



**Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Música**

**Tesis para optar al grado de Magíster en Artes
Mención Composición Musical**

TIERRA DE FUEGO

RELATO MUSICAL

Para dos actores, Coro y Orquesta de Cámara

PABLO SANHUEZA TOHÁ

Profesor Guía

CIRILO VILA CASTRO

**Mayo de 2009
Santiago, Chile**

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer en forma muy sincera y profunda a todas las personas que colaboraron para que este trabajo pudiera realizarse. En primer lugar, a mi querido maestro Cirilo Vila, cuya sabiduría encomiable, enorme afectuosidad y generosidad siempre desinteresada fueron una ayuda y un apoyo permanentes.

Agradezco también a todos y cada uno de los profesores del Magíster, y de modo muy especial a su coordinador, Rolando Cori Traverso, por su excelente disposición y colaboración.

Un especial agradecimiento también a todos los músicos intérpretes que aportaron al proceso de escritura de la obra. De modo muy particular, agradezco a Rafael Quintanilla, Walter Jiménez, Rodrigo Herrera, Alevi Peña, y mi gran amigo Marcos Fernández.

Y doy gracias a todos aquellos que permanentemente me acompañaron en este largo proceso. En particular, Jaime Sanhueza, Lorena Marín, y mis padres, hermanos y amigos.

Pablo Sanhueza Tohá

ÍNDICE

I. Introducción	5
II. Identidad e Intuición	10
1. El proceso creativo desde la perspectiva de un músico intérprete	14
1.1. Primeros acercamientos a la creación: la infancia	14
1.2. Crisis de identidad: el intérprete versus el compositor	17
1.3. La experiencia reparadora del trabajo en el teatro	21
1.3.1. El error y el azar	22
1.3.2 El símbolo	23
2. Oposición y Transformación en el proceso creativo de 'Tierra de Fuego'	27
2.1. La Oposición	28
2.2. La Transformación	32
III. Una breve mirada en torno a la cosmovisión selk'nam	36
1. La Creación de los hombres y la llegada de la muerte	40
2. La ceremonia del Hain y el mito del Sol y la Luna	42
IV. Tierra de Fuego	45
1. Estructura	46
1.1. Estructura de las secciones a partir del uso de relaciones simbólicas.	
La oposición masculino-femenina	47
1.1.1.- Tierra y Mar	47
1.1.2.- Cielo y Fuego	48
1.2. Fragmentación progresiva del texto	52
2. Distribución de los instrumentos, voces y relatores	53
3. Representaciones simbólicas en los instrumentos y las voces	55
3.1- Uso de efectos sonoros	59

3.2- El uso de la onomatopeya _____	60
4. Métrica y ritmo _____	62
5. Melodía _____	64
6. Texto _____	66
6.1 Notas bibliográficas y observaciones al texto _____	68
6.1.1 Tierra _____	69
6.1.2 Cielo _____	72
6.1.3 Mar _____	79
6.1.4 Fuego _____	82
V. Conclusiones _____	87
VI. Bibliografía _____	91
VII. Apéndice: Tierra de Fuego. Guión y partitura	

I. INTRODUCCIÓN

Este trabajo constituye la síntesis de un proceso complejo y difuso, extenuante y renovador, desconcertante y luminoso, bello y terrible; cuya manifestación plasmada en escritura musical viene a compilar, con ordenada agitación, experiencias y transformaciones personales profundas y reveladoras. Se trata, en cierto modo, de un proceso que no ha concluido; no puede cerrarse, porque es un proceso de vida. La escritura de 'Tierra de Fuego' se extendió por más de siete años, a través de los cuales el desarrollo de poderosas vivencias de aprendizaje, confusión, contemplación, asombro y entusiasmo fue nutriendo, paso a paso, cada una de las etapas del trabajo, que parecía jamás terminar. La seducción vertiginosa que suscitaba la creación de la obra constituía una representación tan aguda de las propias vivencias, que la escritura de cada sonido entrañaba una mezcla febril de deseo y temor profundamente arraigados en la propia conciencia, lo que hizo extremadamente difícil su culminación.

'Tierra de Fuego' es una obra musical, pero también es una obra teatral. Está formada por un vasto conjunto de elementos simples, sencillos, pero ensamblados en un todo de gran complejidad. Un relato erigido a partir de restos, de cenizas; las cenizas de un pueblo que estuvo un día pletórico de signos, de reflejos, de figuras mágicas y prodigiosas que convivían en armonía con el quehacer cotidiano, y cuyo legado es mucho más espiritual que tangible. Posee muchas de las características del drama, pero no hay planta de movimientos. Ha sido construida como una obra sinfónico-coral, pero su eje se centra en el relato. Todo en ella constituye un homenaje, una ofrenda casi, pero su esencia ha sido el autoconocimiento. Está colmada de sombras y luz, pasión y mesura, caos y equilibrio, tensión y reposo.

Es permanente dialéctica. Es oposición, es transformación. Es ritmo.

Dos son los conceptos fundamentales que han sido tomados como base para la construcción de la obra musical, y cuya aplicación formal se procura desarrollar minuciosamente en este trabajo de tesis: los conceptos de **Oposición** –entendida como coexistencia de elementos contrarios y a la vez complementarios-, y **Transformación**, resultado dialéctico e inevitable del anterior; como ejes de un movimiento rítmico en constante dinámica y evolución. A nuestro juicio, ambos conceptos reúnen lo más esencial y representativo de la manera de ver y relacionarse con el entorno en la cosmovisión selk'nam; convirtiéndose, por tanto, en pilares para la utilización de elementos simbólicos en la obra 'Tierra de Fuego'.

Por las características particulares de esta tesis -esto es, el desarrollo de un análisis reflexivo y detallado de una obra musical de creación propia, así como de las condiciones y experiencias que llevaron a su culminación-, hemos considerado necesario prescindir de ciertos elementos básicos de un trabajo de esta índole. No se plantea un problema formal; no se definen hipótesis. Más bien, se pretende dar un testimonio acabado de la rigurosidad con la cual la obra musical ha procurado ser escrita, así como del complejo y profundo proceso vital que significó su creación.

La tesis está dividida en dos secciones fundamentales. En la primera, el capítulo **Identidad e Intuición**, se desarrolla una profunda reflexión en torno al proceso de creación en general, desde la perspectiva de un músico cuya relación con la composición musical se modeló a partir de la búsqueda intuitiva y de su experiencia como intérprete. Es importante señalar, en este sentido, que la reflexión que se desarrolla proviene de la vivencia personal; y su naturaleza no constituye necesariamente un paralelo con las experiencias de otros compositores intérpretes, o con las de músicos cuya formación en la composición se haya realizado también en forma autodidacta. Existen, a

nuestro juicio, tres tipos fundamentales de compositor: el *'racional'*, el *'intuitivo'*, y aquellos que combinan en mayor o menor medida un poco de ambos elementos o métodos. Este capítulo describe el proceso vital de un compositor que ha deambulado entre estas diversas visiones, y del profundo y difícil camino para reencontrarse con la propia; desembocando en la escritura de 'Tierra de Fuego'. Para ello, ha sido indispensable referirse en detalle a determinados factores vivenciales anteriores a la creación de la obra misma. Nos parece un elemento de reflexión que puede aportar significativamente a la experiencia de otros compositores y músicos en general; y tal vez constituye, por lo demás, el mejor mecanismo para que un compositor invite a realizar una aproximación cabal y comprensible de su propia obra.

Por el carácter profundamente introspectivo y personal de este capítulo, hemos considerado necesario salir de los marcos habituales de exposición, desarrollando en él –al igual que en las **Conclusiones**- la reflexión en **primera persona**.

El capítulo siguiente, **Una breve mirada en torno a la cosmovisión selk'nam**, procura realizar un acercamiento a algunos de los elementos más significativos de la cultura selk'nam, imprescindible para desarrollar un análisis adecuado de la obra. Se describen brevemente algunos de los mitos más importantes, particularmente aquellos que fueron utilizados para construir el relato, y que constituyen los puntales esenciales de su cosmovisión: la creación de los hombres, la llegada de la muerte, el mito del Sol y la Luna y su vínculo con la más importante ceremonia selk'nam, esto es, el rito del Hain.

En la segunda parte general de este trabajo, el capítulo IV, **Tierra de Fuego**, se desarrolla un análisis de la obra propiamente tal, en cuanto a su estructura, construcción simbólica, trabajo con el texto, parámetros musicales generales y,

en particular, las ideas de Oposición y Transformación aplicadas en cada uno de los elementos que la componen. Se detallan muchas de las imágenes metafóricas utilizadas, así como su relación con los instrumentos, las voces del coro y los relatores. Finalmente, se realiza un análisis en torno a la confección del guión, incluyendo un minucioso detalle de todas y cada una de las referencias bibliográficas utilizadas en éste, por tratarse de un relato construido completamente a partir de textos originales. Asimismo, se incluyen notas sobre los pequeños cambios realizados, en determinados casos, al texto, y las razones de éstos.

Es sumamente importante señalar que la mayoría de las categorizaciones simbólicas en las cuales se basó la escritura de la obra son relativamente subjetivas; obedecen a una perspectiva de índole personal. El asignar una naturaleza femenina a las cuerdas en la sección 'Cielo', o a las flautas y marimbas en general; o bien de carácter masculino para los cellos, contrabajos, cornos o timbales, se basa en caracterizaciones inspiradas por imágenes propias. En lo que respecta a la representación simbólica de ciertos elementos opuestos, como la distribución particular de la orquesta, o la naturaleza masculina adjudicada a la Tierra y el Mar, y femenina para el Cielo y el Fuego, las razones son profundas y se detallan ampliamente a lo largo del capítulo correspondiente.

Se adjunta también una copia de la partitura general de la obra. A fin de permitir un análisis más cómodo y directo, ésta se incluye como un documento anexo, no incorporado directamente al texto de la tesis, pero conformando una parte evidentemente fundamental de ella. Esta partitura incluye también las indicaciones generales y específicas para su puesta en escena por parte del director; así como el guión con indicaciones para los actores.

II. IDENTIDAD E INTUICIÓN

“Pero el momento difícil es aquel en que debemos hacer una síntesis de lo aprendido y, paradójicamente, en el instante en que nos sentamos a escribir, olvidarlo”.

Javier Giménez Noble

“Para dominar el arte de la esgrima, se requiere de diez años para aprender la técnica, y otros diez años para olvidarla”

De la tradición de oriente.

La idea de escribir un relato musicalizado, basado en elementos tomados de la cosmovisión selk'nam, surgió a partir de un proceso de búsqueda e introspección profundo y prolongado. Había en mí una ardiente necesidad de reencuentro, de re-descubrimiento, de regreso a la raíz, al inicio. Una necesidad de comprender, de ver con otros ojos, de hurgar en las entrañas de la propia conciencia, o inconsciencia. Pero, en oposición, estaba conociendo y descubriendo visiones nuevas para mí, diferentes. A partir de la experiencia en el magíster, comenzaba a comprender lo que existía detrás de la manera de pensar de un compositor que escribía a partir de series, de secuencias, de relaciones matemáticas, de sistemas pre-definidos por él mismo o por otros. Y comenzaba a sentirme fascinado por ese mundo nuevo que se abría ante mis ojos; aquel mundo que alguna vez contemplé con un cierto desdén por considerarlo mecánico y estático. La confusión profunda que desencadenó esta oposición de miradas fue abrumadora, pero necesaria. Debía conocer, imbuirme hasta lo más hondo en esa otra visión, amarla un poco también, a fin de poder regresar con libertad y renovado frescor a aquella que siempre fue la mía. La de la intuición, la de la búsqueda de resonancias, colores; la del placer de escuchar, sólo por escuchar. La del símbolo, la metáfora, la sugerencia.

La del encanto del sonido.

Había que regresar a los orígenes. Al principio. *“En el principio, la tierra era lisa y plana”*. Así comienza el texto de la obra, aludiendo a los orígenes del mundo selk'nam, la creación de los primeros hombres que caminaron sobre la tierra.

Poblar esa tierra vasta e inhóspita con imágenes y sonidos fue un desafío cuya magnitud descomunal difícilmente podía prever; y el proceso creativo se vio interferido una y otra vez por dudas, incertidumbre y miedo. Un miedo profundo; incierto; una lucha continua intentando hacer frente a los fantasmas y a la sombra. Paso a paso fui comprendiendo que el camino para adentrarse en la escritura de esta obra no podía ser sino encarnizado y bello, feroz y dulce, amargo y renovador; y que sería así hasta el último instante. Era un proceso de vida. Un cambio que a su vez era un retorno, un reencuentro con lo más íntimo de mi propia naturaleza, de mi espíritu.

La senda era compleja, mucho más porque sentía que las herramientas de que disponía estaban colmadas de limitaciones. Limitaciones en la técnica, limitaciones en la experiencia, limitaciones en la formación. No fue sencillo escribir con libertad y simplicidad una obra tan ambiciosa, tan rigurosa; agobiado por la permanente y vana sensación de que podría haber realizado algo grandioso, espléndido, de haber tenido las herramientas técnicas para encontrar con facilidad lo que buscaba como creador, pero desde mi formación de intérprete. Tantas veces me sentí indigno, desleal con aquella obra, *la que ya existía, la que ya era*.

El primer paso fue el más sencillo, pero no menos apasionante e intenso. Reunir información, compenetrarme al máximo con aquel perdido mundo que seguía vivo, que sigue latiendo en nosotros porque forma parte de nuestra sangre y de nuestra conciencia. El mundo selk'nam. Fueron meses de extensa investigación, recopilando datos, catalogando, seleccionando y transcribiendo minuciosamente a la partitura muchos de los cantos originales, contenidos en las grabaciones realizadas por Anne Chapman en los años sesenta; imaginando desde un principio cómo traducir al mundo de los sonidos, desde mi propia mirada, lo que el camino de la exploración me estaba mostrando.

Descubrí a Ténesk, descubrí a Lola Kiepja, descubrí el mito del Sol y la Luna, de la creación del mundo, de las estrellas, de la muerte.

Sin embargo, una extraña sombra acechaba con un vigor cada vez más inquietante. Sentía que mientras más conocía, mientras más descubría, más lejos estaba de compenetrarme cabalmente con aquella realidad. Más asombrosa y deslumbrante se volvía. Fui tomando conciencia de que mi camino hacia aquel mundo se había iniciado desde una puerta errada, y tendría que volver sobre mis pasos. Porque seguía viéndolo con los ojos de un occidental nostálgico; admirado pero distante, fascinado pero neutral. Comprendí que no me había adentrado en ese universo con toda la humildad y el recogimiento que le debía; no podía acercarme como mero espectador. Fue vislumbrándose paulatina y gradualmente el mayor y más precioso de los descubrimientos, y a partir de entonces comencé realmente a amar aquel mundo.

Cuando descubrí que yo formaba parte de él, y que él constituía parte del mío.

“La vida tiene un corazón, una esencia, desde la cual proviene todo lo que se halla en la superficie de la vida. Como artista, no puedo trabajar en esa superficie, sino en el corazón. Un corazón significa algo conectado a la tierra; un ser humano que esté tan comprometido y envuelto en lo que hace es capaz de revelar algún centro personal que es también un epicentro universal, y que cualquier persona abierta puede sentir. Todo lo demás –lo que se aleja del corazón- es sólo un truco”.¹

¹ Fregtman, Carlos; *Música Transpersonal*, Ed. Kairós, S. A., Barcelona, 1990; p. 243

1. EL PROCESO CREATIVO DESDE LA PERSPECTIVA DE UN MÚSICO INTÉRPRETE

*“Si tomamos exclusivamente como guía a la razón,
alcanzaremos conclusiones falsas,
puesto que es la intuición la que las aclara.
La intuición es infalible; si nos engaña, no es intuición.
Una intuición viva vale más que una realidad muerta”.*²

1.1. Primeros acercamientos a la creación: la infancia

En sus orígenes, el proceso fue uno solo. No existía división alguna entre lo que significaba mi encuentro con el mundo de la interpretación y el de la composición. Tal vez ni siquiera existían como conceptos, aún. Sólo era el mundo del sonido. El misterioso y revelador sortilegio del sonido, que traspasaba los umbrales del espacio y se instalaba imperceptible e inalterable en las entrañas de la memoria y el deseo, arrullador y turbulento, plácido e inquietante, sosegado y perturbador. El sonido, fluyendo como un rumor tenue en la caída de las hojas de los árboles, en el cándido chapoteo sobre una poza de agua, en el enmarañado canto de los pájaros en la ventana. El sonido, atrapando como un dulce enigma todos los sentidos, en las notas del primer movimiento de la sonata Claro de Luna de Beethoven, tocada en el piano por mi madre. El sonido, envolviendo como silencio seductor la soledad cautiva de una calle atrapada por la noche de Santiago.

Aquel sonido recóndito fue poco a poco transformándose en símbolos, en lenguaje, con las primeras nociones entregadas por una sabia maestra en el piano. Se fue convirtiendo luego en íntima comunión desde las cuerdas de una guitarra, cuyas vibraciones sitiaban, con apagada timidez, las paredes de una

² Stravinski, Igor; citado en Fregtman, Carlos, *op. cit.*, p. 142

habitación que atrapaba con mezquina indiferencia la magia inocente de su arrullo. Se tornó fuego y vida, extensión y cambio, más tarde, con la llegada del beso. El beso prodigioso, embriagador, de la flauta.

Eran una sola cosa, entonces. No había diferencia entre crear e interpretar. La creación estuvo desde un principio, porque, tal como llegué a hacer consciente mucho después, la creación es **descubrimiento**. Descubrimiento, y memoria. *Crear es recordar*. Y yo descubría, recordaba. Al contacto de cada sonido con los sentidos, volvía a re-crear lo que siempre estuvo allí. Cada nueva vibración era un mundo maravilloso que se develaba, luminoso; un mundo que retornaba a mí. Yo regresaba a él. Era totalmente nuevo, pero era familiar, a la vez. Sentía que alguna vez había vivido en aquel mundo, quizás desde siempre. En el mundo de la vibración. El del sonido.

En el mundo real.

El paso a explorar la escritura, la estampa sobre el papel de esos sonidos que transitaban el inconsciente y aparecían como atraídos por el azar, era inevitable. Y se dio así, como un juego. El juego, la más acabada forma de aprendizaje; la más simple y noble. Jugaba a encontrar sonidos, sonidos que *ya eran*, que ya estaban. En algún lugar, en alguna dimensión, un particular conjunto de sonidos aguardaba con inocente malicia a ser encontrado. Pacientemente, rigurosamente debía buscar, escudriñar, sentado en el piano, abrazado a la guitarra, escuchando; y cuando aparecía por fin aquella nota, aquella volátil combinación de sonidos a la que acechaba, escribirla de inmediato, y sólo entonces comenzar a buscar la siguiente.

No me preguntaba el porqué, el cuando, el cómo. Cual era la razón para colocar esta nota y no aquella. Descubrí que la razón **siempre aparecía**,

después; y era inobjetable. Pero existía rigor, un rigor profundo. Probablemente, el seguir una fórmula, o construir una secuencia determinada de sonidos para trabajar a partir de ella, habría sido más sencillo, pero me sentía ajeno a aquello. Ni siquiera habría sabido cómo hacerlo. Presentía que se me había otorgado una gracia, un don: el don de contemplar. Y comprendía, a la vez, que aquella virtud no era sólo mía, era de cualquiera, era de todos. *Es de todos.*

Pero la del mundo sonoro era una contemplación fugaz, esquiva. Como un paisaje borroso que se divisa durante una fracción de segundo desde la ventanilla de un tren en movimiento, en ese instante en que la conciencia se desliza dócilmente hacia la incierta y arrulladora realidad del sueño. Y sólo existe ese momento; nunca regresa. A partir de él, sólo queda la memoria. Cualquier intento por reproducir, revelar, reconstruir aquel paisaje dependerá ahora de la capacidad de recordar.

Y de la destreza. Y del rigor.

La contemplación de la obra. *La obra ya existía. Ya era. Llamaba a ser despertada.* En mis manos estaba la facultad de intentar acercarme, de procurar al menos insinuar un esbozo, un fragmento de aquello que me había sido otorgado contemplar. No era mía, y lo era por completo, a la vez. Como un grandioso universo de misterio, un mundo ilógico e incandescente que es parte nuestra y de la cual somos parte; y que se muestra de cuando en cuando en forma de colores, sonidos o sueños. Estaba allí, sólo debía intentar plasmarse. Con limitaciones, con imprecisión, con los vacíos que la memoria fugaz no nos permite completar.

Aprendí, en esa infancia–adolescencia musical, aquel precepto crucial, que tal vez siempre había intuido, pero que más tarde, sin embargo, olvidé: La obra ya existe. Uno nace a partir de ella, tanto como ella se manifiesta a través de uno. Crear es descubrir.

Es recordar.

*“Todas las cosas bajo el Cielo nacen del Ser
y el ser nace del no-Ser”.³*

“En el proceso de composición, eres una especie de receptor. De cierta forma, eres un *médium*. No creo que muchos sean capaces de decir que se sentaron y compusieron esa música, pues no saben de dónde proviene realmente. Creo que las canciones golpean en nuestra puerta; sólo debes *oír* la llamada y darles la oportunidad de existir. Todo es cuestión de saber recibirlas y captarlas. Porque la mayoría de las canciones se escriben solas: es un *proceso irreversible*. Sólo ayudas, vas detrás, pero no puedes controlar la música. Todo es cuestión de saber *recibir*, como un *médium*”.⁴

1.2. Crisis de Identidad: El Intérprete versus el Compositor

*“Si quieres que algo se junte,
debes dejar que primero se separe,
si quieres que algo disminuya,
debes dejar que primero aumente”.⁵*

En algún punto del camino, aquella comunión se rompió. La comunión con aquella obra viva, autónoma; la comunión con ese mundo de la infancia, el de

³ Lao Tse; *Tao Te King*. Editorial Cuatro Vientos, Santiago, Chile, 1993; p. 132

⁴ Richards, Keith; citado en Fregtman, Carlos, *op. cit.*, p. 184

⁵ Lao Tse, *Ibid*; p. 60

la sabiduría, el de la raíz. La comunión entre el interpretar y el crear. Algo sucedió; dejaron de ser uno solo. Dejaron de nutrirse mutuamente, transformándose en entidades dispersas, inconexas, aisladas.

El proceso fue imperceptible, al principio. Ese precioso y permanente descubrir, desentrañar, fue transformándose sutil y gradualmente en técnica, en norma, en sistema. *'La flauta debe sonar de este modo'*. *'La creación debe estar siempre inmersa en el precepto de la vanguardia'*. *'La vanguardia consiste en procurar hacer aquello que aún no ha sido hecho. Todo lo demás es superfluo'*. Nadie me lo dijo, pero todos me lo decían. Todo a mi alrededor lo decía. El paradigma racional y mecánico de nuestro tiempo se interpuso paulatinamente como una toxina sigilosa y castradora, replegando aquel mundo de inocencia a las bóvedas más recónditas y apartadas de mi espíritu. Sobrevino la crisis, y con ella, el desencantamiento.

