

Escena 5:
(Rosa está en el centro del escenario y mira a Venancio que está en una esquina, éste mira hacia fuera del escenario dándole la espalda a Rosa. Margarita mira le escena desde atrás)

Rosa: Venancio

Venancio: ¿Quién es usted?

Rosa: ¿No me reconoce?

Venancio: Parece que no

Rosa: Venancio, míreme

Venancio: ¿y si no quiero?

Rosa: Bueno, entonces me voy.

Venancio: váyase nomás.

Venancio: Oiga, si no es que no quiera... es que no puedo

Rosa: Venancio míreme, si va a poder. (Venancio se da vuelta y la mira) ¿Usted me había olvidado?

Venancio: Sí.

Rosa: Espéreme un poquito. (Rosa se pone una nariz de payaso y habla como payaso)
Ahora sí.

Venancio: Oiga y ¿por qué habla así?

Rosa: No se, es que cuando me pongo esta nariz como que me pongo a hablar así.

Venancio: ¿Usted me había olvidado?

Rosa: ¿usted me había olvidado?

Venancio: Jamás (Venancio se acerca lentamente, cuando está cerca Rosa le pasa rápidamente la nariz de payaso y comienzan a jugar a la pinta)

Rosa: pinta.

Venancio: oiga... pinta.

Rosa: pinta.

Venancio: venga pa' acá.

Rosa: no, usted primero.

Venancio: no, usted.... ¿los dos? (se comienzan a acercar lentamente, cuando están cerca Venancio apunta al cielo) ¡cacha, un marciano! (Rosa mira, se da cuenta que es una broma y se ríe) ¡uy, Que fome! (Rosa se da vuelta y se aleja) ¿Se va?

Rosa: No, estaba viendo si venia mi papá.

Venancio: ¿Y viene? (Rosa le responde no con la cabeza, corre hacia Venancio, éste la toma en brazos y se besan. Margarita sale del escenario y vuelve con don Guille)

Don Guille: ¡suelta a mi hija mierda!... Rosa vístete y ándate para la casa, voh creí que te estoy criando pa' que te quedí con cualquier peón (Rosa agarra sus cosas y sale corriendo. Venancio trata de seguirla) Déjala... déjala, la Rosa está grande, voh sabí que la Rosa no es de este lugar, ella es toda una señorita y algún día se va a casar pero no con un peón de fundo, y no es por desmerecer, la vida es triste Venancio, pero qué se le va a hacer... si la amas déjala... entiende Veno lo que te digo, no vengai a hacerte el aniñao, (Veno toma su camisa y la tira al suelo a los pies de don Guille) entiende Veno lo que te digo, si no cortai pa otro lado. (Veno agarra sus cosas y sale)

Escena 6:

(Don Guille camina hacia la silla que está en la esquina y se desploma en ella. Toma una botella de alcohol y un vaso que está al lado de la silla, se sirve y bebe. Se vuelve a servir otro vaso, se lo toma y le da un ataque de risa)

Don Guille:

Quítate el delantal, quiero verte de fiesta

Ya está bueno de platos, ahora eres la reina. Bailamos.

(Comienza a bailar un vals solo, en un momento se da cuenta de que está fantaseando, deja de bailar se echa el contenido del vaso sobre la cabeza y se vuelve a sentar en la silla.

La niña Rosa ha visto toda esta situación. Rosa se le acerca lentamente y le extiende la mano. De a poco se empieza a escuchar la siguiente canción y van entrando en una fila los personajes del burdel. Cada uno lleva un pequeño farol en la mano.)

Carmencita: (canta la canción en stacatto)

Déjame bailar contigo

La alegría linda del último vals

Todos:

Amor...amor

Carmencita: (en stacatto)

Vamos a vivir unidos en este minuto nuestra eternidad (don Guille y niña Rosa comienzan a bailar un vals y ríen)

Todos:

Amor... amor

(La canción ahora en velocidad normal)

Déjame bailar contigo la alegría linda del último vals.

Amor, amor vamos a vivir unidos en este minuto nuestra eternidad, Amor, amor, amor.

(Don guille le da un beso en la boca a la niña Rosa. En este momento comienza la melodía de la canción que se canta en la siguiente escena. Rosa se aparta de su padre y cae al suelo, luego se levanta y lo mira. Don Guille trata de tomarle la mano pero Rosa no deja, luego se la toma y Rosa se suelta y finalmente Don Guille la toma del brazo y se la lleva del escenario a la fuerza)

TERCER ACTO:

Escena 1:

Carmencita: ¿y qué tanto? ¿Y qué tanto con el amor y la felicidad? (todos se dispersan. Carmencita se acerca a Venancio, se sube arriba de la silla junto a él y le da un beso, Venancio recibe el beso y luego aleja a Carmencita) Oye no vengai a hacerme la desconocida, ya llevai como tres días aquí, ¿no pensai ir a trabajar?

Venancio: ¿el trabajo?... el trabajo no es trabajo po... el trabajo aunque lo pierda...

Carmencita: tay bien cagao

Venancio: ¿cagao?, una vez ese que está ahí (apunta a Francisco) me dijo que estaba cagao, pero ahí yo no estaba na' cagao, ahora estoy cagao', porque cagué.

Carmencita: chuta que estay cagao'... oye y ¿cómo te llamai?

Venancio: ¡Venancio! Ahhh... pero me dicen Venno no más... y a usted señorita con ropa puesta como que no la conozco na' pero como estoy tan curao' da la misma cuestión no más.

Carmencita: tay bien curao' po Venancio porque voh a mi no me hay puesto un dedo encima poh. (Entra Margarita)

Margarita: Venno, vámonos.

Venancio: venga...

Margarita: ya po Venno vámonos.

Venancio (agarra a Margarita y la abraza) Venga para acá poh, no se ponga tonta ya... (A Carmencita) tiene toda la razón poh, a ésta le puse más que un dedo (Le da un beso a Margarita y la suelta)

Míguelo: ¿qué te pasa con mi hermana concha tu mare'? (Margarita lo detiene para que no haga nada y Carmencita agarra a Venancio para evitar la pelea)

Carmencita: no, no, no, no...

Venancio: ¿qué no?

Carmencita: voh no tení lo que yo valgo.

Venancio: ¿cómo que no tengo lo que voh valí?, pa' eso he trabajado y no soy ningún fijao' (Todos ríen) Ya, sabí que más esta cuestión ta' muy fome... (Se pone la nariz de payaso) empezó la fiesta mierda... Se va la nave, se va la nave... (Todos ríen y festejan. Carmencita se pone delante de todos y comienza a hacer un show, comienza a sacarse los tirantes del sostén. Todos le aplauden y festejan. Finalmente comienza a bajarse los pantalones y Venancio va y le pega una cachetada. Todos se quedan en silencio)

Carmencita: ¿qué te creí hueón?... creí que por que soy puta me podí faltar el respeto concha tu mare'.

Venancio: claro que te puedo faltar el respeto pero no porque seai puta, sino porque soy mujer y todas las mujeres son putas. (Saca de su billetera un billete y se lo tira al suelo a Carmencita, ésta se vuelve a vestir, toma el billete y se lo guarda en el sostén)

Carmencita: voh soy igual que todos no más, pero yo no le hago asco al trabajo, así que si te lograi despercudir la borrachera... te espero.

Venancio: eso, ándate con mi plata no más, si eso es lo que quieren todas: plata. Don Guille me echó porque no tengo plata y me da la misma cuestión... (Se sube arriba de la silla) ya, sabí que más, no me gustan más las mujeres, ahora me gustan los hombres... ya ¿Qué maricón culiao' quiere bailar con migo?... ya po... ¿qué maricón culiao' quiere bailar conmigo?

Ricardo: yo compadre... yo bailo con usted.

Venancio: gracias compadre. (Ricardo y Venancio bailan abrazados)

Escena 2:

Don Vito: ¡Veno! (Venancio se separa de Ricardo) mira como estay, voh no parecí mi hijo.

Venancio: cuando yo sea grande yo no voy a ser na' como voh, cuando yo sea grande no voy a ser na' peón, cuando yo sea grande voy a ser patrón.

Don Vito: ¿cuándo yo sea grande?... voh ya soy grande y segui' repitiendo cuando yo sea grande. Yo crecí po, un día me di cuenta de que había crecio', que había caminao' muchas leguas y que era distinta al que había salido... cuando yo sea grande... por tu culpa el patrón me dijo que me juera... pero voy a peliar, voy a peliar por mi pan, por mi casa, por lo que sea... cuando yo sea grande... como si uno se hubiera equivocao'... ¡carajo!, cuando yo sea grande como si uno se hubiera equivocao' carajo...ah..(Margarita lo toma y se lo lleva con él) Cuando yo sea grande Veno...ah... ¡Veno! (sale de escenario junto con Margarita)

Escena 3:

Venancio: (cantando) allá va la muerte... me está esperando...

Francisco: Veno, oye porque no nos vamos para la casa mejor... es que no te puedo seguir el ritmo...

Venancio: ándate voh, yo me quedo aquí no más.

Francisco: pero Veno, si yo se por lo que voh estay pasando, yo también estoy enamora', me enamoré... (Buscando a quien nombrar) de la Carmencita (todos ríen)

Ricardo: Voh no te podí enamorar de esa mina, si ni siquiera le sabí el nombre.