“La historia de la época moderna, al menos al nivel de la mente, es la historia de un desencantamiento continuo. Desde el siglo XVI en adelante, la mente ha sido progresivamente exonerada del mundo fenoménico. (...) Este tipo de pensamiento puede describirse mejor como un desencantamiento, una no participación, debido a que insiste en la distinción rígida entre observador y observado. La conciencia científica es una conciencia alienada: no hay una asociación ectásica con la naturaleza; más bien hay una total separación y distanciamiento de ella. Sujeto y objeto siempre son vistos como antagónicos. Yo no soy mis experiencias y por lo tanto no soy realmente parte del mundo que me rodea. El punto final lógico de esta visión del mundo es una sensación de reificación total; todo es un objeto ajeno, distinto y aparte de mí”.⁶

⁶ Berman, Morris; *El Reencantamiento de Mundo*. Editorial Cuatro Vientos, Santiago, Chile, 1990; p. 16.

Aquel desencantamiento fue invadiendo todos los espacios en forma de auto-reproche, auto-reprobación, cuestionamiento sistemático e inmovilizante. La propia censura comenzó a corromper y estancar cualquier manifestación de impulso creativo. El compositor dentro de mí miraba al intérprete con desdén, y el intérprete interno veía al compositor como un ente incapaz de evolucionar. Cada uno obstruía y atascaba al otro. Dejaron de ser una sola entidad, transformándose en los extremos opuestos e incompatibles de una existencia disociada. No sabía que esa división era un reflejo, una representación holográfica de mi entorno. Somos y seremos siempre hijos y personificación de nuestro tiempo. Aquella pugna enraizada bajo mi piel era la misma que existía –existe- en el medio en el que me tocó vivir; un medio que tiende cada vez más hacia la especialización y la enajenación, pero a la vez también un medio en profundo proceso de cambio y renovación. Una renovación que mira cada vez más hacia lo antiguo, lo olvidado. Lo simple. El retorno a las raíces.

Pero esta encrucijada se manifestó en mí en forma de inmovilidad, de parálisis. El compositor dejó de crear –de recordar-; el intérprete dejó de explorar, de gozar en el placer y la fascinación del descubrir. Surgió un dilema sombrío y feroz:

Debía escoger.

Una terrible elección. La composición o la interpretación. Había olvidado que son parte de una sola entidad; que crear es interpretar y que interpretar es crear. Había olvidado la infancia.

Sobrevino la parálisis. La oposición no se dio en forma de lucha, de imposición de una naturaleza sobre la otra. El compositor no trató de dominar al intérprete, ni el intérprete al compositor: ambos cedieron. Ambos relegaron su supuesto

espacio al otro, y en definitiva ninguno de los dos pudo manifestarse en forma cabal. Es cierto que el mundo del intérprete triunfó, por un tiempo; obtuvo un título académico, un reconocimiento, una importante distinción. Pero para lograrlo fue necesario que el compositor interno se replegara. Años atrás, había sucedido algo parecido, pero a la inversa. Las primeras obras que surgieron mientras exploraba el campo de la escritura fueron atisbos de un potencial interesante, pero para escribirlas había sido necesario el desapego con la interpretación. Y ninguno de los dos fluyó, realmente. El éxito parcial del intérprete, ese mundo que se abría prometedor y fructífero, se estancó de pronto, en forma violenta; existía una carencia. El compositor velado clamaba por salir; y aquel intérprete victorioso colapsó. Los músculos se entumecieron, las manos se atrofiaron. Y en lugar de ceder, de compartir su espacio, se recluyó en la misma caverna en la que el creador se había confinado, quedando ambos sepultados bajo la tierra. En el mundo de las sombras.

Había de comenzar, en toda su magnitud, la lucha más compleja, la más desgastante. La lucha –el encuentro– con los propios miedos. Con la *sombra*.

"El encuentro con uno mismo, al principio, es el encuentro con la propia sombra. La sombra es un pasaje, una puerta estrecha y no hay forma de bajar al pozo profundo sin sufrir el dolor del angostamiento que implica cruzarla. Pero hay que aprender a conocerse a uno mismo para saber quién se es. Porque, por sorpresa, lo que se encuentra detrás de la puerta es una vasta extensión de incertidumbres sin precedentes, sin derecho ni revés, sin parte superior ni inferior, sin ubicación ni pertenencia, ni bien ni mal. Es el mundo del agua..., donde soy indivisiblemente esto y aquello al mismo tiempo, donde experimento al otro dentro de mí mismo y el otro fuera de mí me experimenta a mí".⁷

⁷ Jung, Carl G., *Collected Works*, Vol. IX, 1. Routledge and Kegan Paul, London, 1970.

“Relacionado con la persona, la **Sombra** corresponde a aquel aspecto de nuestra personalidad que no mostramos conscientemente en público y que consideramos inferior. La Sombra está conformada por aquellos rasgos que son reprimidos al inconsciente, que deben ser negados en pro del lado ideal, la Persona. (...) La Sombra representa al inconsciente personal y puede expresarse a través de sueños y fantasías. Aunque implica conflicto y tensión para el individuo, **el enfrentamiento con la Sombra es una necesidad de la evolución personal, que puede conducir a una reconciliación con la propia historia.** (...) El encuentro con la Sombra, no exento de tensión, constituye una dimensión importante en el desarrollo personal y corresponde a lo que Jung llamó “**la obra del aprendiz**”.⁸

1.3. La experiencia reparadora del trabajo en el Teatro

*“Si quieres cambiar el mundo,
primero cámbiate a ti mismo”
Mahatma Gandhi*

En medio de las sombras –de **La Sombra**- una luz sutil y esperanzadora hizo su aparición, de improviso. Surgió un mundo nuevo, un mundo inesperado y revitalizador. La posibilidad de crear música para Teatro se manifestó como un tenue roce de entusiasmo, de alegre descubrimiento, de recuerdo. Abría los ojos hacia un mundo nuevo, pero vinculado estrechamente al mío; y podía hacerlo con la libertad y la graciosa inocencia del niño que contempla un escenario desconocido y lleno de secretos por desentrañar. El mundo de los sonidos volvía a envolverme como un caudaloso torrente lleno de misterios, plagado de desafíos. Volvía a explorar. Y podía hacerlo sin restricciones, sin las barreras de la auto-censura. Comenzaba la *tarea del aprendiz*.

⁸ Sanhueza Tohá, Jaime; *Simbolismo y Tema de la Personalidad en El Gran Dios Brown de Eugene O’Neill*. Tesis para optar al grado de Magíster en Artes mención Dirección Teatral, Universidad de Chile, Depto. de Teatro. Santiago, Chile, 2006; pp. 47 – 48.

Fue, en efecto, un proceso de profundo aprendizaje, de intenso *reencuentro*. Descubrir la cercanía, la afinidad entre el mundo del teatro y el de la música permitió no sólo el comenzar a re-encantarme con la creación, sino también con la interpretación. Volvían a ser uno, aunque ahora en el contexto de una obra mayor; de una vivencia colectiva. La música pasaba a convertirse en un personaje que se sumaba a los otros personajes, al texto, a la iluminación, a la escenografía, a los actores, al director; y como tal entraba a desempeñar un rol más dentro de aquella obra mayor. Un rol crucial, trascendente, pero no el único. Fue una maravillosa sorpresa el descubrir que hablábamos un lenguaje común; que teníamos percepciones y vivencias semejantes, que utilizábamos códigos similares. Aprendí mucho de música con personas que ‘no sabían música’; así como intuyo que ellos aprendieron mucho de teatro trabajando con un músico.

1.3.1. El error y el azar

Aprendí de los directores con los que trabajé. Aprendí una enormidad. No sólo elementos técnicos, fueran musicales o dramáticos; aprendí –redescubrí, recordé- el trabajo con el **azar**. La importancia abrumadora, fundamental, del estar abierto y dispuesto a recurrir al azar en la experiencia creativa; así como la potencialidad prodigiosa del ‘**error**’, y del uso generador de recursos, de vida, que de éste puede obtenerse. La evolución misma se desarrolla a partir del error; y yo no podía evolucionar –crecer, re-encantarme, aprender a convivir con mis sombras- sin aprender primero a reconciliarme con la importancia renovadora de la idea de error, y de aprovechar y disponer del azar como un elemento esencial de iluminación creativa.

Era volver a aquel mundo de la infancia musical, en el que no me cuestionaba si debía o no escribir una nota determinada; si era ‘correcto’ o adecuado,

porque *sabía* que existía una razón para hacerlo, y esa razón tarde o temprano aparecía. El teatro me enseñó que también el uso del azar entrañaba razones poderosas e inobjetables, aunque la razón para ellas apareciera a veces mucho después. En cierto modo, era descubrir –recordar- que existía un orden esencial, inmanente, dentro del cual todo lo que existe tiene un sentido y un vínculo entre sí. La ocasional aparición de un elemento fortuito podía, eventualmente, transformar por completo el desarrollo de una escena, enriqueciendo poderosamente la concepción original del director, de los actores o de aquel que trabajaba con ese personaje llamado ‘música’.

1.3.2 El símbolo

Pero tal vez el elemento más valioso de la experiencia teatral tuvo que ver con el hecho de internarme de lleno en el mundo de la **representación simbólica**. Comprendí que la música tenía en el teatro una función de enorme relevancia y responsabilidad. Era un poderoso elemento unificador; muchas veces las escenas o la obra completa adquirían o profundizaban su grado de coherencia según las características de los elementos sonoros que participaran. Ejercía, además, una fuerte influencia en el desenvolvimiento emocional de los actores, tal vez muchas veces sin que ellos mismos lo notaran conscientemente. Podía influir considerablemente en la naturaleza estética de la obra misma, otorgándole –o quitándole- una identidad determinada. Esto requería, inevitablemente, de un trabajo extremadamente minucioso y riguroso a la hora de desarrollar el personaje *música*. Éste debía ser coherente, consistente; debía ser una unidad en sí misma y a la vez contribuir como elemento de unión para la totalidad del montaje.

El mundo de los símbolos, por tanto, era necesariamente el camino que yo debía utilizar. Cada instrumento o elemento sonoro utilizado, cada posible

trozo melódico, cada sonido, debían tener un sentido de representación implícito. **Debía** existir una razón para cada uno de ellos. Y debían existir también elementos simbólicos fundamentales –extraídos, en su mayor parte, del texto dramático- a partir de los cuales construir y dar sentido a la suma de esos componentes sonoros. El origen, el significado, sin embargo, de dichos símbolos no tenía que ser necesariamente explícito; la mayoría de ellos fue, de hecho, conocido sólo por mí. No era importante, no era un objetivo el que los elementos metafóricos utilizados fuesen comprendidos o apreciados. Aprendí que una de las mayores riquezas del trabajo cimentado sobre símbolos es el hecho de estar abierto a **múltiples interpretaciones**, tal como sucede con el mundo de los mitos. Es un trabajo basado en el subconsciente, y es a éste a quien va encaminado.

“El lenguaje simbólico es el único idioma extranjero que todos debiéramos estudiar. Su comprensión nos pone en contacto con una de las fuentes más significativas de la sabiduría, la de los mitos, y con las capas más profundas de nuestra propia personalidad. Más aún, nos ayuda a entender un grado de experiencias que es específicamente humano porque es común a toda la humanidad, tanto en su tono como en su contenido”.⁹

Era un renacimiento. Sutil, paulatino, pero trascendental. La rigurosidad en el tratamiento del personaje musical no se convirtió, sin embargo, en sinónimo de complejidad, de hermetismo; por el contrario, descubrí el enorme potencial que significaba trabajar con elementos simples. La **simplicidad**, aquel concepto por el cual había desarrollado un miedo profundo, primario casi, regresaba ahora despojado de toda autocrítica, de cualquier forma de autocensura. Podía ser a través de un pequeño trozo melódico, no mayor de unos seis u ocho compases, que, reiterado o desarrollado de diferentes modos a lo largo de la

⁹ Fromm, Erich; *El lenguaje olvidado*. Librería Hachette S.A, Buenos Aires, 1972.

obra, se transformaba en un caudal de continuidad sumamente poderoso. Podía ser por medio de pequeños elementos sonoros, cuyas propiedades acústicas exploradas y aprovechadas al máximo podían conmover profundamente y aportar notablemente a la intensidad de una escena. Una simple botella de vidrio, tan pequeña que podría caber en un puño cerrado, escondía un manantial de posibilidades gigantescas como instrumento de viento; en una sola frase melódica, en una sola respiración, podía construirse con él un mundo completo con sólo variar elementos de afinación, intensidad, articulación, agógica o timbre. Un pequeño conjunto de copas de cristal, de diferentes tamaños y afinadas con agua, constituían un universo sonoro poderosísimo, al ser percutidas o frotadas; o se transformaban en verdaderos coros al ser combinadas con la grabación de una voz femenina sin texto. Y tenía pleno sentido y coherencia, para mí, el utilizar botellas y copas para una escena en la cual un personaje sufría una pesadilla inmersa en los vapores del alcohol, bajo la luz velada y femenina de la luna. Utilizar el embrujo cautivante de la flauta para vincularlo con un personaje que debía utilizar una máscara para esconder su miseria ante el mundo; la máscara de Dionisio. Un piano desvencijado, inutilizable ya en el modo para el cual fue diseñado, se convertía en una orquesta completa; un cosmos de sonido, instalado a un costado del escenario y ejecutado en vivo. Podía, a través de él, aludir al rumor oscuro e insondable de las entrañas de la tierra, poderoso, extravagante, a través de una controlada percusión sobre las cuerdas más graves; recrear el canto de un clavicordio olvidado, desafinado, pulsando sus cuerdas como un *arpa* en una escena de profundo contenido espiritual; realizar una representación metafórica del rumor del mar, del estruendo y el eco de un disparo, de una pequeña caja de música, de una marcha fúnebre y decadente, de la soledad impenetrable del mundo de la sombra.

La experiencia en el teatro significó eso, y mucho más. El intérprete y el compositor pudieron, por primera vez en muchos años, volver a ser uno solo. Me reencontré con el mundo de la exploración, del descubrimiento; el mundo maravilloso del juego y la simplicidad, del error y del azar. Descubrí también que muchas de las imágenes simbólicas que utilizaba en un trabajo **volvían a aparecer en el siguiente**. Y sentía que no era yo quien las buscaba, sino que eran ellas por sí solas las que regresaban, una y otra vez, con un sentido y condición sutilmente nuevos y diferentes.

La creación, la obra creativa, no sólo *ya existía y ya era*; descubrí que también *es una sola*, que retorna y se muestra con distintas formas y rostros, insinuadora y desafiante, maternal y terrible, misteriosa y bella. Todas las representaciones que uno puede llegar a construir, a plasmar, son parte de esa obra única.

El hacer música para teatro significó el punto de partida para mi encuentro con la Sombra. Con ***mi propia Sombra***.

La tarea del aprendiz.

*“De una manera u otra somos partes de una sola mente que todo lo abarca, un único 'gran hombre' (...)”*¹⁰

¹⁰ Jung, Carl G., *The Spiritual Problem of Modern Man*. Collected Works 10: 175 (*op. cit.*).

2. OPOSICIÓN Y TRANSFORMACIÓN EN EL PROCESO CREATIVO DE 'TIERRA DE FUEGO'

*“Porque el Ser y el no – Ser se engendran mutuamente
lo difícil y lo fácil se complementan recíprocamente
lo largo y lo corto el uno al otro se determinan
lo alto y lo bajo se ubican respectivamente
la voz y el tono se acuerdan entre sí
el antes y el después se siguen consecuentemente.”¹¹*

Las herramientas estaban preparadas, otra vez. Había llegado el momento de dar el siguiente paso. Aquel aprendiz asomaba nuevamente la cabeza, agazapada en la tierra, oculta en las penumbras y misterios de su propia sombra, y volvía a percibir la suave brisa acariciando sus manos y su rostro. El reencuentro trascendental con la magia creadora e inocente de la infancia, para el cual el mundo inspirador y sugerente del teatro había sido un preludio esencial, preparaba ahora su desafío más difícil. El teatro había significado un precioso y lúdico despliegue de exploración sonora y una enorme iniciación al mundo de la representación y caracterización simbólica. Sin embargo, esa experiencia de re-creación musical se había desarrollado sobre todo en el plano tímbrico y rítmico, con una escasa intervención de música escrita, como no fueran determinados trozos melódicos breves y sutiles giros contrapuntísticos de algunos pocos compases. Era necesario ahora trascender aquel tratamiento de la música como un personaje inserto en un contexto teatral, y retomar el despliegue creativo de esa música como un **todo**. Era el momento de retornar al mundo de la *escritura*.

Comenzaba el proceso más difícil, desgastador y bello: el encuentro con el **Ánima**.

¹¹ Lao Tse, *op. cit.*, p. 30

“Si el encuentro con la Sombra corresponde a ‘la obra del aprendiz’, entonces el encuentro con el **Ánima** constituye ‘**la obra maestra**’. ‘El **Ánima** –dice Jung- es una personificación de todas las tendencias psicológicas **femeninas** en la psique de un hombre, tales como vagos sentimientos y estados de humor, sospechas proféticas, captación de lo irracional, capacidad para el amor personal, sensibilidad para la naturaleza y –por último, pero no en último lugar- su relación con el inconsciente’.¹² Esta **Ánima**, imagen arquetípica o aspecto femenino interno del hombre, se presenta **en cada niño** y genera el proceso de proyección”.¹³

2.1. La Oposición

Para este reencuentro con el mundo de la expresión creativa esencial, era necesario el retorno a la *academia*. Fue así como el proceso llevó mis pasos a ingresar en el Magíster en Composición. Si bien mi formación musical se había desarrollado en el ámbito de la interpretación, dejando lagunas importantes en la instrucción formal como compositor, la intuición me decía que era el paso más adecuado.

Recuerdo que en nuestra primera clase, le hablé de mis aprensiones al maestro Vila, mi profesor guía, y quien significaría, dentro de este proceso, una luz de proporciones tan inmensas y valiosas, que aún me encuentro en plena etapa de asimilar su magnitud. Aquel primer día, el maestro me dio la respuesta. Me habló de la importancia trascendental de mi experiencia como intérprete, y de la perspectiva única que dicha experiencia conlleva para un compositor. El intérprete *hace* música día a día, y esa vivencia cotidiana significa un potencial creativo de enormes posibilidades, así como un sólido

¹² Jung, Carl G.; *El Hombre y sus Símbolos*, citado en Sanhueza Tohá, Jaime, *op. cit.*, p. 48.

¹³ Sanhueza Tohá, Jaime, *Ibid.*

conocimiento **empírico** para el trabajo con los instrumentos. Lo relevante, lo trascendental, debía estar enfocado en la **rigurosidad**, en la coherencia y consistencia que siempre debe orientar la comunión con la obra que se crea. Me alentó a trabajar de lleno desde la intuición, a no temerle. Ése debía ser mi camino.

Pasarían años, sin embargo, para que pudiera reconectarme por completo con aquel camino.

La cantidad de nueva información que significó para mí el paso por el magíster, hizo que necesariamente comenzara a explorar otras formas de escritura musical. Si bien la mayoría me eran familiares, ahora aprendía a **pensar a partir de ellas**, y esto significaba un elemento completamente nuevo y fascinante. El análisis, pero ahora desde la perspectiva de un compositor, de las obras de Schoenberg, Berg, Webern, Messiaen, Donatoni, Ligeti, Boulez; el descubrimiento de sistemas complejos de construcción en músicos como Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Chopin, Di Lasso; el acercamiento a **Bach**... significaron una conmoción, una revolución muy profunda en la forma que yo tenía de ver y concebir la creación musical. Iniciarme en el descubrimiento de la Serie, de secuencias, de relaciones lingüísticas, matemáticas; develar mensajes, códigos ocultos en las obras... Sentí que el mundo se abría.

Pero a la vez, en cierto modo, se cerraba; se estancaba más que nunca.

Surgía el conflicto más profundo de mi breve e introspectiva experiencia como compositor. Justo en el momento en el que venía re-cargado con aquellos aires de brío renovado; justo cuando el reencuentro que me había obsequiado el teatro con lo más sutil e intuitivo de mi naturaleza creativa estaba preparado

y dispuesto a materializarse en escritura, a plasmarse en obra, me encontré otra vez inmerso en el terrible dilema de tener que escoger. Escoger, **una vez más.**

O adentrarme en esos nuevos caminos, adoptarlos, adecuarlos a ellos como un modo de abordar mi trabajo; o seguir por aquel otro rumbo intuitivo que estaba volviendo a aflorar.

Nadie me había puesto en esa disyuntiva; nadie me había dicho que tuviera que optar. Podría haber sido lo más natural buscar una síntesis, una convivencia interna entre ambos. Pero primero se hacía necesario explorar aquel otro mundo. Explorarlo desde la acción.

Durante mucho tiempo busqué mecanismos para acercarme a la escritura de 'Tierra de Fuego' tratando de diseñar, de fabricar o de descubrir sistemas que tuvieran una coherencia trascendente, aunque sin despegarme del todo del elemento simbólico. Procuré construir modelos melódicos o rítmicos basados en relaciones numéricas, pitagóricas. Traté de construir melodías a partir de la relación entre nomenclatura musical y textos selk'nam. Intenté desarrollar sistemas que enlazaran, por ejemplo, la correspondencia entre el movimiento giratorio del sol y la luna, y sus velocidades respectivas de rotación en torno a la tierra, con modelos rítmico-melódicos organizados que dieran cuenta de dicha relación -...*"cuando ella (la Luna) cayó al fuego, retumbó la tierra y tembló el firmamento. Huyó hacia el cielo. ¡El Sol, su marido, la persigue constantemente! Hasta hoy, no la ha podido alcanzar"*.¹⁴ Estudié la idea de relacionar las melodías ascendentes de la sección 'Tierra' de la obra -el 'movimiento ascendente de la vida', alzándose en dirección al cielo-¹⁵, con los

¹⁴ Fragmento del mito selk'nam del Sol y la Luna (ver p. 42).

¹⁵ Ver pp. 6 y 7 de Partitura General adjunta.

números Fibonacci y con modos y acordes basados en la relación de armónicos. Investigué elementos de astrología vinculada a los sonidos musicales, como un modo de trabajar en torno a la idea de los astros en la sección 'Cielo' –por ejemplo, la relación entre los doce sonidos y los doce meses del año-. Trabajé modelos que aludieran a la relación entre las cuatro estaciones del año y las cuatro secciones de 'Tierra de Fuego', o entre éstas y los '*cuatro cielos*' selk'nam.¹⁶ Desarmé y desmenucé de múltiples formas los pequeños trozos de cantos selk'nam originales, cuya simplicidad melódica – desde nuestra perspectiva occidental- hacía sumamente difícil construir nuevas relaciones modales o seriales que no me parecieran forzadas o inconsistentes desde un punto de vista expresivo.