Francisco: ah, ¿cómo que no?, si se llama Carmencita Betsabé

Ricardo: voh no te podí enamorar de una mina que tenga nombre de artista (Veno los empuja y ambos caen al suelo)

Venancio: hueas, eso es lo que hablan ustedes, puras hueas.

Francisco: (se para, corre y empuja a Venancio) Pero no te pongai así po Veno.

Ricardo: no nos vengai a hacer la desconocida ahora.

Míguelo: déjelo... déjelo Ricardito déjelo, si este hueón es así, a mi hermana también le hizo la desconocida... te vení a hacer el sufrio', voh creí que soy el único que ha sufrio'... pero no te importaron na' los sentimientos de la Margarita, ni los de nadie, a voh no te interesan ni tus amigos...

Venancio: ¿qué sabi voh?

Míguelo: yo si sé po... yo sé muchas más hueas que voh... yo fui a la escuela... y voh soy un ¡puro huaso!

Venancio: ¿a quién le veni a decir huaso?... ¡¡¡¡Chucha de tu mare'!!!! (Todos pelean)

Carmencita: ¡¡Déjense de pelear las mierdas!!, ¡¡se van todos a la mierda de aquí!!, ¡¿qué se han imaginado huasos de mierda?! (Lanza un vaso y este se rompe en el suelo) ¡Fuera de aquí!, ¡fuera mierda! (todos salen)

Escena 4:

(En la esquina derecha posterior hay una mesa con dos farolitos y una silla. Don Guille entra y se sienta en la silla. Entra la niña Rosa con un plato de sopa y lo pone sobre la mesa. En la esquina izquierda, en primer plano está Venancio lavándose y cambiándose de ropa)

Venancio: (hacia el público) Cuarenta días estuve tomando, bailando cueca aperrao... pa' eso había juntao' alguna plata y no soy ningún fijao'. La vida es triste Venancio... eso no corre conmigo, mientras hayan chinas güenas, la vida es vida mi amigo... tiré de chincol a jote, le saque al mundo la madre, estuve preso por rosquero, y me tomé hasta el vinagre...y aquí me tienen ahora, con los bolsillos pelaos, sin pega en ninguna parte, sin amigos y con el hocico hinchao'...y se me viene el problema...todavía la estoy queriendo. La Rosa es mía o de nadie, los prejuicios a la cresta. (A don Guille) La Rosa es mía o de nadie, los prejuicios a la cresta y si a uste tenerme de yerno tanto le cuesta, habrá que poner remedio al tiro a esta situación... yo no veo pa esta cosas la diferencia entre empleado y patrón... si me buscan a la mala, güeno po, a la mala bajo el vino y esto está decidido por el único camino...cuando uno quiere a la güena, dios sabe que no es desaire, yo soy un roto de trabajo, no le agacho el moño a nadie, así que esta misma noche, agarro pingo y apero: ¡¡¡Me robo a la Rosa mierda!!!, ¡¡ahí está, la madre del cordero!

FIN

3- Texto de la canción *La Madre del Cordero* de Tito Fernández.

LA MADRE DEL CORDERO.

Tito Fernández.

Nos criamos, desde chicos, juntos en "El Miraor"
mi padre? peón antiguo, el suyo? administrador.
Claro que cuando uno es chico no entiende la diferencia.
¡Qué lindo haber sido dueño ¿no? de tan tremenda inocencia!

El fundo jugando, entero, lo habíamos "recorrío",
yo le ganaba casi siempre porque era algo más "creció",
ella me juntaba flores, yo, le tiraba las trenzas,
y así se nos pasó el tiempo casi sin darnos ni cuenta.

A mi me tocó salir, al campo, a "pelar el ajo",
ya no era tan "cauro" chico t'aba gueno p'al trabajo.
Claro que todas las tardes salíamos a pasear
y nos mirábamos mucho sin hallar qué conversar

Yo me ensayaba "toíto" el día de lo que iba a pedir,
pero cuando estaba cerca, no encontraba qué decir.
No sé lo que me pasaba cuando la tenía a mi "lao"
se me "anudaba el cogote" y ahí me quedaba "pegao".

Un día me dijo, ella, que se iba a "dir" de la hacienda,
la mandaban a estudiar, a las monjas, creo, p'a que aprenda
a coser, a tejer, a leer, había dicho "Don Guille"
los libros son cosa buena y hay que saber lo que dicen.

A mí me "dentró" una pena, cuando me dijo que se iba,
que saqué juerzas de "aentro" y le dije que la quería.
Ella no contestó na', se puso coloraíta,
y yo que le robo un beso de su "mesmita" boquita.