Secciones de la obra fueron escritas y re-escritas una y otra vez, en un proceso de búsqueda que se prolongó por años. No encontraba el camino. Estaba inmerso nuevamente en un conflicto de identidades; quería realizar un homenaje a ese maravilloso mundo de la *academia*, al menos aquel que era nuevo para mí, enlazando algunos de los sistemas y métodos que había descubierto en ella, con ese mundo infantil-intuitivo que me había acompañado desde un principio. Sabía que en la tradición musical, tanto chilena como europea, eran muchos los compositores que habían basado completamente su trabajo en la intuición, en la manifestación del subconsciente transformado en música, realizando a partir de ella algunas de las más grandes obras jamás escritas. Pero no era suficiente. Yo había aprendido a amar también aquel mundo de la serie y de la construcción racional; quería acogerlo, hacerlo también parte de mí, pero su puesta en práctica a través de mi trabajo sólo conducía a decepciones y frustración.

¹⁶ Ver página 40 (Una breve mirada en torno a la cosmovisión selk'nam) y 46 (Tierra de Fuego, Estructura).

“Sucedió algo muy curioso: comencé a adorar la forma escrita de la música de Webern, pero no toleraba oírla. Al mismo tiempo, surgió un problema aún mayor, que se convirtió en un descubrimiento importantísimo para mi carrera. Teniendo una buena lectura musical, tomé consciencia de que leyendo la música de Webern sentía placer al ‘oírla’ en mi cabeza. Cuando la leía, la ‘oía’ en mi imaginación y me gustaba; pero si la ejecutaban, la aborrecía. Pasé un tiempo con una duda increíble, pues no conseguía discriminar qué era lo que me agradaba o desagradaba en relación con Webern. Escuchaba, y sentía que era una música desagradable, pero, sin embargo, los caminos de la partitura me hacían vibrar de emoción”.¹⁷

Sobrevino otra vez la parálisis. Volvía a sentirme incapaz de escribir. Aquel encuentro con la sombra –la *Sombra* Jungiana, la que nos desafía a aprender a mirar y convivir con los miedos más profundos inherentes al ser humano-, al que el paso por el teatro parecía haber despejado, estaba apenas en su etapa inicial. Volvía a sentirme inmerso en medio del conflicto. De la Oposición.

2.2. La Transformación

Era una crisis de identidad. Una profunda y extensa crisis. El rostro y las manos atrapados bajo la tierra, otra vez. Bajo la Tierra.

“Aquellas dos figuras de tierra se separaron nuevamente y quedaron tendidas una junto a la otra. Cuando llegó la noche siguiente, volvieron a unirse. Otra vez nació inmediatamente Uno; ése fue el segundo antepasado. De nuevo se separaron ambas figuras de tierra, y yacieron una junto a la otra. Así sucedió todas las noches, durante mucho tiempo. Cada noche surgía un nuevo antepasado.

¹⁷ Gismonti, Egberto; citado en Fregtman, Carlos, *op. cit.*, pp. 31-32

Rápidamente se pobló nuestro territorio. Al cabo de un tiempo, había mujeres en buen número. A partir de entonces, se unieron hombre y mujer".¹⁸

Como una llamarada liberadora, fue surgiendo poco a poco la respuesta. De la tierra misma. Eran *Ellos* quienes me la obsequiaban. La misma respuesta que el breve paso por el mundo del teatro había insinuado; la misma que el maestro Vila había develado tanto tiempo antes. *El retorno a los orígenes*.

Comprendí finalmente el error fundamental que había cometido. Estaba tratando de aproximarme a un mundo mágico, un mundo místico, desde la mirada de lo racional. El acercamiento a un mundo de mitos, de comunión primaria entre los hombres y su entorno, donde todo lo que existe había sido alguna vez antepasados; un mundo en el que todo alrededor está vivo, donde las piedras palpitan, el suelo crece, las estrellas lloran, el mar sangra; un mundo de espíritus, de esencias; un mundo de chamanes.... **no puede ser abordado desde la perspectiva de la razón**. No es posible hacer un trabajo con cantos chamánicos, destinados a entrar en estados de trance espiritual, de conexión y correspondencia con el mundo inconsciente, desde la mirada de la lógica racional y el intelecto mecánico. No es posible hurgar en el alma de una cosmovisión tan compleja y evolucionada, tan profundamente empotrada en la entraña misma de la tierra, si no es sepultándose en ella, impregnándose de esa tierra, a través de un proceso de introspección monumental; a través de un cambio completo y absoluto en la forma de mirar. Es el mundo de la Intuición, y **sólo desde la Intuición** puede intentar accederse a él.

Todo comenzaba por fin a cobrar sentido; comprendí porqué había escogido este tema en particular para mi trabajo de creación. Entendí finalmente que era

¹⁸ Fragmento del mito selk'nam de la creación de los hombres (ver pp. 71- 72, guión bibliográfico, y p. 22 de documento anexo, guión).

mi propio proceso, mi propio trance, **mi propia transformación** la que estaba desarrollándose. Mi encuentro con el *Ánima*, la relación con mi propia naturaleza femenina e inconsciente. La consumación del tratamiento intuitivo.

No podía manipular aquellos cantos originarios, no debía manosearlos a través de un dudoso sistema de disección europeizante que ni siquiera era del todo el mío. No podía realizar grandes construcciones contrapuntísticas o armónicas a partir de una expresión musical que sólo se desarrolló a través del canto y la monodia. Sólo podía valerme de esos cantos en su forma más pura, lo más cercana posible al modo como llegaron hasta mí, o como yo pude transcribirlos. Sólo podía utilizar los sistemas que la misma tradición selk'nam me sugería. El elemento simbólico y la canalización intuitiva del azar **debían** ser mis herramientas, más que nunca. La base medular de la obra debía encontrarse en el trabajo con los colores, las texturas y los timbres, así como en la representación alegórica, ya que el camino del contrapunto, la armonía y la construcción serial no tenían cabida en ella. Si en el rito del *klóketen*¹⁹, esa suerte de “teatro del mundo” selk'nam, cada uno de los miembros de la comunidad adquiría un rol, un papel a desempeñar, yo debía hacer lo mismo con la orquesta; cada instrumento debía cumplir su función, su personaje, a partir de las imágenes simbólicas que la propia intuición me dictara. Si el uso de la onomatopeya fue un elemento recurrente en la cultura selk'nam, yo debía llenar el espacio con ecos de ballenas, delfines y aves; representar la fuerza devoradora del mar, la oscuridad de las entrañas de la tierra, la soledad insondable de la muerte, a través de sonidos simples y directos.

Los sonidos que sólo una profunda y rigurosa exploración a partir del azar podría dictarme.

¹⁹ Ver p. 42 (Una breve mirada en torno a la cosmovisión selk'nam).

No cabían aquí fórmulas ni secuencias de ninguna especie. Tampoco se sostenía siquiera la idea de preguntarse si la obra llegaría a ser vanguardista o innovadora, o si podría contribuir al desarrollo de nuevos lenguajes sonoros. De hecho, nada en ella es nuevo. Lo realmente importante, lo realmente trascendente debía ser el procurar lograr un trabajo lo más homogéneo y consistente posible. Lo más respetuoso del enorme y portentoso universo desaparecido al que quería rendir tributo, y cuya fuerza espiritual terminó por transformarme a mí mismo.

**III. UNA BREVE MIRADA EN TORNO A LA
COSMOVISIÓN SELK'NAM**

“Estos desgraciados salvajes tienen el cuerpo achaparrado, el rostro deforme, cubierto de pintura blanca, la piel sucia y grasienta, los cabellos apelmazados, la voz discordante y los gestos violentos. Cuando se los ve cuesta trabajo creer que son seres humanos, habitantes del mismo mundo que nosotros. Nos preguntamos muchas veces qué goces puede proporcionar la vida a ciertos animales inferiores; ¡con cuánta mayor razón no podríamos preguntárnoslo respecto de estos salvajes!”²⁰

Los Selk'nam –“*hombres de a pie*”, según su propia denominación- fueron un pueblo de cazadores-recolectores que habitaron la Isla Grande de Tierra del Fuego –*Karukinká*, en nombre selk'nam- hasta comienzos del siglo XX. Existen distintas teorías respecto al momento de su llegada a la isla, que sugieren desde unos 7.000 hasta unos 10.000 años atrás, época en la cual ésta se separó del territorio continental, durante la última glaciación.

Conocidos también como *Onas* –“*gente del norte*”-, la cual corresponde a una denominación de origen yagán, los selk'nam habitaban el norte y centro de la isla, confinando a los *haush*, un grupo más pequeño y con el cual compartían rasgos físicos y culturales –*Ténesk*, el *xo'on* (chamán) que se convirtió en uno de los principales informantes de Martín Gusinde²¹, era un selk'nam hijo de madre *haush*- al extremo sur-oriental del territorio.

Se caracterizaban por una contextura corpulenta y una gran estatura – aproximadamente 1.80 mt como promedio-, y sus orígenes pueden estar

²⁰ Darwin, Charles; *Viaje de un naturalista alrededor del mundo*, Cap. X. El Ateneo, Buenos Aires, 1945. Esta observación fue escrita por Darwin el 25 de diciembre de 1832, a bordo del *Beagle*, y se presume que se refiere a canoeros yaganos o yámanas.

²¹ Sacerdote y etnólogo austríaco, cuyas observaciones compiladas en importantes libros como *Hombres Primitivos* o, en particular, *Los Indios de Tierra del Fuego*, constituyen uno de los más completos y profundos referentes bibliográficos sobre la cultura selk'nam. De hecho, el texto de los relatos seleccionados para construir el guión de nuestro trabajo está, en un importante grado, tomado de las transcripciones realizadas por Gusinde.

vinculados con los tehuelches o *aonikenk*, antiguos habitantes continentales del territorio sur de Argentina. También compartían algunos rasgos con los canoeros nómades que recorrían los canales que forman las islas al oeste y sur de Tierra del Fuego, los kaweskar –o alacalufes-, y los yaganes o yámanas, si bien estas etnias tenían ciertas características físicas diferentes, como la estatura, que era menor, -aproximadamente 1.60 mt como promedio-.

Su principal medio de subsistencia estaba centrado en la caza del guanaco, y la distribución de sus territorios de caza estaba organizada de acuerdo a vínculos de parentesco que eran celosamente resguardados, por lo que las luchas y confrontaciones entre diferentes clanes o grupos familiares eran recurrentes y violentas. A diferencia de los yaganes y kaweskar, los selk'nam no eran canoeros ni pescadores, pero aprovechaban los ocasionales varamientos de ballenas en las costas como un importante medio de subsistencia, que significaba una tregua no sólo entre los distintos clanes familiares, sino muchas veces también con sus vecinos habitantes de los canales y las islas adyacentes.

Con la llegada del hombre occidental, que se desarrolla con mucha mayor profusión a partir de las últimas décadas del siglo XIX –particularmente colonos, terratenientes y buscadores de oro, así como un número importante de misioneros salesianos-, comienza a producirse un fulminante proceso de desaparición de la etnia, luego de iniciarse el cercado de sus territorios de caza por los estancieros dedicados a la crianza de ganado ovino. Para los selk'nam, las ovejas eran sólo un “guanaco pequeño”, y comenzaron a cazarlas del mismo modo como lo habían hecho durante milenios con los guanacos, zorros y aves, lo que desencadenó una implacable y brutal persecución por parte de grupos de “cazadores de indios”, formados, en su mayor parte, por europeos que realizaban expediciones de exterminio. En menos de veinticinco años, la

población selk'nam, calculada en unos cuatro mil individuos hacia 1881, se redujo a la cuarta parte, y los pocos sobrevivientes fueron sucumbiendo víctimas de enfermedades introducidas, como la tuberculosis o el sarampión. Según Anne Chapman, antropóloga franco-americana que constituye, junto a Martín Gusinde, uno de los más importantes referentes en relación al estudio que existe actualmente sobre la etnia, hacia mediados de los años '30 no quedaban más de treinta sobrevivientes.

La última selk'nam que alcanzó a vivir en estado natural, compartiendo en su juventud las costumbres, idioma, ritos y tradiciones de su cultura, fue Lola Kiepja, quien falleció en 1966, teniendo más de noventa años. Chapman la conoció en 1964, año de su llegada a Tierra del Fuego, desarrollando junto a ella un registro sonoro de cantos originales de enorme importancia; mucho más aún por el hecho de realizarse poco antes de su muerte. En 1967, Chapman conoce a Ángela Loij, también descendiente selk'nam y amiga de Lola, y que hablaba el idioma de su cultura tan bien como el castellano. Con su ayuda, Chapman realizaría la traducción de un número importante de los cantos grabados por Kiepja. Ángela Loij murió en 1974, consumándose así la pérdida irremediable de todo un gigantesco legado de tradiciones, ritos y cantos de una cultura milenaria, que se cree que ya habitaba el extremo sur del continente americano desde mucho antes del florecimiento de las primeras civilizaciones mesopotámicas en oriente medio.

En la cosmovisión selk'nam existía una compleja red de elementos contrapuestos que coexistían con plena naturalidad, a través de los cuales se sustentaba incluso su relación con el universo y la esencia de su organización social. No existía brecha entre el mundo de los espíritus y el de los hombres; tampoco la había entre el mundo de los sueños y el de la vida cotidiana. Todo lo que existía en la naturaleza y en el entorno inmediato hablaba de la

presencia constante y activa de los antepasados, con los cuales la convivencia se desarrollaba de modo natural.

Dentro de la complejísima conjunción de elementos que organizaban las bases sociales, territoriales, sanguíneas y espirituales presentes en la sociedad selk'nam, cobraba una particular importancia la división del mundo en **Cuatro Cielos**, correspondientes a los cuatro puntos cardinales. Cada uno de los grupos o clanes familiares y sus territorios de caza estaba asociado a alguno de estos cielos, así como todos los elementos geográficos, animales y vegetales que constituían el entorno, y que correspondían a la manifestación de los antepasados transformados.

1. LA CREACIÓN DE LOS HOMBRES Y LA LLEGADA DE LA MUERTE

Según la mitología selk'nam, los primeros hombres fueron creados a partir de un puñado de barro mezclado con pasto, por un personaje mítico llamado Kenós, el primero de todos los antepasados y enviado por un ser celestial, padre de todas las cosas, de nombre Temáukel. En la época de los orígenes, los antepasados no morían. Cuando envejecían, se hacían sepultar en la tierra, surgiendo de ella al cabo de unos días convertidos nuevamente en hombres jóvenes y frescos. Este proceso podía repetirse una y otra vez; y cuando alguno de estos antepasados se cansaba, finalmente, de vivir, se transformaba en algún elemento del entorno; fuera de índole animal, vegetal, mineral o celeste. Es decir, en el universo selk'nam **todo lo que existía estaba vivo**, y tenía una estrecha y directa vinculación sanguínea con ellos. Las piedras, los árboles, las aves, el viento, la nieve, el mar, las nubes, el sol, la luna, y todas y cada una de las estrellas en el firmamento, eran antepasados que un día se habían transformado.

La aparición de la muerte, que señala el término de la época mítica de los antepasados y el inicio de la era de los hombres propiamente tales, está marcada por la presencia de un personaje sumamente complejo, por el cual los selk'nam experimentaban a la vez admiración y resentimiento. Su nombre era Kwányip, un antepasado cuya historia estaba colmada de grandes proezas y hazañas heroicas; pero que a la vez se destacaba por la triste fama de haber sido responsable de la primera muerte, la muerte de su propio hermano. Debido al rencor originado por una inextricable secuencia de sucesos, Kwányip, que era también un poderoso chamán, cantó durante varios días en el sitio en el que había sido sepultado su hermano, que se encontraba sumido en el profundo sueño que había de conducirlo a despertar nuevamente como un hombre joven. El canto de Kwányip, destinado a evitar que su hermano pudiera despertar de dicho sueño, permaneciendo enterrado para siempre y muerto de verdad, tuvo su efecto; pero significó que a partir de entonces nadie más pudiera renacer de las entrañas de la tierra. A partir de ese momento, ninguno de los que se sepultaban pudo volver a despertar.

Este hecho mitológico señala la aparición de la muerte como destino inevitable para todos los hombres, y significa el quiebre para siempre con la posibilidad de trascender a la eternidad transformado en un elemento de la naturaleza. Significa el paso de la época de los antepasados míticos a la de los hombres mortales, y constituyó un hecho de enorme pesadumbre para los miembros de la cultura selk'nam. Aún así, muchas referencias a un lugar '*más allá de las estrellas*' destinado a los hombres una vez que mueren, nos hablan de una idea de la muerte asociada también a la transformación. La muerte no es el fin, aunque ya no pueda gozarse del privilegio de ser transformado en elemento que forma parte activa del entorno.

2. LA CEREMONIA DEL HAIN Y EL MITO DEL SOL Y LA LUNA

Otro suceso que marca un hito importantísimo en la historia de los antepasados míticos, tiene relación con una de las ceremonias más importantes, el **Hain** o *Klóketen*; que se realizaba en una choza sagrada de gran tamaño. Duraba varios meses, y estaba destinada a la iniciación de los jóvenes en el mundo adulto.

Según los relatos, particularmente los recogidos y transcritos por Gusinde, en la antigüedad mítica –previa a la llegada de Kwányip y la muerte- la sociedad estaba gobernada por las mujeres, siendo su líder una poderosa chamán de nombre *Krá* o *Kree*, la Luna, esposa de un hombre llamado *Kran*, el Sol. Todos los hombres estaban subordinados a ella y al resto de las mujeres, quienes, con el fin de mantener su hegemonía, realizaban una ceremonia en la que supuestamente participaban espíritus de gran poder y algunos de violenta naturaleza. Los hombres no tenían permitido el acceso a la choza sagrada, debiendo conformarse con contemplar la ceremonia desde lejos. De vez en vez, alguno de estos espíritus se dejaba ver, a la distancia, generando gran temor e inquietud.

Pero lo que los hombres ignoraban era que estos supuestos espíritus no eran más que mujeres disfrazadas con exóticas máscaras y con los cuerpos pintados de diversas formas y colores, y que la única finalidad de dicha representación era la de sumirlos a ellos en la incertidumbre y el miedo. Era la vía para mantener su supremacía; la continuidad de una sociedad matriarcal.

Hasta que un día, uno de los hombres sorprende a dos mujeres preparando sus atuendos para la ceremonia, descubriendo el terrible engaño al que han estado siendo sometidos todos los hombres. Liderados por *Kran*, el Sol, los

hombres atacan llenos de furia la choza sagrada, y matan a todas las mujeres, con excepción de las niñas pequeñas. Solo Kra, la Luna, consigue escapar, no sin antes haber sido golpeada violentamente por su marido con un leño encendido, y huye lejos del campamento perseguida de cerca por éste. Cuando llega al borde de un acantilado, se arroja a cielo, en medio de un estampido atronador que *casi destruye el firmamento*, transformándose en la Luna. Kran se arroja también, transformándose en el Sol, y continúa su furiosa persecución en los cielos, pero sin poder alcanzarla; y continúa persiguiéndola aún hasta nuestros días.

Pero Kra no escapó indemne. Su rostro quedó marcado para siempre por las quemaduras producidas por el leño encendido con el que su marido la hirió, y su odio a los hombres se acrecentó más que nunca.

Los hombres se llevan entonces a todas las niñas pequeñas que no habían estado presentes en la ceremonia, y que, por tanto, no fueron víctimas de su furia, y deciden ser ellos los encargados de continuar con la tradición del rito del **Hain**, una vez que la sociedad se restablezca cuando esas niñas hayan llegado a la adultez.

Se inicia, de este modo, la hegemonía masculina en la sociedad selk'nam. Son los hombres ahora quienes se disfrazan de espíritus, a fin de mantener a las mujeres engañadas, ignorantes completamente de los sucesos acaecidos.

Este mito es de una importancia capital dentro de la cosmovisión selk'nam, porque tiene también profundas repercusiones en su estructura social. Significa el paso de una sociedad matriarcal a una patriarcal, y su difusión sólo estaba reservada a los hombres; las mujeres, aparentemente, la ignoraban por

completo²², y tenían absolutamente prohibida su presencia en el desarrollo de la ceremonia, incluso bajo pena de muerte.

"No lo considero un engaño, era como algo **teatral**. Usted sabe que en el teatro se logra una comunión que hace que por un momento que lo que se ve parezca la realidad. El actor logra eso; eso era lo que ellos hacían. Las mujeres sabían que era un engaño, no sé, parecía que lo supieran ellas; lógicamente conocían a sus hombres. Aunque Lola aún en sus últimos años me hablaba de esas prácticas con gran emoción y respeto, como algo real".²³

De este modo, y heredado directamente de los antepasados míticos, la ceremonia del Hain continuó realizándose entre los selk'nam hasta prácticamente el fin de su cultura. La última se hizo en 1923, en presencia de Martín Gusinde, quien la describe con profusión de detalles y una gran minuciosidad en su libro "Los Indios de Tierra del Fuego". Sería el único testimonio riguroso y acabado de un rito trascendental, que definió las bases sociales y espirituales de una cultura que desaparecería para siempre unos pocos años más tarde.

²² Sin embargo, de acuerdo a las investigaciones de Anne Chapman, es muy probable que las mujeres selk'nam sí estuvieran al tanto de ella, o al menos que los supuestos espíritus solo eran hombres disfrazados; aunque no podían revelar ese secreto porque les podía llegar a costar la vida.

²³ Chapman, Anne; fragmento de una entrevista concedida a la publicación web "Del Origen", <http://www.delorigen.com.ar/chapman.htm>; 21 de julio de 2008.

IV. TIERRA DE FUEGO

*Esta es la relación de cómo todo estaba en suspenso,
todo en calma, en silencio total, todo inmóvil,
sin existir nada, ni el tiempo ni el espacio.
No había todavía hombres, animales, pájaros, peces,
cangrejos, árboles, piedras, cuevas, barrancas, hierbas ni bosques:
sino sólo estaba el vacío infinito del cielo.
No se manifestaba la faz de la tierra.
Sólo estaba el mar en calma y sólo el vacío del cielo.²⁴*

1. ESTRUCTURA

La obra está dividida en cuatro secciones consecutivas que se interpretan como una unidad, y cuyo componente unificador por excelencia es el texto. Estas cuatro secciones son, a su vez, una sucesión de elementos opuestos que fluyen en forma dinámica: La Tierra y el Cielo; el Mar y el Fuego. Tierra de Fuego.

El inicio y el fin.

Evidentemente, hay aquí una alusión a los cuatro elementos de la tradición occidental; pero no es eso lo que los enlaza con el mundo selk'nam. Si bien hay en ellos una lejana asociación con la idea de los *Cuatro Cielos*,²⁵ el núcleo que realmente inspira la utilización de estos elementos está basado en la idea de la oposición. Y, por consiguiente, el resultado dialéctico y rítmico de ésta: la transformación.

La sección 'Tierra' está vinculada a la idea de la **creación**. Al surgimiento de los hombres y el lenguaje, a partir de un puñado de barro mezclado con pasto. El 'Cielo', su opuesto y complemento, se centra en las imágenes celestes –las estrellas, los antepasados que ascendieron y se transformaron-. El 'Mar',

²⁴ Popol Vuh (Primera Narración, Formación del Universo); Editorial Centro Gráfico Limitada, Santiago, Chile, 2003, p.7

²⁵ Ver página 40.

opuesto del cielo y de la tierra, se asocia a los antepasados transfigurados en criaturas marinas y al rito chamánico del encantamiento de la ballena. El 'Fuego' se vincula a la Luna y a la catástrofe. A la muerte. La muerte concebida como destrucción, pero también como germen de nueva vida. Como un nuevo comienzo.

1.1. Estructura de las secciones a partir del uso de relaciones simbólicas. La oposición masculino – femenino

1.1.1. Tierra y Mar

A la tierra y el mar se les ha otorgado en la obra una relación con el componente masculino. Si bien, hasta donde sabemos, el elemento *tierra* no tiene una particular connotación de género en la cosmovisión selk'nam, sí tiene un importante sentido de oposición con el *cielo*, que es femenino²⁶. Además, la sección 'Tierra' es el relato de la creación de los hombres por parte de *Kenós*, el primero de los antepasados; el primero de los hombres. Es el territorio de *Kenós*. Es por ello que se le otorga aquí una naturaleza masculina.

El mar, a su vez, fue un poderoso *xon* –chamán-, llamado *Ko'oj*, quien se transformó en océano para permitir que su hija, *Ochn* (la ballena), víctima del encantamiento de *Ksamq* (la orca), pudiese morir en el mar –en sus brazos-, y no en la tierra²⁷. Por lo tanto, el 'Mar' tiene una evidente asociación también con el elemento masculino. Asimismo, posee un vínculo de oposición con la tierra –también masculina-. La tierra, entendida ahora como territorio

²⁶ Ver página siguiente: 1.1.2. **Cielo y Fuego.**

²⁷ La 'muerte' no existía en la época mítica de los antepasados. Tiene aquí un sentido relacionado con la transformación. *Ochn* se transformó en ballena, cuando *Ko'oj* se convirtió en el mar, y continuó viviendo junto a él entre las aguas.

perteneciente a un núcleo familiar o tribal, era celosamente guardada y protegida en la sociedad selk'nam; sin embargo, en los casos de varamientos de ballenas –criatura asociada por parentesco sanguíneo con el mar- esta distinción desaparecía. La ballena constituía un elemento de supervivencia de tal importancia, que no sólo se realizaban treguas en las habituales disputas entre núcleos familiares, sino que era costumbre –y casi una obligación social- realizar grandes fogatas para avisar a las familias de otros territorios, a fin de que todos pudiesen participar del festín. El mar destruye los límites de la tierra, “*las bahías eran personas, no había mar*”,²⁸ y ‘destruye’, a la vez, los límites territoriales entre las familias o tribus.

“Por su parte, Federico Echeuline, en un relato mitológico menciona que las *K'o OjTap*, bahía San Sebastián y bahía Inútil, eran personas. Dado que no había mar se hizo el mar y entonces pudo *Ochn* (ballena), morir en el mar. “*Se convirtieron en ballenas y el padre en mar*” (Penazzo y Penazzo 1991: 21). Este mito es de especial interés dado que los topónimos mencionados corresponden al estrecho cuello de la isla, limitado por las bahías Inútil y San Sebastián, que pudieron verse afectadas por considerables transgresiones marinas durante el Holoceno medio”.²⁹

1.1.2. Cielo y Fuego

Las secciones ‘Cielo’ y ‘Fuego’, por su parte, están vinculados con el polo femenino. Gusinde realiza fugazmente dos observaciones que nos parecen de

²⁸ Federico Echeuline, o Echeuleilene, uno de los últimos sobrevivientes selk'nam. Penazzo, Nelly, y Penazzo, Guillermo; Varios artículos. Revista *Impactos*, Punta Arenas, 1991-1992-1993.

²⁹ Massone, Mauricio, y Prieto, Alfredo; *Las ballenas en el mundo selk'nam: un enfoque desde la arqueología y otras disciplinas, en el norte de Tierra del Fuego*, Artículo; Convenio FONDECYT, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Museo de Historia Natural de Concepción) y Universidad de Magallanes (Instituto de la Patagonia).

extremo interés, y a partir de las cuales en la obra se le otorga a la sección 'Cielo' una connotación femenina:

“Só'onh Kenós k'am – 'El cielo es la madre de Kenós'. “La palabra 'madre' tiene aquí un sentido especial: 'No es como una madre aquí, entre nosotros, que amamanta a su hijo... só'onh no era una mujer, que ha parido a Kenós. La cúpula celestial se había extendido sobre Kenós de la misma manera que una madre extiende el manto sobre su hijo”.³⁰

Sin embargo, en la página siguiente señala:

“La gente (los selk'nam) refiere que 'Primero vino Kenós hacia aquí. Él es el hijo de la mujer só-onh”.³¹

Es decir, si bien en el mundo selk'nam no se le atribuye al cielo –ni tampoco a la tierra- un carácter explícito de género, estas observaciones implícitas nos llevan a inferir que el *cielo* tiene una connotación claramente más femenina que masculina. Por consiguiente, y por oposición, le otorgamos a la *tierra*, la sección de *Kenós*, el primer hombre, un carácter masculino.

La sección 'Fuego', finalmente, está asociada a la Luna, por lo que adquiere en la obra una naturaleza femenina. Es la sección de la *muerte*, entendida a la vez como destrucción y como transformación. En palabras de Chapman:

*“Mujer (el símbolo de *Xalpen* – Luna) es a la vez destructiva y creadora. 'Ella' es peligrosamente ambivalente y tiene que ser controlada”.³²*

³⁰ Gusinde, Martín; *Los Indios de Tierra del Fuego*; Tomo I, Vol II, Los Selk'nam. Centro Argentino de Etnología Americana, Buenos Aires, 1982-1991; pp. 546-547.

³¹ Por consiguiente, la “mujer cielo”. Gusinde mismo contradice aquí la observación anterior, citando una expresión literal de uno de sus informantes, quien se refiere explícitamente al cielo como ‘mujer’. Ibid, p. 548.

³² Chapman, Anne, *Los Selk'nam. La vida de los Onas*. Traducción de Ana Freire de Zavala, Justino Zavala y Anne Chapman. Emecé, Buenos Aires, 1986.

Es importante recalcar que el fuego, como elemento, no tiene relación directa con el personaje 'Luna'; ni tampoco necesariamente una vinculación con el polo femenino. De hecho, no hemos encontrado antecedentes que nos hagan presumir que el fuego hubiese sido considerado un antepasado en la cosmovisión selk'nam. Ha sido por motivaciones de índole más bien poética que la sección 'Fuego' ha sido titulada de este modo. Pero existen también otras razones de importancia: en primer lugar, la significación que se le da al fuego en la mayoría de las culturas como ente purificador y transformador. La sección 'Fuego' de la obra trata sobre la muerte y el holocausto de la etnia. Menciona fugazmente fragmentos del mito del Sol y la Luna, o de la 'matanza'³³ de que fueron víctimas las mujeres de la época mítica al ser descubierto el engaño de que hacían objeto a los hombres. Se refiere también a la matanza auténtica, la del pueblo selk'nam tras la llegada del hombre blanco. La muerte, que a la vez es transformación -*"Al morir, el alma asciende hacia 'Aquél allá arriba', detrás de las estrellas"*-.³⁴

El símbolo universal es aquel en el que hay una relación intrínseca entre el símbolo y lo que representa: el fuego, símbolo de voracidad, de cambio y permanencia al mismo tiempo, de poder y energía, de gracia y ligereza. Cuando usamos el fuego como símbolo, describimos con él una experiencia caracterizada por los mismos elementos que advertimos en la experiencia sensorial del fuego.³⁵

En segundo lugar, el título de esta última sección alude también al fuego que, según el mito selk'nam, desfigura y marca para siempre el rostro de la *mujer*

³³ Matanza en sentido figurado. El mito del Sol y la Luna corresponde a la época de los antepasados, en la que la muerte aún no existía. Todas las mujeres se transformaron en animales, aves o elementos de la naturaleza.

³⁴ Gusinde, *op. cit.*, p. 514.

³⁵ Romera, Ángel; "Metáfora o Traslación", Artículo publicado en web: <http://retorica.librodenotas.com/Recursos-estilisticos-semanticos/metfora-o-traslacion>

luna, al ser ésta arrojada a las llamas por su marido, el *hombre sol*.³⁶ El relato describe la furia de éste al saberse engañado –al igual que los otros hombres– por su esposa, Luna, y por todas las demás mujeres.³⁷ Este conflicto marca un antes y un después en el desarrollo de la estructura social de los antepasados míticos; el paso de una sociedad matriarcal, dominada por la Luna, a una patriarcal, gobernada por el Sol. En la antigüedad mítica, las mujeres murieron –se transformaron– al ser descubierto su engaño a los hombres, transformándose así la naturaleza social de la etnia; en el pasado histórico–real el pueblo selk'nam entero sucumbió ante las enfermedades y persecuciones del hombre blanco. El fuego, que deforma el rostro de la *mujer luna*, se transforma así en un poderoso elemento simbólico para designar la cuarta y última sección de la obra: es un símbolo a la vez de muerte y de transformación. Y se convierte, del mismo modo, en un elemento de oposición con la sección 'Tierra', que es de carácter masculino y representa al origen, al inicio: 'Fuego' es femenino, y representa el fin³⁸. **“Tierra de Fuego”**. De ahí el juego de palabras que da el título de la obra.

No hay detenciones en el desarrollo de las cuatro secciones de la obra. Constituyen los segmentos de un todo que es dinámico y cohesionado; que no admite ser interrumpido. Esto está cimentado en razones de índole rítmico – dramáticas, pero también constituye una alusión al modo en el que se realizaban los relatos en la sociedad selk'nam:

"Cuando después de los primeros días de tanta fatiga, nosotros los kloket'n (iniciados), nos reuníamos con los chonn (hombres) alrededor del fuego, nos contaban historias de los tiempos pasados. Tenenishq,³⁹

³⁶ Otras versiones del mismo mito señalan que 'Luna' fue golpeada en el rostro con un leño encendido.

³⁷ Ver p. 42, Mito del Sol y la Luna

³⁸ El fin que dará paso a otro inicio, en otro lugar, en otro tiempo. *“Más allá de las estrellas”*.

³⁹ Se refiere a Ténenesk.

guía de nuestro grupo, pariente mío, nos contaba cuando el sol y la luna andaban en la tierra. Todos teníamos que escuchar en silencio, sin interrumpir, ni siquiera pestañear, **porque cualquier movimiento e interrupción él dejaba de hablar**".⁴⁰

1.2. Fragmentación progresiva del texto

La selección de relatos que conforman el texto de la obra comienza con un carácter sumamente descriptivo y ordenado, organizado. Esta selección del inicio está tomada fundamentalmente de las transcripciones realizadas por Gusinde. Sin embargo, a medida que se va desarrollando el relato, los textos se van fragmentando poco a poco en su sentido de continuidad, y desembocan en un conjunto de ideas y expresiones casi dispersas, pero en la práctica mucho más elocuentes. De hecho, mucho más cercanas a la verdadera forma de relatar de los selk'nam:

"Los onas no ordenaban ni adornaban sus relatos, se limitaban a dar una serie de informaciones, conforme las iban recordando".⁴¹

"El indio era corto para explicar. No era porque le faltaba el saberlo; terminaba enseguida cualquier cosa. Eran esquivos con cosas de su pasado. Después los que vinieron escriben cualquier cosa. Prolongan cualquier cosa. Las historias de los *howenn* (los antiguos) son cortas".⁴²

"El indígena se atiene escrupulosamente y con gran exactitud al sentido fiel de las representaciones mitológicas. Pero el vocabulario y las locuciones surgen de su propia elección. Por eso repite párrafos

⁴⁰ Luis Garibaldi Honte, otro de los últimos sobrevivientes. Citado en Penazzo, Nelly, y Penazzo, Guillermo; *op. cit.*, N° 20.

⁴¹ Bridges, Lucas, *El último confín de la tierra*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1949; p. 443.

⁴² Luis Garibaldi. Penazzo y Penazzo, *op. cit.*

breves, o frases sueltas, y las circunscribe o explica mediante expresiones adecuadas. *La narración nunca es de corrido*".⁴³

Esta desintegración que gradualmente se va desarrollando en la continuidad del relato tiene varios alcances desde la perspectiva simbólica. Por una parte, el proceso de declinación que se va desarrollando desde la idea de la creación del mundo selk'nam ('Tierra') a la idea de su destrucción ('Fuego'). Por otra, y como oposición, el proceso de transformación de un texto que comienza con un perfil occidentalizado (las transcripciones de Gusinde de los relatos originales), descriptivo, detallado y cronológicamente organizado, y culmina con sucesiones de observaciones dispersas, transcritas a partir de testimonios de los últimos sobrevivientes, y organizadas aquí con una intención expresiva. Dicho de otro modo, **la transformación de una narración occidental a una original.**

2. DISTRIBUCIÓN DE LOS INSTRUMENTOS, VOCES Y RELADORES

La orquesta y el coro están divididos en dos grupos, a los que se ha dado la denominación de grupo 'A' y grupo 'B', según su ubicación a derecha o izquierda del director.⁴⁴ En cada extremo, se sitúan los violines primeros; 'A' a la izquierda y 'B' a la derecha, continuando hacia el centro los violines segundos y luego violas, dejando los contrabajos al centro. Los vientos, si bien mantienen su posición habitual detrás de las cuerdas, siguen también este modelo, quedando las dos flautas en sus correspondientes extremos ('A' y 'B'), seguidas hacia el centro por el clarinete, corno y fagot, respectivamente. El coro 'A' y el coro 'B' se sitúan detrás de los vientos, con las sopranos 'A' y 'B'

⁴³ Gusinde, *op. cit.*, pp. 543-44.

⁴⁴ Para una mejor y más precisa referencia a la distribución de los instrumentos, ver esquema en Indicaciones Generales, partitura anexa.

en cada extremo. Las percusiones, por su parte, están divididas en 'A', 'B' y 'C', quedando este último al centro, al igual que el arpa. Y los relatores se ubican uno a cada lado del director, quedando el Hombre a la izquierda y la Mujer a la derecha.

Las razones de esta distribución no tradicional –aunque para nada novedosa– son variadas. Cada instrumento o grupo de instrumentos tiene su *opuesto*, situado al otro extremo del escenario. Esto tiene un valor simbólico –una representación escénica de la idea de oposición selk'nam–, pero también permite una utilización particular del espacio físico y sonoro, el que posee una relevancia gravitante en el carácter de la obra; a su modo, constituye un personaje más. El sonido se *mueve* de otra manera; se desplaza por el espacio, se *transforma*. La frase o motivo melódico que comienza un instrumento puede concluirlo o responderlo su opuesto, o imitarla desde el otro extremo.

La única excepción, en este sentido, la constituyen el arpa, el percusionista C y los contrabajos, que por encontrarse en el extremo interno de ambos grupos sonoros se sitúan unidos al centro, aunque mantienen también la división entre ellos para efectos de la escritura.

Es importante señalar, a este respecto, que la división entre grupos 'A' y 'B', particularmente en el caso de los vientos y la percusión, está completamente desligada de la tradicional división de “primeros” y “segundos”, y su consecuente jerarquización en relación a la altura. Será común observar en la obra a un instrumento del grupo 'B' interpretando un trozo o un sonido a una altura superior que la que interpreta en ese momento su equivalente del grupo 'A'.

Por consiguiente, la tesitura de los instrumentos y voces se va abriendo desde los más graves al centro hasta los más agudos hacia los extremos. Como veremos más adelante, esta disposición instrumental no sólo tiene un sentido acústico; también tiene una sugerencia metafórica. La *tierra*, representada sobre todo por los contrabajos y el arpa en la primera sección de la obra, está al centro. A partir de ella surge la vida, surge el movimiento dinámico que asciende hacia los extremos, hacia el *cielo*.

"...cada clan consideraba sus tierras de caza como el centro del universo".⁴⁵

"Kenós ke wax kas wánen káspi' (El alma toma el camino que asciende en dirección a Kenós)".⁴⁶

3. REPRESENTACIONES SIMBÓLICAS EN LOS INSTRUMENTOS Y LAS VOCES

En la ceremonia del Hain selk'nam existía una serie de entes espirituales que eran caracterizados a través de disfraces y pintura corporal, cada uno de los cuales tenía una función claramente determinada dentro del complejo contexto del ritual. Esta suerte de representación teatral –sumamente solemne, por lo demás- está ligada a la vinculación que tenían los selk'nam con su entorno, en el cual todo lo que existe –las piedras, los animales, los ríos y montañas- son antepasados que en algún momento se transformaron. *Todos* tienen una función, un origen y una historia, todos juegan un rol.

En la obra, y según sus características de altura y timbre, todos los instrumentos tienen también una función asignada de carácter alegórico o

⁴⁵ Bridges; *op. cit.*, p. 444.

⁴⁶ Gusinde, *op. cit.*, p. 554.

simbólico, la que, sin embargo, puede variar –transformarse- en determinados casos, según el contexto. La más importante es la ya mencionada distinción entre los opuestos masculino - femenino, pero también juega un papel gravitante la representación de personajes o elementos de naturaleza mítica en los instrumentos. Igual importancia adquiere la idea de la transformación. Un oboe puede convertirse en cello, un cello en fagot, un fagot en voz. El coro se transforma en orquesta, la orquesta en relato. El relato se convierte en sonido, los sonidos se convierten en texto.

Los coros representan **la voz de los antepasados**, el rumor de aquellos que ya no están, pero que continúan existiendo como entes transfigurados. Son los que interpretan los cantos selk'nam originales seleccionados para la obra, y cuya presencia –individual o colectiva- se mantiene permanentemente a lo largo del relato; remarcando determinados textos o acompañando e intercalándose en las líneas de los instrumentos. En cierto modo, juegan el papel de un coro griego; también llevan la conducción del relato.

La flauta tiene una vinculación directa con el elemento femenino, y está particularmente asociada al 'Cielo'. Por su naturaleza acústica, y siendo un instrumento constituido en la mayor parte de su tesitura por la sonoridad de los armónicos, su participación se desarrolla en forma más significativa en una parte de dicha sección; manteniendo un perfil relativamente más bajo en las otras. El oboe, el corno y el fagot están asociados con una naturaleza masculina, y adquieren particular relevancia en la sección 'Mar', en la que reproducen sonidos alusivos al canto de animales marinos. No participan, por tanto, en la sección 'Cielo', en donde prima un espacio sonoro de carácter femenino e incorpóreo. El clarinete, según el contexto, juega un rol tanto masculino como femenino, aunque tiene un uso más frecuentemente relacionado con el primero. Es la representación de *Kenós* en la sección

‘Tierra’, y por la naturaleza de su timbre adquiere una importante participación en los juegos de transformaciones sonoras que se producen entre los instrumentos y las voces a lo largo de la obra.

El arpa, por su amplia variedad de posibilidades tímbricas, desarrolla distintos roles según el contexto de la obra. Como representación de la tierra en la primera sección, a través del trémolo percutido en las cuerdas graves, su naturaleza allí está asociada al género masculino. En el ‘Cielo’, al estar las cuerdas pulsadas con sonoridad de armónicos, su carácter es femenino. En la sección ‘Fuego’, en tanto, su participación está más ligada al polo masculino. Es uno de los instrumentos que interviene en el gran golpe sonoro que alude al salto de la Luna hacia el cielo, punto clímax de la obra, y que tiene una naturaleza masculina por simbolizar la derrota del astro ante su marido, el Sol.⁴⁷

En las cuerdas, la distinción masculino – femenino es un poco más difusa, pero su naturaleza es primordialmente femenina, en el caso de los violines y las violas; y masculina en el caso de los cellos y contrabajos. Como se ha señalado, estos últimos tienen una relación directa con la tierra, particularmente en la primera sección, por lo que se les ha asignado aquí una vinculación directa con el elemento masculino. Asimismo, tienen una participación importante en la sección ‘Mar’, asociados también a lo que hemos denominado el ‘coro de las ballenas’, utilizando, con un sentido onomatopéyico, armónicos en glissandos ascendentes y descendentes.

En el ‘Cielo’, todas las cuerdas adquieren naturaleza femenina, al asociarse, también en sonoridad de armónicos, con las voces y flautas en la generación del ambiente ‘etéreo’ y sutil que caracteriza a esta sección del relato.

⁴⁷ Ver p. 55 de Partitura General adjunta.

En la percusión, finalmente, varía la significación simbólica según el tipo de instrumentos o accesorios. Los timbales, de carácter masculino, son utilizados como alusión al sonido de la tierra, aunque, a diferencia de los contrabajos, que se encuentran al centro, se ubican a los costados por conveniencia acústica. La misma situación se produce en el caso de los tambores ‘gran caja’, vinculados a la sonoridad del mar y, por tanto, de naturaleza masculina. Las marimbas, por su parte, tienen una relación con el polo femenino. Su participación se desarrolla en la sección ‘Cielo’, a través del sonido generado por la frotación con arco; y en la sección ‘Mar’, a través de los tremolandos en acordes. Si bien en este caso están aludiendo a la sonoridad ondulante del agua –del mar-, adquieren en dicha sección un rol de oposición al sonido profundo de la gran caja, que es de carácter masculino.

Existen determinados instrumentos que tienen sólo una participación específica, y cuya naturaleza tímbrica tradicional no es utilizada en la obra. Es el caso del vibráfono, presente sobre todo en la sección ‘Cielo’ –y con una breve participación en la sección ‘Tierra’ y ‘Fuego’-, emitiendo sonidos producidos por la frotación con arco. Este tipo de sonoridad está directamente asociada a la idea del cielo, al igual que las marimbas, cuando se utilizan de ese modo. Se le confiere, por tanto, una naturaleza femenina.

El resto de los accesorios en la percusión –cascabeles, campanas, gong, tam tam, placa trueno- cumplen un rol fundamentalmente incidental. Aún así, hay también en ellos una cierta asociación de género: los cascabeles participan como acompañamiento inquietante en la sonoridad vinculada a la luna –cluster de voces femeninas-; las maracas acompañan algunos de los cantos originales, pese a que no existía en la música selk’nam –de naturaleza netamente vocal- el uso de otro tipo de elementos sonoros, con excepción de las palmas de las manos. El tam tam es utilizado para reforzar la sonoridad

estruendosa de la crecida del mar, en la sección del mismo nombre, por lo que estaría asociado al polo masculino. El gong aparece como una alusión sombría al oscuro cielo que anuncia la presencia de la Luna, en la sección fuego, y su sonoridad se efectúa a través de la frotación con baquetas de goma, obteniendo un efecto sonoro parecido al del arco, pero mucho más continuo. Tiene, entonces, una connotación femenina. El trueno aparece también en la sección fuego, pero aludiendo al temblor en el firmamento cuando el Sol ataca a la Luna; su naturaleza es masculina. Dicho punto simboliza el triunfo del género masculino sobre el femenino que marcará a la sociedad selk'nam hasta su desaparición; por lo que puede decirse que el punto climático de la obra, al menos en cuanto a intensidad sonora, es absolutamente de carácter masculino.