Pasó el tiempo, un par de años, y nunca me olvidé de ella,
por las noches la veía mirándome de una estrella.
Ella "tamién" me quería, yo estaba seguro d'eso,
me lo había dicho el gusto, dulcecito, de su beso.

El hombre cuando es bien hombre, me dije, ha de saber lo que pasa,
me "agenció" su dirección con una empleá 'e las casas.
Francisco me hizo la carta y, aunque no tuve respuesta,
no me eché a morir por eso, lo que es bueno, siempre cuesta.

"Timpazo" después el fundo amaneció "trastornao",
las viejas de la casona, oiga, corrían p'a "lao" y "lao".
se "voltiaron" dos vaquillas, las chuicas ¡cómo dentraban!
se raspaban las tortillas y las "empanás" chirriaban.

Se acomodaron las mesas, el lugar p'a las cantoras,
se adornó "too" con copihues y con hojas de totora.
A mí, no me dio alegría, me dio "too" junto "al tiro",
la niña Rosa volvía, de nuevo, p'al lao mío.

Después me quiso dar "mieo" pensé hasta en no merecerla,
pero mandé el miedo" al "diaulo" y me "cacharpié" p'a verla.

Ahí venía mi niña, más linda que el mismo cielo,
con su misma boca roja, esa, a'onde puse mi beso.

Venía con un vestío que encandilaba los ojos,
tomá del brazo 'e Don Guille que no cabía de gozo.
Pasamos a la "comía", se destaparon los chuicos,
el vino ¡cómo corría!, oiga, cosa era que daba gusto.

Después le entramos al baile, se afinaron las vihuelas,
y se calentaba el "adre" con el "tañar" de las cuecas.
No pude hablar con mi niña, 'tuvo, muy "ocupaaza"
hablando con las visitas y otra gente "importantaza".

Días después, una tarde, estando yo en el corral,
pensaba ya en olvidarla cuando me siento llamar.
¡Venancio!, me dicen, ¡Veno!, y me la quedo mirando,
ahí 'taba mi niña linda, de pura dicha, llorando.

Nos abrazamos bien juerte. ¿Ud. me había olvidao?
¡Jamás!, le digo, y la beso como nunca había besao.
Nos seguimos encontrando, era mía hasta los huesos
y yo "tamién" la quería, aunque muriera por eso.

Tengo dos manos, le decía p'a hacer su felicidad
y ella se me entristecía cuando me sentía hablar.
Un día vino Don Guille, a conversar, dijo, de hombre a hombre,
habló cosas muy bonitas, con apelativo y nombre,
me dijo que la dejara, que la Rosa estaba grande
y que las cosas de niño deberían olvidarse.

Entiende Venancio, dijo, que ella no es de este lugar,
es "toa" una señorita y algún día se va a casar,
no con un peón de fundo, y no es por desmerecer,
la vida es triste, Venancio, pero qué se le va hacer.

Me la "empató" muy re bien, después me soltó "el doblao".
Entiende bien Veno, lo que le digo si no, "cortai" p'a otro lao.
Ahí me metí a las "tomas", ¿el trabajo?, me dije, aunque lo pierda,
me "pelié" hasta con los "pacos" a punta'e rebenque mierda.

Cuarenta días tomando, bailando cueca "aperrao",
p'a eso había "juntao" alguna plata y no soy ningún "fijao".
"La vida es triste Venancio", eso no corre conmigo,
mientras haya "chinas" "güenas" la vida es vida, mi amigo.

Tiré "de chincol a jote", le saqué al mundo la madre,
'tuve preso por rosquero y me tomé hasta el vinagre.
Y aquí me tienen ahora, "puh", con los bolsillos "pelaos",
sin "pega" en ninguna parte y con el "hocico" "hinchao".
Y se me viene el problema: "tovía" la estoy queriendo.
Los hombres, dije una vez, piensan como hombres y me estoy desconociendo.
La Rosa es mía o de "naide", ¿los prejuicios? ¡a la cresta!
y si a Don Guille tenerme, de yerno, tanto le cuesta,
habrá que poner remedio "al tiro" a esta situación,
yo no veo, p'a estas cosas, la diferencia entre "empleao"y patrón.

Si me buscan "a la mala", "güeno poh", a la mala bajo al vino,
y esto ya está "decidió" por el único camino.

Cuando uno quiere "a la güena" Dios sabe que no es desaire,
yo soy un roto 'e trabajo, no le agacho el moño "a naiden",
así es que esta misma noche, agarro "pingo" y "apero",
¡me robo a la Rosa, mierda, ahí 'tá la madre 'el cordero!