Las razones para asignar estas vinculaciones en el caso de cada instrumento son subjetivas y relativamente arbitrarias. Es indudable que la altura constituye un criterio importante; a mayor gravedad en la tesitura, mayor es el vínculo con el elemento masculino. Hay asociaciones de timbre: el color sonoro de la flauta y su vínculo con la voz femenina; el tono ligeramente nasal del oboe y fagot y su asociación con el canto de los delfines y las ballenas. Sin embargo, muchas veces es la función sonora que ejerce un instrumento en un contexto específico la que determina su naturaleza, sea en términos de género, de significación simbólica o simplemente por necesidades expresivas.

3.1. Uso de efectos sonoros

Si bien es frecuente en la obra la utilización de efectos no tradicionales en determinados instrumentos, ésta *siempre* tiene una razón de carácter metafórico o expresivo. La presencia de multifónicos en el fagot alude al

gemido de la ballena o de la orca; los *slap tones* y sonidos generados usando determinadas consonantes en los vientos aluden a la marcada y gutural pronunciación del lenguaje selk'nam, o bien, como en el caso del 'Mar', al graznido de las gaviotas y aves marinas; el uso del arco en las marimbas y el vibráfono tiene relación con la sonoridad envolvente que se busca establecer en la sección 'Cielo'. La percusión en las cuerdas graves del arpa alude al sonido oscuro y profundo de las entrañas de la tierra. El cluster de voces y cuerdas insinúan la misteriosa, perturbadora y ambigua sonoridad de la Luna.

Como se ha señalado, en la obra no se pretende establecer parámetros innovadores en la naturaleza de los timbres o efectos utilizados –ninguno de los cuales, por lo demás, es nuevo- ni ceñirse a criterios vanguardistas, como tampoco mantenerse al margen de éstos. Todos los efectos presentes tienen una función y una motivación, que está centrada en la necesidad expresiva y la sugerencia sutil.

3.2. El uso de la onomatopeya

En el canto 29, el canto del chamán para encantar a una ballena, Lola Kiepjá realiza imitaciones del sonido que produce una ballena agonizante, así como de los gritos de las gaviotas “*que revolotean sobre la ballena muerta cuando va siendo arrastrada por la corriente hacia la playa*”.⁴⁸ Asimismo, en el canto chamánico nº 5, realiza una imitación del graznido del aguilucho, la “*Buteo polysoma*, cuyo vuelo se remonta hasta perderse de vista, al modo del *wáiuwin*, el espíritu del chamán cuando visita a la luna durante el eclipse”.⁴⁹ Como éstas, son muchas las representaciones vocales asociadas a sonidos de la naturaleza

⁴⁸ Chapman, Anne; *Fin de Un Mundo, Los Selk'nam de Tierra del Fuego*. Vazquez Massini Editores, Buenos Aires, 1990; p. 187.

⁴⁹ Chapman, Anne; *Fin de Un Mundo; op. cit.*, p. 180.

en los cantos selk'nam, tanto ceremoniales o chamánicos como de carácter cotidiano.

Por tanto, el uso de sonidos que imitan o sugieren determinados elementos de la naturaleza –tanto la mítica como la tangible- es frecuente y de gran importancia en el desarrollo de determinadas secciones de la obra, particularmente en la sección Mar, en donde un grupo importante de instrumentos realiza la representación sonora de criaturas marinas –ballenas, delfines, lobos marinos-, y busca representar también la sonoridad del mar con un carácter a la vez imitativo –el sonido generado por la gran caja en la percusión- y sugerente –el efecto producido por una determinada fricción en las cuerdas, insinuando sonoridades sutiles e intangibles, que pueden ser tanto el sonido del viento como una alusión al sonido del fondo marino-. El Piccolo realiza una alusión explícita a la idea del canto de un pájaro en la sección ‘Cielo’, acompañado luego por la flauta A; y hay alusiones a los golpes descargados por el Sol a su mujer, la Luna, en la sección ‘Fuego’; golpes de naturaleza terrible cuya magnitud hizo que “*retumbara la tierra y temblara el firmamento*”.⁵⁰

Cada una de estas caracterizaciones, tanto las de tipo onomatopéyico como las de intención simbólica o insinuante, buscan participar de la obra con un sentido sutil y de interpretación subjetiva. Lo que para alguien puede aludir al canto de una ballena, para otros puede escucharse como un ave o un lobo marino; o simplemente un efecto sonoro utilizado con algún fin acústico. En nuestro propio caso, un sonido que fue colocado con una intención determinada en un pasaje, puede transformarse en algo con un sentido completamente distinto luego de escucharlo más de una vez o en un estado sensitivo diferente. Esa es,

⁵⁰ Gusinde, *op. cit.*, p. 847.

tal vez, una de las mayores riquezas del lenguaje inspirado en imágenes simbólicas.

Lo que se ha descrito hasta aquí corresponde a la intención original que motivó el uso de los sonidos en los instrumentos y su vinculación simbólica, y a partir de la cual se desarrolló y estructuró el trabajo; pero hasta esta misma intención es de carácter dinámico y variable; puede cambiar incluso en la percepción del propio compositor.

No es ajena a la facultad de ser transformada.

4. MÉTRICA Y RITMO

La mayor parte de la obra está escrita en compás de 4/4 y a tempo de negra = 60. La razón de esto es la simple necesidad de facilitar la labor del director para seguir el texto de los relatores, así como una relación más cómoda con el tiempo por parte de los instrumentos. En algunos casos, se cambia el tempo general, particularmente en trozos que son netamente instrumentales, o en otros en los que la velocidad y/o la métrica están determinadas por la presencia de un canto específico cuyas características requieren una medida distinta:

Antes, los Jo'on, que eran poderosos,
se brujecaban entre ellos,

(Marimba A mantiene su trémolo en mp hasta texto "legaban a matar")

(Bajo Solista B mantiene su canto "lo-lo-lo..." sobre el Fa² hasta texto "legaban a matar")

Coro Masculino A

iei iei ie - he - hie hiei iei ie - hio - ho
cresce poco a poco

Cello Solista A

pp
cresce poco a poco

Sección 'Mar', aparición canto chamánico 29 en el coro masculino

Hay momentos en los que se producen superposiciones de métricas o tempos diferentes: mientras el coro o un grupo de instrumentos mantienen una velocidad determinada, hay uno o más instrumentos solistas que ejecutan un fragmento en otra. En estos casos, la escritura está diseñada a fin de que el director mantenga la guía para el conjunto de instrumentos y coro que llevan el tempo original, indicando únicamente el momento de entrada del/los solistas, los que ejecutan sus pasajes en forma libre y hasta que concluya.

The image shows a musical score with two staves. The upper staff is for a soloist, marked with a dynamic of *mp* and a tempo of ♩ = 96. It features a series of notes with a wavy line above them, indicating a free or ad libitum section. The lower staff is for the main ensemble, marked with '(Sempre ♩ = 60)'. It shows a rhythmic pattern of notes with a '6' below the first measure, possibly indicating a sixteenth note value. A vertical line separates the two parts, and a dashed arrow points from the soloist's entry point to the ensemble's timeline.

Muchas de las secuencias rítmicas son complejas, por su carácter de escritura minuciosa y rigurosa a fin de ceñirse a un efecto sonoro preciso. También, por el hecho de que en muchos casos se está aludiendo a la intrincada y admirable rítmica del lenguaje selk'nam, como es el caso de los cellos y contrabajos en la última parte de la sección 'Tierra'.⁵¹

The image shows a musical score for cellos and double basses. It consists of two staves, both in 4/4 time. The music is characterized by complex, syncopated rhythmic patterns. The dynamics are marked as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). There are several measures of sixteenth-note runs and triplets. The bottom staff has a '3' above the final measure, indicating a triplet. The notation includes many accents and slurs, emphasizing the intricate rhythmic structure.

⁵¹ Ver pp. 15 y 16 de partitura anexa.

5. MELODÍA

En el caso de lo estrictamente melódico, después de mucha exploración y reflexión, se tomó una decisión de significativa trascendencia para la naturaleza estética de la obra, y de profundas implicancias desde la perspectiva del compositor: ante todo, tendrían presencia melódica los cantos selk'nam originales⁵² interpretados por el coro o los instrumentos. *La melodía explícita escrita para el relato es mínima*. Evidentemente, existe la presencia de motivos melódicos ejecutados por instrumentos en diversos puntos⁵³, así como de fragmentos de melodía que se desprenden de la superposición de sonidos determinados. Pero la intención original de escribir frases melódicas recurrentes o generadoras de cohesión temática –tan importantes en una obra extensa y casi siempre presentes en la tradición-, ya fueran de naturaleza serial, sistemáticas o netamente intuitivas, fue finalmente descartada.

Dos son las razones por las cuales se llegó a esta decisión. En primer lugar, la importancia que tiene el texto de los relatores como elemento unificador y eje de la atención del oyente. En cierto modo, el texto adquiere el rol de 'melodía' central en la obra, y su relevancia es tal que, como se ha señalado, la composición completa está ceñida a él. La segunda razón tiene que ver con la intención de realzar y enfatizar los cantos selk'nam originales como segundo elemento melódico de importancia, después del texto. Desde un punto de vista netamente musical, son estos cantos la única manifestación melódica acabada existente en la obra, y se procuró exponerlos del modo más puro y nítido posible, sin grandes desarrollos ni variaciones. Y si bien hay instrumentos que en diversos momentos citan todo o parte de alguno de estos motivos originales,

⁵² Para un mayor detalle de los cantos originales utilizados, ver Indicaciones Generales, partitura anexa.

⁵³ Ejemplo de esto son los motivos ascendentes que desarrollan los instrumentos en la sección 'Tierra', en alusión al florecimiento de la vida (pp. 6 y 7 de partitura anexa).

son fundamentalmente las voces del coro quienes los presentan siempre en plenitud. Esto se debe a la intención de aludir y ceñirse lo más estrechamente posible al carácter estrictamente vocal de la música selk'nam, y de preservar y destacar su naturaleza original, dentro de lo que es posible a partir de los escasos vestigios dejados por una cultura milenaria que ya no existe.

Sin embargo, existe una sutil excepción a este principio utilizado en el tratamiento de la melodía. Hay un motivo melódico breve, de ocho notas, con una connotación marcadamente femenina, que aparece por primera vez en la sección 'Tierra', se desarrolla luego en el 'Cielo' y reaparece de un modo singular en la sección 'Fuego', en donde da pie al cluster que formarán las voces femeninas aludiendo a la sonoridad de la Luna. Este pequeño motivo simple, que surgió de un modo espontáneo, viene a constituir la única presencia melódica escrita deliberadamente y a la cual se recurre en más de una ocasión a lo largo de la obra, y pensada también como aporte unificador.



Puede decirse que, desde la perspectiva de la escritura musical, se trata de una obra fundamentalmente 'tímbrica'. Posee un marcado énfasis en el tratamiento de los colores sonoros, su transformación y relación, y deja otros parámetros musicales importantes –como la melodía– en un plano netamente gestual y secundario; a excepción, como queda dicho, de los cantos originales y del texto.

6. TEXTO

Como se ha señalado, el texto de los relatores constituye el eje central que confiere unidad y cohesión a la obra. Es el puntal esencial a través del cual se desarrolla la totalidad del trabajo. Este texto ha sido íntegramente construido a partir de las transcripciones de relatos originales realizadas por Martín Gusinde, en sus viajes a Tierra del Fuego a comienzos de la década de 1920, así como de las referencias aportadas por algunos de los últimos sobrevivientes selk'nam, como Lola Kiepja, Federico Echeuline, Luis Garibaldi, Angela Loig, entre otros. Destaca, asimismo, el uso de textos de cantos chamánicos grabados a mediados de los años sesenta por Anne Chapman, e interpretados por Lola Kiepja.

Si bien en la selección de los textos utilizados se ha procurado una rigurosa exactitud y precisión en relación a los relatos originales, es necesario realizar algunas observaciones de importancia. En primer lugar, debe señalarse que toda la parte del guión extraída de los textos de Gusinde –y que constituyen una parte medular del guión de 'Tierra de Fuego'- corresponde a transcripciones realizadas por éste, con posterioridad al momento en el que cada relato le fue descrito por los selk'nam con los que compartió. Esto significa que, no obstante lo estricto y escrupuloso de sus descripciones, **todas** las narraciones mencionadas provienen de la pluma de un etnólogo occidental; por lo que necesariamente no se los puede considerar de un modo cien por ciento literal y exacto. Irremediablemente hay muchos detalles fundamentales, como la manera precisa de hilar las frases, ciertos términos específicos, repeticiones o modismos puntuales utilizados por los narradores originales, que quedarán para siempre perdidos en el desconocimiento y la incertidumbre. A esto debe sumarse también el hecho de que, para efectos de la edición consultada, los textos han sido traducidos desde el alemán.

De tal manera que, por tratarse del único vestigio directo que subsiste de una gran cantidad de relatos esenciales, no ha quedado más alternativa que ceñirnos a la transcripción realizada por Martín Gusinde como el referente más cercano al carácter que aquellas narraciones deben haber tenido.

Debido en parte a esto, y en parte también a necesidades expresivas y dramáticas del guión de la obra, existen ciertos elementos puntuales que han sido modificados en éste con respecto al original. De igual modo, la continuidad en ciertos párrafos no corresponde en forma estricta a la contenida en la versión original, intercalándose muchas veces fragmentos que, aunque literales también, pertenecen a otros relatos selk'nam o bien a otra versión de los mismos, entregadas por otros informantes. En lo que respecta a narraciones que provienen de entrevistas grabadas, como es el caso de Federico Echeuline o Luis Garibaldi Honte, la referencia es mucho más directa, por lo que los cambios realizados en ellas son mínimos.

Es sumamente importante señalar que la construcción dramática del texto no sigue una línea claramente delimitada. Si bien los textos mantienen siempre su vínculo con la sección en la que aparecen, su desarrollo sigue una dinámica propia. Tal como se ha señalado, si bien en la primera sección, así como en parte importante de la segunda, el texto posee un carácter de relato descriptivo y más bien ordenado, a medida que la obra se desarrolla su fragmentación se va haciendo cada vez más notoria. Ya hacia el final de la sección 'Cielo', así como sucede con la sección 'Mar' en su conjunto, el texto ha ido poco a poco desdibujando su naturaleza organizada y ha ido desembocando en un relato más disperso, difícil incluso muchas veces de seguir. Ejemplo de esto es la alternancia entre los relatos de Federico Echeuline y el texto del canto chamánico para encantar a una ballena, en la sección 'Mar', realizada por el relator Hombre y la relatora Mujer, respectivamente. Ambos textos ya son, por

si solos, sumamente enigmáticos, pero su combinación deriva en un estilo de relato que guarda mucha distancia con el modelo de la costumbre occidental.

Pero es en la sección 'Fuego' donde, definitivamente, el texto pierde por completo su naturaleza de narración tradicional. Allí el guión, conformado íntegramente por extractos de diversa extensión, tomados de una serie de informantes diferentes, lleva a su punto cúlmine la idea de fragmentación que gradualmente se ha ido desarrollando.

Este hecho conlleva una serie de implicancias. El mito del Sol y la Luna, de hecho, siendo uno de los relatos más trascendentales dentro de la cosmovisión selk'nam, pierde parte importante de su congruencia para efectos de la comprensión del espectador. Esto tiene una intención deliberada. La descripción de la matanza de las mujeres en la época mítica; acompañada, en el guión, por las observaciones realizadas por los últimos selk'nam, relativas a la mortandad provocada por la llegada del hombre blanco, producirán necesariamente una cierta confusión en el lector-auditor que espere seguir dichos textos como una unidad consistente y organizada. No lo es. No pretende dar testimonio de un desastre por muchos conocido; antes, más bien, apela a la percepción emotiva.

Busca conmover la naturaleza intuitiva del receptor, no su naturaleza racional.

6.1. Notas bibliográficas y observaciones al texto

En esta sección desarrollaremos todas las observaciones de importancia en relación a los cambios efectuados en el guión, con respecto a los textos originales; así como la referencia bibliográfica completa del texto de la obra. No

se incluyen aquí los comentarios, indicaciones y sugerencias expresivas dirigidas a los relatores en el guión, como tampoco las referencias a los cantos originales utilizados. Para tales efectos, ver **Guión** en documento anexo.

6.1.1. TIERRA

HOMBRE: “En el principio,⁵⁴ la tierra era lisa y plana. Aún carecía de montañas, valles, ríos y del ancho mar. Desde cualquier punto, Kenós podía abarcar con su mirada esta tierra. El suelo era duro y seco. En ninguna parte había terreno pantanoso. Kenós podía marchar en línea recta hacia todas direcciones. Se trasladaba de un lugar a otro, y podía llegar⁵⁵ hasta donde cielo y tierra se tocaban. (...) Sólo existía la tierra plana, que era mucho más pequeña que la actual, pues la cúpula celeste estaba mucho más baja que ahora. En aquél entonces no había ni nubes ni estrellas. Las estrellas, como también el sol y la luna, vinieron después. Ellos son antepasados”.⁵⁶ “Tampoco estaba aún Xóse, la nieve,⁵⁷ con su gente, y también faltaba el frío Sur con su familia”.⁵⁸ “Kenós fue el primero de los hombres que estuvo aquí”.⁵⁹

MUJER: “*C'on máxas kórke p'an Kenós*”.⁶⁰

⁵⁴ “*Al principio*”, en el original. Se modificó ligeramente la preposición, para hacer una alusión simbólica al comienzo del Génesis del Antiguo Testamento

⁵⁵ “...y aún llegaba”, en el original.

⁵⁶ “*Hówenh*” (antepasados), en el original.

⁵⁷ La precisión “la nieve”, elemento en el cual se transformó Xóse, uno de los antepasados de la época mítica, no aparece en el original.

⁵⁸ Gusinde, *L. I. d. T. d. F., op. cit.*, p. 651

⁵⁹ *Ibid*, p. 546

⁶⁰ “Hombres – todos – primero – estar – Kenós” – “Kenós es el primero de todos los hombres que estuvo aquí”. Traducción de Gusinde. *Ibid*, p. 546

HOMBRE: “Aún no existían ni el viejo hombre-sol Kranakhataix, ni su hijo Kran, nuestro sol. Había tanta luz al amanecer como al anochecer. El firmamento era transparente. Sólo más tarde se le antepusieron las nubes, neblinas y torbellinos de nieve, que son antepasados”.⁶¹

MUJER: “*Hówenh máxas k’aiinh áiyemok*”.⁶²

HOMBRE: “Temáukel, ‘Aquél-allá-arriba’, envió a Kenós”.⁶³ “Cuando Kenós había peregrinado por todo el ancho mundo, regresó nuevamente hasta aquí, nuestra tierra”.⁶⁴

MUJER: “*Yíkwak háru-wenh*”.⁶⁵

HOMBRE: “Entregó esta tierra a los selk’nam. En aquel entonces, Kenós estaba totalmente solo”.⁶⁶

MUJER: “*Mí’en p’an Kenós c’on howenh písón*”.⁶⁷

HOMBRE: “Nadie más que él había en la tierra. Miró en torno suyo, y fue hacia un lugar húmedo. Allí extrajo un puñado de pasto y barro del pantano.....”⁶⁸

⁶¹ *Ibid*, p. 651. En el original, el párrafo “*El firmamento era transparente...*” antecede a la referencia al ‘viejo hombre-sol’.

⁶² “Antepasados – todos – de padre – aquel allí” – “Aquel allí es el padre de todos los antepasados”. Traducción de Gusinde. *Ibid*, p. 546

⁶³ Gusinde, *Ibid*, p. 466

⁶⁴ *Ibid*, p. 549

⁶⁵ “Nuestra patria”. *Ibid*, p. 549

⁶⁶ *Ibid*, p. 549

⁶⁷ “Sólo – estar – Kenós, - hombres – antepasados – nada” – “Kenós estuvo totalmente solo, no había ni hombres ni antepasados”. Traducción de Gusinde, *Ibid*, p. 546

⁶⁸ “Aquí extrajo un *Háruwenhhos*”, en el original. *Ibid*, p. 549

MUJER: “Háruwenhhos”⁶⁹

HOMBRE: “...y le exprimió el agua.⁷⁰ Con este puñado formó un genital masculino....”⁷¹

MUJER: “Se’es”⁷²

HOMBRE: “...y lo depositó en la tierra. Luego extrajo otro puñado, y a éste también le exprimió el agua. Con él formó un genital femenino....”⁷³

MUJER: “Ásken”⁷⁴

HOMBRE: “...y lo depositó junto al primero.⁷⁵ Kenós dejó entonces juntos a ambos, y se fue de aquel lugar. Durante la noche, los dos terrones se unieron. De esto surgió Uno, igual que un hombre”.⁷⁶

MUJER: “¡Kórke hówenh pená!”⁷⁷

HOMBRE: “¡Este fue el primer antepasado! Aquellas dos figuras de tierra se separaron nuevamente y quedaron tendidas una junto a la otra. (...) Cuando llegó la noche siguiente, aquellas dos figuras volvieron a unirse.⁷⁸ Otra vez nació inmediatamente Uno; ése fue el segundo antepasado. (...) De nuevo se separaron ambas figuras de tierra, y yacieron una junto a la otra. Así sucedió

⁶⁹ “Terrón con raicillas, mata de pasto con tierra adherida”. Traducción de Gusinde. *Ibid*, p. 549

⁷⁰ “...al que exprimió el agua”, en el original.

⁷¹ “Con este puñado formó un se’es”, en el original. *Ibid*, p. 549

⁷² “Genitale masculinum”. Traducción de Gusinde. *Ibid*, p. 549

⁷³ “Con él formó un áskén”, en el original. *Ibid*, p. 549

⁷⁴ “Genitale femininum”. Traducción de Gusinde. *Ibid*, p. 549

⁷⁵ “...y lo depositó junto a aquel”, en el original.

⁷⁶ *Ibid*, p. 549

⁷⁷ “Éste fue el primer antepasado”. Traducción de Gusinde. *Ibid*, p. 549

⁷⁸ “Aquellas dos figuras se unieron nuevamente”, en el original.

todas las noches, durante mucho tiempo. Cada noche surgía un nuevo antepasado. Rápidamente se pobló nuestro territorio. Al cabo de un tiempo, había mujeres en buen número. A partir de entonces, se unieron hombre y mujer”.⁷⁹

6.1.2. CIELO

MUJER: “Kenós miró a su alrededor. No se sintió bien, estaba completamente solo...”⁸⁰

HOMBRE: “*Mí'en p'an Kenós c'on howenh písón*”.⁸¹

MUJER: "...pero cuando surgieron los primeros antepasados, comenzó a hablar con ellos. Él les enseñó a hablar. Entonces hablaron entre sí, todos los *hówenh*⁸² y Kenós”.⁸³

HOMBRE: “*Hówenh áiyemok c'an yar, Kenós ni ayori*”.⁸⁴

MUJER: “Cuando Kenós envejeció por fin, (...) se trasladó lejos, hacia el norte. (...) Tres hombres lo acompañaban. (...) Se arrastraban torpemente; (...) débiles y cansados. Se comportaban como personas enfermas de muerte”.⁸⁵

⁷⁹ *Ibid*, p. 549

⁸⁰ *Ibid*, p. 550

⁸¹ “Kenós estaba completamente solo, no había antepasados”. En el comienzo de esta sección Mujer y Hombre invierten los roles, siendo éste último quien refiere los textos en idioma original (Oposición).

⁸² Antepasados.

⁸³ *Ibid*, p. 550

⁸⁴ “Los antepasados – aquellos – allí – lengua – hablar, - Kenós enseñar” - “Kenós enseñó a los antepasados de la época primitiva a usar el idioma”. Traducción de Gusinde. *Ibid*, p. 550

HOMBRE: “Penosamente alcanzaron el norte. Ordenaron a la demás gente que los envolvieran en sus capas y los sepultaran en la tierra. (...) Yacían totalmente inmóviles, estaban realmente muertos”.⁸⁶

MUJER: "Pero al cabo de unos días, (...) comenzaron a mover los labios. (...) Primero susurraban, luego hablaron más fuerte; por último se levantaron y se pusieron de pie. (...) Habían vuelto a la vida. (...) Entonces se miraron:⁸⁷ (...) su aspecto era nuevamente joven y fresco”.⁸⁸

HOMBRE: “Así se hizo con todos los antepasados. El que envejecía, se hacía envolver en su manto y se tendía en el suelo. Así quedaba acostado, inmóvil, como muerto. (...) Al cabo de unos pocos días volvía en sí. Al principio se movía muy poco, luego más. Se despertaba y comenzaba a hablar. Luego, se levantaba lentamente y quedaba erguido. Ahora estaba otra vez fresco y juvenil”.⁸⁹

MUJER: “Todo aquel que había sido lavado por Kenós continuaba viviendo. (...) Luego, lentamente, volvía a envejecer, y una vez más se tendía en el suelo para conciliar el sueño profundo”.⁹⁰ “Después se levantaba de nuevo y era lavado por Kenós. Así lo hicieron muchas veces. Pero el que ya no sentía el placer de vivir, se acostaba por última vez, cerca de su choza, y no se levantaba más. Entonces se convertía en un pájaro, montaña, en viento, o ascendía al firmamento”.⁹¹

⁸⁵ *Ibid*, pp. 551-52. Este párrafo y los siguientes del Hombre y la Mujer recogen aquí las frases medulares de un desarrollo mucho más extenso en el original.

⁸⁶ *Ibid*, 552

⁸⁷ “Cada uno de ellos vio entonces a los restantes”, en el original.

⁸⁸ *Ibid*, p. 552.

⁸⁹ *Ibid*, p. 552

⁹⁰ *Ibid*, p. 552-53

⁹¹ *Ibid*, p. 652

HOMBRE: “Cada uno de los antepasados se quedó en el territorio; ninguno ha abandonado nuestra tierra...”⁹²

MUJER: “Yíkwak háru-wenh”⁹³

HOMBRE: “...Aquí se encuentran aún hoy, las montañas, los peñascos, los acantilados, el ancho mar, los ríos y las lagunas. También se quedaron aquí todos los animales, los pájaros, los astros y las nubes. Todos ellos son nuestros antepasados”,⁹⁴ “y *no han muerto*”.⁹⁵ “¡Se los puede hallar en todas partes!”⁹⁶

MUJER: “¿Ves este animalito? Tiene la figura de un palito corto. Aquí estuvo, envuelto en su manto, y en verano sale de él convertido en mariposa... Lo mismo sucedió con nuestros antepasados. Cada uno de ellos era como un hombre, se envolvía en su manto, se tendía en la tierra y quedaba inmóvil; más tarde salía de su capa y era un pájaro, una criatura del mar o una montaña”.⁹⁷ “Muchos se transformaron en ríos, en lagunas o en peñascos. (...) Otros siguieron a Kenós hacia la *mujer cielo*⁹⁸ y se convirtieron en estrellas o nubes, en copos de nieve o velos de neblina. (...) Ninguno de los antepasados continuó siendo hombre, todos se transformaron”.⁹⁹

⁹² *Ibid*, p. 653

⁹³ “Nuestra patria”

⁹⁴ *Ibid*, p. 653

⁹⁵ *Ibid*, 661

⁹⁶ *Ibid*, p. 653

⁹⁷ *Ibid*, p.554

⁹⁸ “...al espacio aéreo”, en el original. Hemos cambiado deliberadamente esta frase, a fin de aludir a la naturaleza femenina del cielo en la cosmovisión selk’nam, y cambiándola por otra expresión citada literalmente por Gusinde: la ‘mujer-cielo’ (ver p. 49).

⁹⁹ *Ibid*, 652

MUJER: “La cúpula celestial se extendió sobre Kenós de la misma manera que una madre extiende el manto sobre su hijo”.¹⁰⁰

HOMBRE: "Só'onh Kenós k'am" ¹⁰¹

MUJER: *"El cielo fue la madre de Kenós..."* ¹⁰² "Kenós fue el primero en ascender al firmamento. Allí se convirtió en aquella estrella que en invierno se ve en la mañana por breve tiempo".¹⁰³

HOMBRE: “Junto con él ascendieron aquellos tres hombres que aquí siempre habían estado a su lado”.¹⁰⁴

MUJER: “En el cielo está ahora también Kesórenk, un hombre muy hermoso. Él supera a todos los demás en brillo”.¹⁰⁵

HOMBRE: “Cénuke tenía una familia numerosa, y se los llevó a todos allá arriba. Están ubicados muy juntos uno del otro”.¹⁰⁶

MUJER: "Cénuke posee además su vestimenta, Cénuke-ule, que es su ancho manto de piel. (...) Él no está dentro de ese manto; se mantiene siempre al otro lado del cielo. (...) Cuando se ve Cénuke-ule, la gente cree que es él quien está en el cielo, pero se trata sólo de su vestimenta. Sólo después aparece y se muestra a la gente".¹⁰⁷

¹⁰⁰ *Ibid*, p. 547

¹⁰¹ “El cielo fue la Madre de Kenós”. *Ibid*, p. 546

¹⁰² *Ibid*, p. 546

¹⁰³ *Ibid*, p. 653

¹⁰⁴ “...que aquí siempre habían estado en su compañía”, en el original. *Ibid*, pp. 653-54

¹⁰⁵ *Ibid*, p. 654.

¹⁰⁶ *Ibid*, p. 654

¹⁰⁷ *Ibid*, p. 654

HOMBRE: “Hormáin...”¹⁰⁸

MUJER: “...la vía láctea...”¹⁰⁹

HOMBRE: “...son muchos antepasados. Todos ellos están ubicados muy cerca uno del otro”.¹¹⁰

MUJER: “Kankáiyus...”¹¹¹

HOMBRE: “...Venus...”¹¹²

MUJER: “...aparece inmediatamente después de haberse ido el Sol”.¹¹³

HOMBRE: “Kwányip, pintada la cara de rojo, subió al firmamento al morir su madre. Allí está ahora”;¹¹⁴ “los *koliót* lo llaman Orión, a él y a toda su familia”.¹¹⁵

MUJER: “¡¡Koliot!! ¡Capa roja! El hombre blanco...”¹¹⁶ “Kwányip fue culpable de que nadie pudiese levantarse ya del sueño senil. (...) Durante todo un día cantó junto al lugar donde yacía su hermano, y éste nunca volvió a despertar.

¹⁰⁸ La Vía Láctea. *Ibid*, p. 654

¹⁰⁹ *Ibid*, p. 654

¹¹⁰ *Ibid*, p. 654

¹¹¹ Venus. *Ibid*, p. 654

¹¹² *Ibid*, p. 654

¹¹³ *Ibid*, p. 654

¹¹⁴ “...subió al firmamento por razones de duelo”, en el original. Se hace aquí la precisión en el guión, para aludir a un relato importante que no está incluido en la obra.

¹¹⁵ Esta última frase no es textual; se basa en una observación de Gusinde. Pero se ha utilizado como medio de enlace y preparación para el gran quiebre dramático que se produce con el siguiente texto de la Mujer.

¹¹⁶ La traducción literal de *koliót* es ‘capa roja’, y era, en efecto, utilizada para referirse a los ‘hombres blancos’ o extranjeros occidentales.

(...) Desde entonces nadie vuelve desde la tumba. Quien se tiende ahora en el suelo, está verdaderamente muerto".¹¹⁷

HOMBRE: "Ahora, 'Aquel allá arriba' hace morir a cada uno. Llama de este mundo a cualquiera, cuando él lo desea. Ni siquiera los hechiceros más poderosos pueden evitarlo".¹¹⁸ "¿Porqué permitió la primera muerte? Desde aquel entonces todos los selk'nam mueren".¹¹⁹ "Él es muy fuerte".¹²⁰

MUJER: "En el cementerio hay tierra. Sólo hay tierra".¹²¹

HOMBRE: "Lleno de dolor, Kwányip se pintó de rojo todo el cuerpo. Reunió a toda su familia, y con ellos ascendió a la bóveda celestial. Allí está todavía, como estrella, con su pintura roja".¹²²

MUJER: "Los que se han ido. Los del infinito...".¹²³

HOMBRE: "Todas las estrellas fueron en su momento antepasados, pero son muchas, y sólo de algunas sabemos el nombre y su historia aquí en la tierra".¹²⁴

¹¹⁷ *Ibid*, p. 553. Este texto alude a uno de los antepasados más singulares y controversiales del mundo mítico selk'nam: Kwányip, o Kwánip (ver p. 41). Él fue responsable de la llegada de la muerte, luego de cantar junto a la tumba de su hermano impidiendo que éste volviera a la vida. La descripción de este mito no se desarrolla en la obra, mencionándose sólo en este punto como enlace simbólico con la primera alusión al hombre blanco -responsable del exterminio de la raza-, realizada al inicio del mismo párrafo por la mujer.

¹¹⁸ *Ibid*, p. 475

¹¹⁹ *Ibid*, p. 538

¹²⁰ *Ibid*, p. 475

¹²¹ "En el cementerio hay tierra, si, ahí hay tierra de una. No tengo nada, ni eso tampoco. Así que, ningún lugar, no tengo", en el original. Corresponde a una entrevista realizada a Ángela Loij, una de las últimas descendientes selk'nam. Chapman, Anne; Preloran, Jorge; Montes, Ana: "Los Onas: Vida y muerte en Tierra del Fuego". Documental. Argentina, 1977

¹²² Gusinde, *op. cit.*, p. 566

¹²³ Chapman, *Fin de un Mundo, op. cit.* p. 181. Corresponde a una frase del texto del canto chamánico n. 8 de Lola Kiepja, referido a su viaje al cielo del oeste.

MUJER: "En el principio era la palabra....." ¹²⁵

HOMBRE: "En el principio existía Temáukel; más tarde llegó también Kenós. Kenós fue enviado por el habitante del cielo". ¹²⁶

MUJER: "Temáukel haskán talu sax". ¹²⁷

HOMBRE: "Al morir, el alma de los hombres se va de aquí y asciende hacia 'Aquél allá arriba'. Allí se queda a partir de entonces. Las almas permanecen detrás de las estrellas". ¹²⁸

MUJER: "Los del infinito. Los que partieron". ¹²⁹

HOMBRE: "El Cielo estaba más cerca de la Tierra. El águila quiso subir para ver si alcanzaba a ver algo, por eso es el pájaro que se eleva más alto. (...) No pudo alcanzar el Cielo. (...) Los brujos cantan como él, cuando mandan su espíritu..." ¹³⁰

MUJER: "....wai-wenn...." ¹³¹

¹²⁴ *Ibid*, p. 655

¹²⁵ Esta frase no es original. Es una nueva cita simbólica al libro del Génesis, para enlazar con el siguiente texto del Hombre.

¹²⁶ "Al principio existía Temáukel; más tarde llegó también Kenós. Kenós fue enviado por Temáukel", en el original. Gusinde, *op. cit.*, p. 466.

¹²⁷ "Temáukel vive más allá de las estrellas"

¹²⁸ Gusinde, *Ibid*, p. 514

¹²⁹ Chapman, *Fin de un Mundo*, *op. cit.*, p. 181. Corresponde al mismo canto chamánico citado en la página anterior.

¹³⁰ Federico Echeuline, citado en Penazzo y Penazzo, Revista *Impactos* n. 47 (*op. cit.*)

¹³¹ Embrujo, conjuro.

HOMBRE: "...a la Luna. El águila quiso hacer como el espíritu del brujo. Quiso llegar a la Luna. Pero no pudo".¹³²

6.1.3. MAR

HOMBRE: "En aquel entonces vivía K'ooj, el más poderoso de los chamanes, que más tarde se transformó en el inmenso mar".¹³³ "K'ooj era muy viejo ya. Arrugado. Por eso, cuando se hizo mar, las olas son las arrugas".¹³⁴

HOMBRE: "Kokpómeec fue el primer Jo'on que cantó".¹³⁵ "El Sur fue su padre"¹³⁶. "De él, los demás aprendieron a cantar. (...) Una vez, Kokpómeec cantaba a la orilla del mar. Quería descubrir si podía matar una ballena grande y hacerla varar en la playa. (...) Lo intentó por largo tiempo. (...) Por fin lo logró. (...) Esto le causó tanta alegría que se traspasó el cuerpo con flechas. No murió. La muerte no existía. Se convirtió en pájaro".¹³⁷

MUJER: "La ballena está montada sobre mí.... Está sentada sobre mí.... La estoy esperando.... Estoy hablando desde el cielo del norte...."¹³⁸ La ballena macho.... La ballena, mi padre, está por ahogarme....La estoy esperando...."

139

¹³² Penazzo y Penazzo, *Ibid.*

¹³³ Gusinde, *op. cit.*, p. 652

¹³⁴ Federico Echeuline, citado en Penazzo y Penazzo, *op. cit.*, Revista *Impactos* n. 33

¹³⁵ Gusinde, *Ibid*, p. 609

¹³⁶ *Ibid*, p. 547.

¹³⁷ *Ibid*, p. 609

¹³⁸ "Estoy hablando en Aim-shoink", en el original. Se refiere a un "sitio mítico del cielo del norte que se asocia con la ballena" Chapman, F. d. u. M., *op. cit.*, p. 187.

¹³⁹ Chapman, *Ibid*, p. 187. Corresponde a la traducción del texto del canto chamánico para encantar a una ballena y hacerla varar en la playa.

HOMBRE: “K’ooj es el padre del agua y padre del mar. Era grande su poder”.¹⁴⁰

MUJER: “Está montada sobre mí. La estoy esperando”¹⁴¹

HOMBRE: “K’ooj, el mar, y Ksamnq, la orca, eran brujos. Ksamnq era fuerte”.¹⁴²

MUJER: “La ballena, mi padre, está por ahogarme”.¹⁴³

HOMBRE: “Antes, los Jo’on, que eran poderosos, se brujeaban entre ellos y con el embrujamiento llegaban a matar. Así Ksamnq brujeó a Ochn, la ballena, la hija de Ko’oj. (...) Era muy viejo. Entonces se vengó. Se hizo él mismo mar, cuando su hija estaba por morir brujeada”.¹⁴⁴

MUJER: “La estoy esperando”¹⁴⁵

HOMBRE: “Me voy a convertir como padre en Mar”¹⁴⁶

MUJER: “La ballena, mi padre”¹⁴⁷

HOMBRE: “K’ooj quería hacer¹⁴⁸ resucitar a su hija, Ochn, cuando murió. Pero el padre no pudo sostener su alma. En ese tiempo, todavía no había mar”.¹⁴⁹

¹⁴⁰ Federico Echeuline, citado en Penazzo y Penazzo, *op. cit.*, Revista *Impactos* n. 33

¹⁴¹ Chapman, *Ibid*

¹⁴² Federico Echeuline, citado en Penazzo y Penazzo, *op. cit.*, Revista *Impactos* n. 33

¹⁴³ Chapman, Anne; F. d. u. M., *op. cit.*, p. 187.

¹⁴⁴ Federico Echeuline, *Ibid*

¹⁴⁵ Chapman, p. 187, canto chamánico n. 29 para encantar a una ballena.

¹⁴⁶ Federico Echeuline: Penazzo y Penazzo, *op. cit.*, Revista *Impactos* n. 33

¹⁴⁷ Chapman, *Ibid*

¹⁴⁸ “...quería hacerla”, en el original.

¹⁴⁹ Federico Echeuline, *Ibid*

MUJER: “Está por ahogarme” ¹⁵⁰

HOMBRE: “Él levantó su manto de guanaco, lo levantó con esfuerzo. Levantó las alas para esconder a sus hijas”. ¹⁵¹

MUJER: “Esta sentada sobre mí” ¹⁵²

HOMBRE: “Las bahías eran personas, no había mar”. ¹⁵³

MUJER: “Está montada sobre mí” ¹⁵⁴

HOMBRE: “Así se fueron convirtiendo todos, cada uno en su lugar”. ¹⁵⁵

MUJER: “La ballena macho” ¹⁵⁶

HOMBRE: “Se convirtieron en ballenas, y el padre se convirtió en mar. Desapareció K’ooj de la tierra. Se convirtió”. ¹⁵⁷

MUJER: “Estoy hablando desde el cielo del norte” ¹⁵⁸

HOMBRE: “Cuando K’ooj se hizo mar, entonces pudo Ochn morir en el mar, no morir en tierra”. ¹⁵⁹

¹⁵⁰ Chapman, *Ibid*

¹⁵¹ Federico Echeuline, *Ibid*

¹⁵² Chapman, Anne; *Ibid*

¹⁵³ Federico Echeuline, *Ibid*

¹⁵⁴ Chapman, Anne; *Ibid*

¹⁵⁵ Federico Echeuline, *Ibid*

¹⁵⁶ Chapman, Anne; *Ibid*

¹⁵⁷ Federico Echeuline, *Ibid*

¹⁵⁸ Chapman, Anne; *Ibid*

¹⁵⁹ Federico Echeuline, *Ibid*

MUJER: “La estoy esperando” ¹⁶⁰

HOMBRE: “Por eso Ko’oj cubre toda la tierra desde arriba. Ko’oj, el Mar. Cuando sube. Fue su venganza, para limpiar aquellos que le hicieron mal a su hija”. ¹⁶¹

MUJER: “Mi padre” ¹⁶²

HOMBRE: “Así fue la venganza. Creció el mar; antes no había mar...” “K’ooj era muy viejo. Arrugado. Cuando se hizo mar, las olas son las arrugas”. ¹⁶³

6.1.4. FUEGO

MUJER: “El Hombre Sol corre constantemente tras la Mujer Luna, sin alcanzarla jamás; pues ella es mucho más astuta”. ¹⁶⁴

HOMBRE: “La Mujer Luna nos atormenta cuando está aquí, (...) es poderosa y caprichosa. El Hombre Sol, en cambio, es generoso con nosotros”. ¹⁶⁵

MUJER: “La luna te está mirando.....” ¹⁶⁶

¹⁶⁰ Chapman, Anne; *Ibid*

¹⁶¹ Federico Echeuline, *Ibid*

¹⁶² Chapman, Anne; *Ibid*

¹⁶³ Federico Echeuline, *Ibid*

¹⁶⁴ “...pues Kra es mucho más astuta que Kran”, en el original. Gusinde, *op. cit.*, p. 665

¹⁶⁵ *Ibid*

¹⁶⁶ Esta frase ha sido extraída de un curioso evento relatado por Gusinde, en su viaje de 1923: “Una vez pude observar personalmente cómo una madre tomó consternada a su hijito del brazo y lo arrastró precipitadamente adentro de la choza. ‘Kra áiken ni ma = ¡La luna te mira!’, le gritó al niño, que había estado sentado delante de la choza mirando detenidamente la luna”. *Ibid*, p. 580

HOMBRE: “¡Mira a aquella miserable y traidora mujer allá arriba! (...) Un día su propio esposo, el Sol, descubrió su engaño. Con un leño encendido la golpeó y le dio con él en el rostro. ¡Las manchas negras y las quemaduras que aún hoy puedes ver en su cara, provienen de esos golpes! (...) Fue una lucha terrible. Los hombres mataron a todas las mujeres, y sólo quedaron con vida las niñas pequeñas que estaban en el campamento”.¹⁶⁷ “Cuando *ella* cayó al fuego, retumbó la tierra y tembló el firmamento”.¹⁶⁸ “Era muy poderosa. (...) Huyó hacia el cielo. Aún hoy, esa de allá arriba es el peor enemigo de los hombres. ¡El Sol, su marido, la persigue constantemente!”¹⁶⁹ “Hasta hoy, no la ha podido alcanzar”.¹⁷⁰ “La Mujer Luna nos odia a nosotros, los hombres. (...) Nadie está a salvo de ella. Mata furtivamente a uno de nosotros y lo devora. Muchos ya han muerto así; es una chamán poderosa. Su poder no ha disminuido desde que está en el firmamento. Cuando se desata su ira contra nosotros, aparece totalmente teñida de rojo. Es entonces cuando devora nuevamente hombres, en especial niños. El color rojo que se puede ver entonces proviene de la sangre humana que ingiere”.¹⁷¹

MUJER: “Luna... cara quemada. Cara enfurecida” ¹⁷²

¹⁶⁷ Gusinde, *Ibid*, p. 847. Este texto corresponde a otro suceso relatado por Gusinde. Mientras caminaba hacia el campamento junto a Téenesk, una noche clara de invierno, el viejo chamán de pronto se detiene, mirando a la luna, y pronuncia una larga y enfurecida arenga al astro, con el puño levantado en señal de desafío y desprecio. Es por ello que, en el guión, se le pide al relator hombre realizar el mismo gesto (ver *Guión* en documento anexo).

¹⁶⁸ *Ibid*. Esta frase está tomada de una referencia anterior, también de Téenesk, transcrita por Gusinde en la misma página. Es interesante la observación que realiza el autor: en ningún momento Téenesk se refiere a la luna por su nombre propio –Kra-.

¹⁶⁹ *Ibid*, p. 847

¹⁷⁰ *Ibid*, p. 576

¹⁷¹ *Ibid*, p. 577

¹⁷² Chapman, Anne; *Ensayo sobre algunos Mitos y Ritos de los Selk'nam*. Karukinka, Cuaderno Fuegoino n° 6, Buenos Aires, 1973. Alude a los insultos que dirigían las mujeres a la luna cuando el chamán anunciaba que moriría pronto, pues había sido “agarrado por la luna”.

HOMBRE: "Estoy Allá. Mi cabeza está en la sombra. He sido atrapado por la Hija del Cielo. Estoy debajo de sus rodillas. Alguien me matará. He sido atrapado por la Luna" ¹⁷³

MUJER: "Vamos hacia la Hija del Cielo." ¹⁷⁴

HOMBRE: "Mi cuerpo está en la oscuridad. Yo mismo voy a perforarlo con una flecha..."¹⁷⁵

MUJER: "Voy a morir en mi tierra" ¹⁷⁶

HOMBRE: "Los blancos mataban porque les convenía, porque les pagaban libra esterlina por cada cabeza; y a las mujeres les cortaban los senos".¹⁷⁷

MUJER: "Shion as jen vuit-kain ya" ¹⁷⁸

HOMBRE: "Mi abuelo, padre de mi madre, era Kjolch¹⁷⁹. Él era de Cabo Peñas. Allí Mc Lennan, a quien llamaban cerdo colorado, mató a mis abuelos".¹⁸⁰

MUJER: "Main yakar on yam wai lausvlech" ¹⁸¹

¹⁷³ *Ibid.* Corresponde al texto del canto del chamán que ha sido condenado por la luna.

¹⁷⁴ *Ibid*

¹⁷⁵ Chapman, *Fin de un Mundo*, *op. cit.*, p. 186. Canto chamánico n. 22

¹⁷⁶ Ángela Loij, en Chapman, Preloran, Montes,; *Los Onas: Vida y muerte en Tierra del Fuego. Documental (op. cit.)*

¹⁷⁷ Federico Echeuline, en Penazzo y Penazzo, *op. cit.*, Revista *Impactos* n. 21

¹⁷⁸ "Al Cielo andar quiero yo". Beauvoir, José María, *Los Shelknam, indígenas de la Tierra del Fuego: Tradiciones, costumbres y lengua*. Ed. Atelí, Punta Arenas, 1997, p. 81

¹⁷⁹ Zorzal. Se refiere a un parentesco familiar, supuestamente descendiente de esa ave.

¹⁸⁰ Federico Echeuline, Penazzo y Penazzo, *op. cit.*, Revista *Impactos* n. 45

¹⁸¹ "Mi padre y mi madre también han muerto ya". Beauvoir, *Ibid*, p. 81

HOMBRE: “Y de ahí vinieron sucediéndose las peleas, las riñas. Eran como venganzas, una detrás de otra. Al final ni siquiera se sepultaban. Era el destino, la destrucción de los selk’nam. Terminar la raza de una vez...”¹⁸²

MUJER: “Terminar la raza...”¹⁸³

HOMBRE: “...Terminar la raza. Que vengan otras. Que venga Mac Lennan, que venga Popper; que vengan los escoceses a poblar Tierra del Fuego”.¹⁸⁴

MUJER: “Muertos, muertos, muertos. ¿Cuántos muertos? No sirve el médico blanco. El cementerio está lleno. Tanta gente muerta. Todos los días, todo el día muertos vienen, vienen en camiones llenos de muertos, mujeres, niños. Todos murieron por el mal de los blancos; niñitos junto a sus madres, pobrecitos. Sufren. Mujeres jóvenes, no casadas aún... El cementerio es grande”.¹⁸⁵

HOMBRE: "Si nosotros, los chamanes, hubiéramos podido atrapar con nuestro embrujo el alma de los koliót! ¡A cuántos de esos odiados blancos habríamos matado! En aquel entonces aún había muchos y poderosos hechiceros. Cada uno de ellos trató con el mayor esfuerzo de acercarse al alma de los blancos, pero ninguno lo logró...”¹⁸⁶

MUJER: “El cementerio es grande... Ahí hay tierra, sí... Ahí está nuestra tierra, ahora”¹⁸⁷

¹⁸² Luis Garibaldi Honte, en Chapman, *Fin de un Mundo, op. cit.*, p. 66

¹⁸³ *Ibid*

¹⁸⁴ *Ibid*

¹⁸⁵ Lola Kiepja, *Ibid*, p. 34

¹⁸⁶ Gusinde, *op. cit.*, p. 698

¹⁸⁷ Combinación de frases de Lola Kiepja (texto anterior de la Mujer) y Ángela Loij (ver cita n° 121)

HOMBRE: “Terminar la raza...”¹⁸⁸

MUJER: “¿Dónde se fueron las mujeres que cantaban como los pájaros? Había muchas mujeres.... ¿Adonde se fueron?”¹⁸⁹

HOMBRE: “¿Dónde están ahora los selk’nam? No queda ninguno. Pertenece todos a la misma raza y al mismo país. ¿Porqué hemos de odiarnos y matarnos hasta que no quede ninguno? Ya no estamos enojados. No queremos enojarnos de nuevo. Queremos olvidar.”¹⁹⁰

MUJER: “Estoy aquí cantando, el viento me lleva... Estoy siguiendo las pisadas de aquellos que se fueron... Se me ha permitido venir a la montaña del poder... He llegado a la gran cordillera del cielo... El poder de aquellos que se fueron vuelve a mí... Entro en la casa de la gran cordillera del cielo... Los del infinito me han hablado.....”¹⁹¹

¹⁸⁸ Repetición de la frase anterior de Luis Garibaldi

¹⁸⁹ “...como los Tam-tam (canarios)”, en el original. Chapman, Anne, *Ensayo sobre algunos mitos y ritos selk’nam*, *op. cit.* Alude a una pregunta melancólica que le hizo en una ocasión Lola Kiepja.

¹⁹⁰ Bridges, *El Último confín de la tierra*, *op. cit.*, p. 34

¹⁹¹ Texto de un canto chamánico de Lola Kiepja, en Chapman, Preloran, Montes; *Los Onas: Vida y muerte en Tierra del Fuego*. Documental. (*Op. cit.*)

V. CONCLUSIONES

La obra ya existía. Ya era.

La consumación de la escritura de 'Tierra de Fuego' cierra varios ciclos vitales, y abre otros nuevos. El proceso no se detiene, nunca ha de detenerse; debe ser siempre parte del existir. Como el crear, como el retorno –*crear es descubrir, es recordar, es retornar*-. El comenzar a saciar el ansia del reencuentro con los orígenes, la reconexión con *El Principio*, fue la más profunda y reveladora de las muchas y complejas experiencias vividas a lo largo de este proceso. Descubrir que *La Obra* es una sola, que se va nutriendo, fortaleciendo y transformando permanentemente, alimentando todas las vivencias y alimentada a la vez por ellas, ha sido un elemento de iluminación profundo, intenso; a la vez difícil y hermoso de asimilar. Comenzar a encontrar el sentido, finalmente. Como en esa infancia lejana y fecunda, en la que no cabía preguntarse el porqué, pues la razón siempre aparecía.

Siempre aparece.

Apareció aquí, finalmente; aunque sus sinuosos y cautivantes contornos parecían no querer revelarse nunca. Entender el porqué; comprender la razón. Encontrar, finalmente, el camino.

Todas las experiencias emanadas de este proceso constituyen una unidad poderosa y encadenada. Muchas de las imágenes simbólicas plasmadas en la obra surgieron mucho antes; brotaron en el teatro, en la danza, en el mundo de los sueños. La Oposición, la Transformación, el Mar, el Sol, la Tierra, la Luna, el canto de los pájaros, las campanas, el Agua, la Sombra, el *Ánima*... la voz de los antepasados sepultados, danzando entre el sonido de la piedra, sobre el rumor del viento... el murmullo de la foresta, impregnada de cantos... el hechizo fascinante del Fuego, limpiando, curtiendo, renovándolo todo...

Son muchos los elementos utilizados aquí que cierran, a su manera, un extenso proceso de exploración y descubrimiento, que ya apuntaba hacia ellos desde mucho antes de la sola idea de escribir esta obra. Sí, *la Obra es una sola*. Se nutre de todas las vivencias, los ensayos, las pruebas. Todos los errores, toda manifestación azarosa implícita en su gestación constituye una parte esencial, inseparable de ella. Y no concluye. No debe jamás terminar.

Fue bellissimo el comprender porqué la intuición me llevó a explorar el mundo selk'nam. Y se dio así, de modo casual, casi azaroso. La metáfora del reencuentro con las propias raíces, con la propia y auténtica manera de intuir, de re-crear, encajaba completamente con el redescubrimiento de aquel mundo. Un mundo aparentemente sencillo, pero abarrotado de elementos misteriosos unidos en una diversidad asombrosa y palpitante, exigía ser abordado a través de una tenaz convivencia entre simplicidad cristalina y complejidad insondable. Hacía falta descubrir cuáles eran los elementos de mi propia naturaleza que percibía reflejados en lo que conocí del mundo selk'nam, y a partir de ellos construir –construirme– en el trabajo de creación. Era fundamental vivir con intensidad y plenitud todo aquel proceso que desembocó en el reencuentro con el propio lenguaje, *mi* propio lenguaje.

Era fundamental liberarse de los miedos. El miedo sombrío, amenazante, de verse a uno mismo, de tomar las propias riendas, de cultivar los propios códigos. El miedo al juicio, a la autocensura vana e inútil. El miedo a cerrar un trabajo tan profundamente introspectivo y agudo, cuya sola consumación se transformaba en una inquietante metáfora de la idea de '*cerrar la vida*'; haciendo que el proceso se extendiera casi en forma crónica. El miedo al error, al azar. El miedo a la Intuición.

Y hacía falta sepultarse, también. Sumergirse por un instante casi eterno en las recónditas cavidades de la Tierra; percibiendo su murmullo, escuchando sus latidos, oyendo el agua deslizarse entre sus venas de arcilla y barro. Hacía falta sumirse en el mundo de la Sombra, único camino para adentrarse en los parajes de la luz; lavar los inmovilizados ojos con la salina y lodosa envoltura del suelo; enterrar las manos en el crepitar transformador y terrible del Fuego.

Descubrí que la *'tarea del aprendiz'* y la *'tarea del maestro'* pueden ser procesos que se tocan entre sí. Mi encuentro con la Sombra, aquel aspecto de la personalidad vinculado a los miedos, a los rasgos cohibidos y replegados al mundo del inconsciente, y que por tanto tiempo obstruyó la expresión fluida de mi quehacer creativo, se encuentra aún en pleno desarrollo; pero a partir del crecimiento experimentado a lo largo de este trabajo vital, puedo percibir atisbos de un encuentro mucho más fecundo y asombroso: el de la conexión con aquel lado femenino, intuitivo, fértil. El encuentro con el mundo del *Ánima*. Surjo otra vez, emerjo de la penumbra, de la matriz orgánica de las profundidades de la tierra, convertido en pájaro, en ballena, en estrella celeste; como aquellos antepasados que no morían.

Joven y fresco.

“Así se hizo con todos los antepasados. El que envejecía, se hacía envolver en su manto y se tendía en el suelo. Así quedaba acostado, inmóvil, como muerto. Al cabo de unos pocos días volvía en sí. Al principio se movía muy poco, luego más. Se despertaba y comenzaba a hablar. Luego, se levantaba lentamente y quedaba erguido. Ahora estaba otra vez fresco y juvenil”.¹⁹²

¹⁹² Gusinde, Martín; *op. cit.*, p. 552

VI. BIBLIOGRAFÍA

Beauvoir, José María; *Los Shelknam, indígenas de la Tierra del Fuego: Tradiciones, costumbres y lengua.* Editorial Atelí, Punta Arenas, 1997

Berman, Morris; *El Reencantamiento de Mundo.* Editorial Cuatro Vientos, Santiago, Chile, 1990.

Bridges, Lucas, *El último confín de la tierra.* Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1949

Casella, Alfredo; Mortari, Virgilio; *La técnica de la orquesta contemporánea.* Ricordi Americana S.A.E.C., Buenos Aires, 1950.

Chapman, Anne; *Ensayo sobre algunos Mitos y Ritos de los Selk'nam.* Karukinka, Cuaderno Fueguino nº. 6, Buenos Aires, 1973.

Chapman, Anne; entrevista concedida a la publicación web "Del Origen", <http://www.delorigen.com.ar/chapman.htm>; 21 de julio de 2008.

Chapman, Anne; *Fin de Un Mundo, Los Selk'nam de Tierra del Fuego.* Vazquez Massini Editores, Buenos Aires, 1990.

Chapman, Anne; Preloran, Jorge; Montes, Ana: *Los Onas: Vida y muerte en Tierra del Fuego*. Documental. Argentina, 1977.

Chapman, Anne, *Los Selk'nam. La vida de los Onas*. Traducción de Ana Freire de Zavala, Justino Zavala y Anne Chapman. Emecé, Buenos Aires, 1986.

Darwin, Charles; *Viaje de un naturalista alrededor del mundo*, Cap. X. El Ateneo, Buenos Aires, 1945.

Dick, Robert; *El desarrollo del sonido mediante nuevas técnicas*. Mundimúsica Ediciones Musicales; Madrid, 1986.

Fregtman, Carlos; *Música Transpersonal*. Editorial Kairós, S. A., Barcelona, 1990.

Fromm, Erich; *El lenguaje olvidado*. Librería Hachette S.A, Buenos Aires, 1972.

Guarello, Alejandro; Contreras, Paulina; Cádiz, Rodrigo; Serra, Monserrat; Herrera, Verónica; *Guía de instrumentos musicales*. Material Audiovisual. Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Música.

Gusinde, Martín; *Los Indios de Tierra del Fuego*; Tomo I, Vol II, Los Selk'nam. Centro Argentino de Etnología Americana, Buenos Aires, 1982-1991

Jung, Carl G.; "*Collected Works*". Vol. IX, X. Routledge and Kegan Paul, London, 1970.

Kiepja, Lola; *Selk'nam chants of Tierra del Fuego* (Recorder, Vol I y II). Descriptive notes and translations of texts by Anne Chapman; cantometric analysis by Alan Lomax. Grabación realizada en 1966, Argentina.

Lao Tse; *Tao Te King*. Editorial Cuatro Vientos, Santiago, Chile, 1993.

Massone, Mauricio, y Prieto, Alfredo; *Las ballenas en el mundo selk`nam: un enfoque desde la arqueología y otras disciplinas, en el norte de Tierra del Fuego*, Artículo. Convenio FONDECYT, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Museo de Historia Natural de Concepción) y Universidad de Magallanes (Instituto de la Patagonia).

Penazzi, Sergio; *Il fagotto; altre tecniche. Nuove fonti di espressione musicale*. G. Ricordi & C. s.p.a., Milano, Italia, 1982.

Penazzo, Nelly, y Penazzo, Guillermo; Varios artículos. Revista *Impactos*, Punta Arenas, 1991-1992-1993.

Popol Vuh; Editorial Centro Gráfico Limitada, Santiago, Chile, 2003

Romera, Ángel; *Metáfora o Traslación*. Artículo publicado en web:

<http://retorica.librodenotas.com/Recursos-estilisticos-semanticos/metfora-o-traslacion>

Sanhueza Tohá, Jaime; *Simbolismo y Tema de la Personalidad en El Gran Dios Brown de Eugene O'Neill*. Tesis para optar al grado de Magister en Artes mención Dirección Teatral, Universidad de Chile, Depto. de Teatro. Santiago, Chile.

Veale, Peter; Mahnkopf, Claus-Steffen; *The Techniques of Oboe Playing*. Bärenreiter Kassel; Basel, London, New York, Prag; 1998.



Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Música

TIERRA DE FUEGO

RELATO MUSICAL

Para dos Actores, Coro y Orquesta de Cámara

Pablo Sanhueza Tohá

A mis Padres.

A nuestros Padres.

Esta obra requiere de una distribución especial de los instrumentos en el espacio. Hay dos razones para ello. Para este trabajo tomé como punto de partida dos elementos que considero fundamentales en la cosmovisión selk'nam: la Oposición y la Transformación. Como sucede en la mayoría de los pueblos evolucionados -muchos de ellos ya desaparecidos-, la relación con la naturaleza y el espíritu se da de un modo directo, profundo y cotidiano. En el mundo selk'nam, esta convivencia se manifiesta sobre todo a través de la comunión entre elementos opuestos. El día y la noche, lo masculino y lo femenino, el Sol y la Luna, la vida y la muerte. Por eso la orquesta está dividida aquí en dos grupos opuestos. Por eso los relatores son un hombre y una mujer. Por eso las cuatro secciones que la conforman –Tierra y Cielo, Mar y Fuego-. Por eso dos coros.

La segunda razón tiene que ver con la idea de que todo se transforma. 'La muerte no existía'. Los antepasados siguen viviendo, transformados en estrellas, nubes o pájaros. El sonido aquí se transforma, también. Se desplaza de un instrumento a otro que está al frente en el escenario; un clarinete se transforma en viola, una flauta en voz, una palabra en música.

La totalidad de los textos utilizados son transcripciones de relatos selk'nam originales, tal como ellos los contaron o como fueron traducidos o transcritos por otros. La mayor parte del texto está tomado de los libros "Los Indios de Tierra del Fuego", de Martín Gusinde –en los que se destacan los relatos realizados por Ténesk, el xo'on (chamán) que dirigió la última ceremonia del Hain selk'nam, en 1923, documentada por Gusinde-; y "Fin de un Mundo", de Anne Chapman, con los invaluable aportes entregados por Lola Kiepja y Ángela Loij, dos de las últimas sobrevivientes, y cuya colaboración permitió realizar la mayor parte de los escasos registros que quedaron de su cultura hacia mediados de la década del 60 -en el caso de Kiepja- y hasta mediados de los años 70, en el caso de Ángela Loij. Se recogen también trozos menos conocidos de relatos realizados por otros sobrevivientes, como Federico Echeuline, Luis Garibaldi Honte y Segundo Arteaga.

Todos estos descendientes han fallecido. La cultura selk'nam ya no existe.

Me he permitido únicamente, en ciertos casos, cambiar determinadas palabras por otras equivalentes; y ordenar las frases según necesidad del relato.

DISTRIBUCIÓN



Conformación:

- 2 Flautas (Intérprete B: Flauta y Piccolo)
- 2 Oboes
- 2 Clarinetes en Sib
- 2 Cornos en Fa
- 2 Fagots
- 1 Arpa
- Un mínimo de 5 Violines I A
- Un mínimo de 5 Violines I B
- Un mínimo de 4 Violines II A
- Un mínimo de 4 Violines II B
- Un mínimo de 3 Violas A
- Un mínimo de 3 Violas B
- Un mínimo de 2 Cellos A
- Un mínimo de 2 Cellos B
- 2 Contrabajos A
- 2 Contrabajos B
- 3 Percusionistas:
 - Percusión A:
 - Gran Caja
 - Timbal
 - Marimba
 - Percusión B:
 - Gran Caja
 - Timbal
 - Marimba
 - Gong
 - Percusión C:
 - Vibráfono
 - Campanas Tubulares
 - Placa Trueno
 - Tam Tam (normal)
 - Maracas
 - Cascabel
- Coros:
 - Un mínimo de 3 Sopranos A
 - Un mínimo de 3 Sopranos B
 - Un mínimo de 3 Contraltos A
 - Un mínimo de 3 Contraltos B
 - Un mínimo de 3 Tenores A
 - Un mínimo de 3 Tenores B
 - Un mínimo de 3 Bajos A
 - Un mínimo de 3 Bajos B
- Dos actores/relatores; un Hombre y una Mujer

Se requerirá amplificación para los relatores. De preferencia, con un efecto de reverberación sutil, que no interfiera con la comprensión de los textos pero que genere una cierta sensación de espacio. En caso de utilizarse amplificación en la sala para los instrumentos, es fundamental procurar que ésta reproduzca, con la mayor fidelidad posible, el balance generado por la ubicación de los instrumentos en el espacio y la dirección desde la cual provienen los sonidos.

INDICACIONES GENERALES

La obra está concebida para ser interpretada por actores que no necesariamente posean lectura musical. La importancia de que sean actores radica en el hecho de que no es sólo un simple relato a ser leído: si bien no hay planta de movimientos, los relatores –idealmente un hombre mayor y una mujer joven- deben asumir roles dramáticos significativos, y, de preferencia, de memoria. Por consiguiente, se ha utilizado el presente sistema de escritura, a fin de que ambos sean capaces de seguir con claridad las indicaciones para sus entradas de texto, con relativa libertad en cuanto a la velocidad y duración de éstos. Asimismo, la duración de los trozos de música más desarrollados está calculada para coincidir en forma aproximada con los fragmentos de relato, cuando sea el caso, y considera siempre un margen de tiempo levemente mayor a fin de no interferir con una eventual nueva entrada de los relatores.

En general es el texto el que marca los tiempos y las entradas de los instrumentos o las voces del coro. Sin embargo, sucederá muchas veces al contrario, siendo los relatores quienes deben esperar un suceso determinado dentro de la música para el comienzo de un párrafo de texto específico. En este sentido, cobra una capital relevancia la labor del director: éste *siempre* deberá estar atento a indicar las entradas de texto a los actores.

Las entradas de los instrumentos y los textos están determinadas por una flecha con línea vertical intermitente. Si la línea es ascendente, significa que el director deberá indicar la entrada del/la relator/a en el punto correspondiente de la música. Por el contrario, si es descendente, son los instrumentos quienes deben esperar la indicación del director para su entrada correcta, en relación al pie de texto.

The diagram illustrates the relationship between text and music. At the top, the text reads: *Temúkkel, 'Aquél-allá-arriba', envió a Kenós.* To the left of this text is a tempo marking: ♩ = 60. Below the text, there are two musical staves. The upper staff is for Clarinet A (Clar. A) and shows a dynamic marking of *mf*. The lower staff is for a vocal part, with the syllable 'ek' written below it. A vertical dashed line with an upward-pointing arrow indicates that the text begins at the start of the clarinet part. A second vertical dashed line with a downward-pointing arrow indicates that the text ends at the start of the clarinet part, showing that the text is longer than the musical phrase it precedes.

A excepción del punto donde se marca su inicio, el espacio ocupado por los textos en la partitura no necesariamente coincide en forma exacta con el que ocupa la música escrita en el mismo punto de la página. Esto significa que un párrafo extenso en el papel no lo es necesariamente en el tiempo; sólo cuando se utiliza la flecha descendente al final de una frase deberá procurarse que la música coincida con dicho punto. En esos casos, es recomendable, antes de dar una entrada a los instrumentos, esperar una leve fracción de tiempo –idealmente no mayor de 1 segundo- al terminar el correspondiente trozo de texto, suficiente para que no se interfiera con la claridad del relato, pero evitando generar vacíos en la continuidad de la obra.

Si la línea intermitente se encuentra ubicada entre frases de texto o sobre una palabra determinada, debe respetarse dicho punto en forma exacta:

Hombre
 Mujer *está por ahogarme. La estoy esperando.*
 Cb. A I Contrabajo A I Solista
 Cb. A II Contrabajo A II Solista

The image shows a musical score for two bassoon parts (Cb. A I and Cb. A II Solista). Above the staves, the lyrics are written: "Hombre" and "Mujer *está por ahogarme. La estoy esperando.*". A vertical dashed line with a downward-pointing arrow indicates a specific point in time, positioned between the two phrases of the woman's line. The musical notation includes a *mf* dynamic marking and a slur over the notes.

Cada uno de los párrafos en el guión debe ser pronunciado por los relatores como una unidad, que puede ser desarrollada en forma libre en términos de tiempo. Sin embargo, existen algunos que deben tener una duración relativamente medida, por estar concebidos para coincidir aproximadamente en el tiempo con un trozo de música determinado. En esos casos, dicho texto irá entre paréntesis: significa que debe ser pronunciado en forma tranquila pero sin grandes pausas entre las frases, pues coincidirá con un momento en que los instrumentos mantienen una métrica constante. Aún así, como se ha señalado, en la música está considerado siempre un margen de tiempo holgado para que esos textos puedan emitirse con calma y claridad, si su entrada se ha realizado en el momento correcto.

Por conveniencia para una adecuada interpretación, la música en general ha sido escrita en compás de 4/4 y a tempo de negra = 60, con excepción de trozos netamente instrumentales o por la presencia de cantos originales en el coro que requieren una velocidad determinada. Existen también momentos en los que se producen superposiciones de métricas o tempos distintos, según el instrumento o grupo de instrumentos. En esos casos, el director deberá indicar sólo la entrada del instrumento o grupo correspondiente -quienes desarrollarán su parte en forma independiente y hasta que concluya-, marcando únicamente el tempo y métrica generales.

Cascabeles (♩ = 96)
mp
 (Sempre ♩ = 60)

The image shows a musical score with two staves. The top staff is for "Cascabeles" (cymbals) with a tempo marking of "♩ = 96" and a dynamic marking of "*mp*". The bottom staff is for a bassoon part with a tempo marking of "(Sempre ♩ = 60)". A vertical dashed line with an upward-pointing arrow indicates the entry point for the cymbals. The notation includes various musical symbols like slurs, accents, and dynamic markings.

En algunos puntos, una voz del coro o un instrumento realizan gestos cuya medición se establece en segundos aproximados. También aquí el director debe indicar únicamente el punto de inicio, quedando la cuenta del tiempo a cargo del intérprete.

Bajo A Solista (Total: 24 seg. aprox.)
 mp
 Lo-lo-lo-lo-lo-lo-lo-.....

Bajo B Solista (Total: 20 seg. aprox.)
 mp
 Lo-lo-lo-lo-lo-lo-lo-.....

Hay ciertos casos en los que la medición de los tiempos de la música queda supeditada a la duración de un parlamento puntual, lo que hace imposible mantener una cuenta regular de éstos. Para tal efecto, se utiliza un símbolo específico que indica que los instrumentos y el director deben esperar un pie de texto determinado a fin de reanudar la cuenta:



Se trata del 'calderón de texto', cuya diferencia con el calderón tradicional radica en que la duración de la nota o silencio sobre los cuales está escrito, puede ser mayor **o menor** que la duración correspondiente a dicha figura. En estos casos, los intérpretes deben permanecer sumamente atentos, pues eventualmente puede requerirse una duración más breve que lo que corresponde a la figura real. El calderón de texto obliga a dejar la medición de tempo en suspenso, hasta que se señale la reanudación de éste por medio de la flecha con línea intermitente, la que dará pie a la reanudación de la cuenta a partir del primer tiempo del compás en el que ésta se encuentre.

*El suelo era duro y seco.
 En ninguna parte había terreno pantanoso.*

Hombre
 Mujer

Clarinete Sib

Timbal A

Timb.

Clar. B

pp

p

mf

Por encontrarse los instrumentos divididos y separados en forma no habitual, la disposición en la partitura será del siguiente modo:

Hombre – Mujer: Ocupan la línea superior (una sola línea continua), quedando los textos del primero sobre dicha línea y los de la mujer abajo:

	<i>Ko'oj quería hacer resucitar a su hija, Ochn, cuando murió.</i>
Hombre	
Mujer	<i>La ballena, mi padre.</i>

En el caso de los vientos y las voces del coro, cada instrumento o cuerda del grupo A comparte un mismo pentagrama con su homólogo del grupo B (oboe A y oboe B; corno A y corno B; tenores A y tenores B, etc). En el caso de las flautas, cuando participe el Piccolo dispondrá de una línea propia en la partitura general. Por lo regular, para los grupos A la notación se realiza con la *plica* hacia arriba, y para los grupos B con la *plica* hacia abajo. Sin embargo, en ciertos casos esto puede variar, por comodidad y claridad en la escritura, por lo que frecuentemente se incluye también una indicación escrita, a fin de que el director tenga una referencia más precisa del instrumento que debe entrar:

Las cuerdas, por su parte, disponen de una línea independiente para cada instrumento, quedando separados en un primer grupo los A y en un segundo los B. Lo mismo sucede con el arpa y las percusiones. Estos últimos, por tratarse de tres intérpretes, han sido divididos en percusión A, B y C (ver cuadro de distribución en página 2).

La partitura general, por necesidades de espacio, sólo muestra los instrumentos que están participando en una determinada página. Según la naturaleza del trozo que se esté interpretando, la distribución puede variar, dejando a todas las voces femeninas o masculinas en una misma línea, A y B (figura A); especificando la participación de uno o más solistas (figura B); separando a instrumentos de un mismo grupo en pentagramas diferentes (figura C); reuniendo a todas las voces del coro A y a las del coro B en una sola línea, respectivamente (figura D); o concentrando a todas las cuerdas en un solo grupo, A y B (figura E).

Figura A

Coro Masculino

Bajo Solista A

Bajo Solista B

Lo - lo - lo - lo - lo.....

mf

Lo - lo - lo - lo - lo.....

mf

Figura B

Contrabajo A I Solista

Contrabajo A II Solista

Contrabajo B I Solista

Contrabajo B II Solista

mf

mf

mf

mf

Figura C

Coro A

3 3 3 3 3

Ka Kaka ka

Coro B

3 3 3 3 3

Kaka ka Ka ka ka Ka ka ka Ka ka ka

Figura D

♩ = 60

Cuerdas A

pp *mf* *pp* *pp*

Cuerdas B

pp *mf*

Figura E

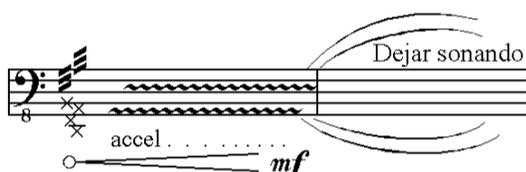
Es importante señalar que las divisiones entre grupos A y B no tienen relación con la habitual separación de alturas; muchas veces un instrumento B ejecutará sonidos a una altura superior que la que realiza en ese momento su homólogo del grupo A. La división obedece a razones acústicas y simbólicas.

SIMBOLOGÍA

- Los accidentes rigen para el compás en que aparecen, en forma normal.
- La escritura del corno y clarinete no viene en sonido real, sino transpuesta.



- Crescendo – disminuyendo desde o hacia el mínimo posible.



- Percusión cuerdas I (arpa):

Percutir sobre las cuerdas más graves del instrumento, dentro de un ámbito no mucho mayor a una octava, realizando rápidos movimientos de oscilación o vaivén con la mano, a fin de generar un tremolando ágil y dinámico, a modo de temblor.

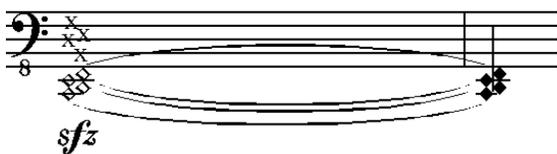
La mano debe estar muy abierta, de tal modo que el pulgar quede separado de los otros cuatro dedos, los que deben permanecer unidos entre sí. El trémolo se realiza alternando el golpe del pulgar versus la yema de los cuatro dedos sobre las cuerdas, a través de un movimiento oscilatorio, realizado por la muñeca y el antebrazo. La velocidad del movimiento, en general, debe ser análoga a la dinámica, aumentando en los *crescendos* o reduciéndose en los *diminuendos*, lo que se indicará con las siglas **accel...** o **rit...**, respectivamente; entendiéndose que dichas siglas aluden, en este caso, a la velocidad del trémolo y **no** a la eventual duración total del gesto.

Asimismo, mientras se ejecuta el efecto, deben procurarse graduales desplazamientos de la mano desde y hacia *la tavola*, a fin de lograr sutiles variantes tímbricas, las que quedarán a criterio del ejecutante.

Naturalmente, el efecto debe realizarse, en principio, con la mano izquierda. Sin embargo, el intérprete puede considerar la alternativa de modificar su posición, apoyando el instrumento sobre el hombro izquierdo, a fin de realizar el trémolo con la mano derecha, si ésta le permite mayor soltura y velocidad; puesto que el efecto se utiliza en forma aislada y distante de otros puntos que requieran de la posición normal.

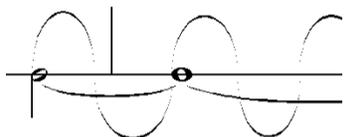
Es importante procurar evitar que se destaquen notas definidas durante la ejecución del efecto. Cuando esto suceda, apagarlas a través del movimiento mismo de la mano, volviendo a percutir sobre ellas. Es recomendable, en este sentido, que el pulgar abarque más de una cuerda cada vez que realice su golpe.

Por tratarse de un efecto colorístico sin afinación definida, no se consignan sugerencias de preparación para los pedales. Se utilizará para él una sola línea o pentagrama.



- Percusión cuerdas II (arpa):

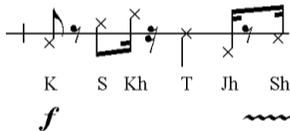
A diferencia del anterior, se trata de un solo golpe, preciso y resonante, sobre las cuerdas graves, sin apagar el sonido. Debe realizarse con la mano abierta, pulgar separado, y los otros cuatro dedos unidos entre sí. La duración corresponde a la de las figuras escritas.



- Siseo (Cuerdas):

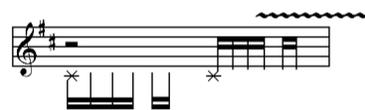
Glissando realizado con los cuatro dedos de la mano izquierda recostados sobre dos cuerdas (3ª y 4ª), **apagando todos los armónicos** y procurando un sonido de siseo ahogado. Se sugiere particular cuidado en los ataques. El objetivo es buscar una sonoridad muy sutil, semejante al viento; y a la vez una sensación de fondo marino.

Realizar un desplazamiento lo más amplio posible de la mano a lo largo del puente, a velocidad regular. Arco: no muy cargado, posición normal, velocidad constante. Para los *pp*, tocar *sull tasto*; para más volumen, tocar más *sull ponticello*. La figura musical escrita entre las curvas da la referencia de la duración del efecto; y si esta se encuentra con ligados extender la duración según la notación tradicional.



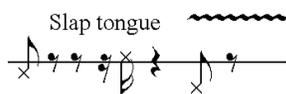
- Chasquidos sobre consonantes (coro):

Realizar, en forma aleatoria y con las consonantes indicadas, sonidos profundos y guturales, **sin la presencia de vocales**. No deben percibirse secuencias rítmicas definidas, ni pulso regular. Las consonantes deben ser lo más marcadas y sonoras posible, particularmente la K y la T, cuando se utilicen; abriendo ampliamente la boca al final de cada sonido, a fin de utilizarla como caja de resonancia, y procurando siempre una sensación de sforzato para cada emisión. Esto hace necesario dejar una fracción de tiempo entre una consonante y otra. Las consonantes terminadas en 'h' (Kh, Jh, Sh), deben culminar con una gran presencia de aire, al momento de abrir la boca para cortar el sonido; insinuando una vocal 'a', pero **que no debe llegar a sonar como tal**.



- Slap tongue I (vientos):

Realizarlo sobre una nota en particular, a elección del intérprete. Con rítmica **irregular**, alternando entre *acelerando* y *ritardando* en forma libre, repetir el mismo sonido pero en un carácter agógico dinámico y ágil.

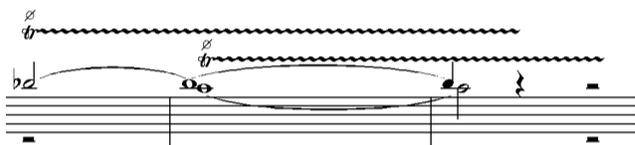


mf

- **Slap tongue II (vientos):** Similar al anterior, pero debe ser realizado sobre notas diferentes, y con más espacios de silencio entre un sonido y otro.

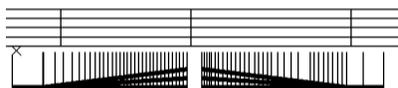


- **Kissing sounds (oboe):** En este caso, el efecto debe ser medido; siguiendo rigurosamente la escritura rítmica y melódica, pero a través de la resonancia indicada. En la partitura general vienen escritos, en la misma línea, el oboe 'A' (plicas hacia arriba) y el 'B' (plicas hacia abajo), los cuales deben mantener con precisión la relación rítmica entre ellos.



- **Trinos tímbricos (flautas):**

Manteniendo la nota base, se ejecuta un trémolo con llaves que no afecten la altura; a fin de variar sólo el color. Se indica con un círculo atravesado por una línea diagonal. Las digitaciones específicas de cada trémolo vienen señaladas en la *particella*. Observar que, tal como sucede en el ejemplo presentado, en la partitura general el trino en cada flauta corresponde a una sola nota; en este caso, 'sib' para la flauta 'A', y 'la' para la flauta 'B'.



Golpes boquilla (corno): Golpe con la palma de la mano sobre la boquilla del instrumento, en acelerando y ritardando, siguiendo el modelo indicado, y dentro de la duración señalada en el/los compases.



Half Valve

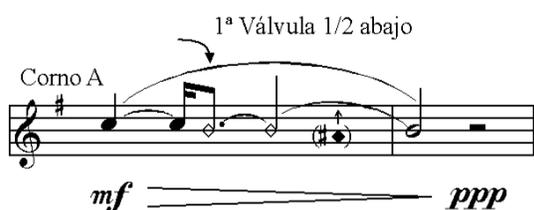
- **Half valve sobre notas definidas (corno):** Realizar dicho efecto sobre las notas indicadas, manteniendo las duraciones escritas en forma rigurosa.



mf

- **Half valve con cambio de afinación (corno):** Siguiendo la rítmica, dinámica y articulaciones escritas, variar levemente la afinación: aproximadamente un cuarto de tono, entre la

nota que lleva la flecha, con respecto a la nota original, que debe mantener su afinación normal.



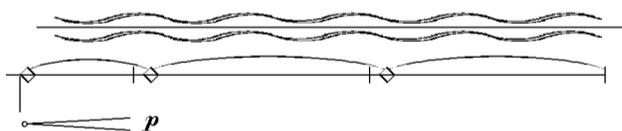
Glissando de válvula (corno): Pequeño glissando que se inicia con la 1ª válvula hasta llegar a una posición ½ abajo, soltándola a continuación; mientras paralelamente se va cerrando con la mano a fin de dejar la misma nota, cerrando el pabellón. No impedir que se desvíen ciertos microtonos en el proceso. Debe ser muy expresivo; una suerte de lamento profundo y prolongado.



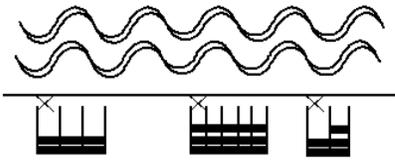
Multifónicos (fagot): Se simbolizan con una figura cuadrada, cuya duración corresponde a la de la notación normal. Cada multifónico utilizado tendrá diferente altura en el pentagrama; y los acordes conformados por ellos no se indican en la partitura general. Las indicaciones de digitación, así como los sonidos resultantes, se señalan al comienzo de la particella. No debe ser necesariamente un multifónico regular o constante; ni es perjudicial el hecho de que la estabilidad del acorde se rompa o varíen los sonidos particulares del efecto. Debe, ante todo, tener vitalidad, movimiento; no debe entenderse como un efecto frío y netamente técnico.



Repetición hasta pie de texto (Percusión): Debe repetirse una sección de compases, manteniendo la dinámica original, hasta un punto del texto determinado, según se señale en la partitura. Esta sección de compases mantendrá su regularidad en el tiempo, en forma aproximada, independientemente de los cambios de métrica o pies de texto indicados para otros instrumentos. Por tanto, no contarán con la guía del director, a excepción de su inicio, quedando la cuenta de los tiempos a cargo de los intérpretes. Independientemente del número de repeticiones que la sección implique, deberá cesar en el punto señalado por el texto.



Frotación con baqueta (Gong): Realizar movimientos semicirculares frotando alrededor del centro del instrumento con una baqueta blanda o de goma, procurando una sonoridad constante y definida. Puede variarse eventualmente la amplitud del movimiento hacia los extremos del disco, a fin de obtener sutiles diferencias de timbre, pero sin interrumpir la continuidad del sonido. En forma distanciada, introducir cada tanto un muy leve golpe con la maza del gong en la otra mano, lo suficientemente sutil como para que no alcance a resaltar como un sonido claramente nuevo dentro del total del efecto.



- **Frotación y percusión con los dedos (Gran caja):** Con una baqueta tipo plumilla o escobilla en una mano, realizar movimientos circulares frotando la membrana del instrumento, a velocidad e intensidad libre, pero irregular, variando la extensión del movimiento desde los extremos hacia el centro en forma aleatoria; mientras con la otra mano se ejecutan figuras irregulares, con velocidad y dinámica variables, percutiendo la membrana con la yema de los dedos.

Se sugiere, cada tanto, apagar la resonancia del instrumento, así como variar eventualmente en forma brusca la velocidad del movimiento, a fin de lograr un efecto de colores irregulares y rico en variantes.

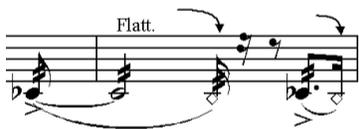
GLISSANDOS:



- **Glissando final:** Breve pero notorio glissando al final de un pequeño motivo. No debe ser mayor a un semitono descendente. Remarcar el acento inicial, corto y preciso, y luego sostener la dinámica, realizando un **diminuendo sólo** al momento de caer. Se indica con una pequeña flecha descendente.



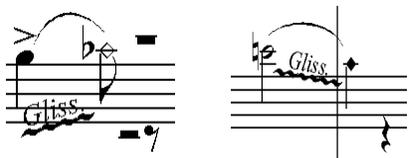
- **Glissando con nota final definida:** Similar al anterior, pero llegando y fijando la nota y figura señaladas en la partitura.



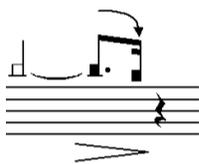
- **Glissando en frulato (corno):** Similar al primero.



- **Glissando con dinámica invertida:** Similar al primero, pero con un gran acento al final.



- **Glissandos graduales, ascendentes o descendentes (clarinete):** El ámbito del intervalo está delimitado por la nota de inicio y la de llegada. A diferencia de los anteriores, este glissando debe realizarse en forma constante, desde el inicio del motivo. No se señalan con la flecha, sino a través de la indicación *Gliss*.



- **Glissando en multifónicos (fagot):** Similar al primero. No es importante si al momento del descenso el sonido se rompe o se desemboca en un solo sonido, perdiéndose la claridad del acorde.



- **Glissando descendente – ascendente:** Similar al primero. El glissando ascendente no debe exceder la altura de la nota inicial.

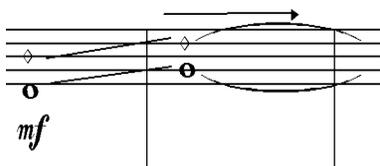


mf < *ff* > *mf* < *f* > *mf* >

- **Glissando descendente – ascendente en multifónicos (fagot):** Mismo tratamiento que los anteriores, pero definiendo un sonido regular al final, sin cambiar la digitación del efecto.



- **Glissando de armónicos (contrabajo):** La nota inferior indica la cuerda sugerida para el efecto, así como la duración total del mismo. La nota superior indica el armónico resultante que se debe lograr para el inicio del glissando, el que debe efectuarse en la dirección señalada por la flecha, en forma gradual y constante –sin quedarse en la nota inicial, como en la mayoría de los ejemplos anteriores–, hacia una nota **indefinida**, y manteniendo la posición de quinta. El grado de curvatura de la flecha no tiene relación con la amplitud del intervalo, pero el ámbito éste debe tener la mayor extensión posible.



Glissando de armónicos con nota de llegada definida (contrabajos): Debe subirse en forma gradual hasta el armónico de llegada, respetando en el proceso la duración de la figura inferior, y luego mantener el sonido constante en este último, según la duración que indique su figura.

INDICACIONES PARA LOS RELADORES

- Los textos, en general, deben ser pronunciados en forma libre y tranquila, a menos que se indique otro carácter. Es importante los relatores desarrollen una propia interpretación dramática; ceñida a las restricciones que impone la música, pero siempre dentro de una naturaleza profundamente expresiva. En general, y salvo indicación contraria, tienen la libertad de extender o acelerar los párrafos relativamente a voluntad, pero procurando un carácter acorde con la naturaleza del texto y fragmento melódico que se esté desarrollando.

- Los párrafos de texto entre paréntesis se encuentran en un contexto de tempo (velocidad) medido en la música, por lo que deben ser pronunciados sin pausas -pero en forma tranquila-, a fin de no sobrepasar la duración ideal.

- Las indicaciones y referencias en el guión van escritas en letra cursiva y negrita, y precedidas siempre por un asterisco (*).

- Cada párrafo de texto se entiende como una unidad, a menos que vaya interrumpido por una indicación que señale otra cosa, y que tendrá las características recién descritas.

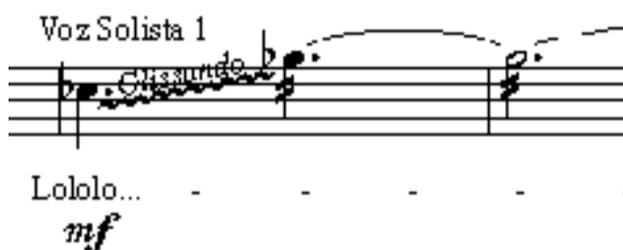
- Cada inicio de párrafo en el guión escrito supone **siempre** el esperar la indicación del director antes de iniciarse, a menos que venga precedido por la indicación (***Libre**), que significa entrar en un momento determinado a criterio propio; la indicación (***Pausa**), que significa esperar una breve fracción de tiempo antes de su entrada libre, o la indicación (***Al pie**), que significa continuar inmediatamente a partir del punto en el que el otro relator concluye su texto. Aún así, muchas veces se incluirá la señal (***Esperar indicación**) al comienzo de un párrafo, aunque se subentienda que esto será siempre así por defecto.

- Para los textos escritos en idioma original, sólo existen algunas referencias aproximadas con respecto a su adecuada pronunciación, por lo que se sugiere que sean declamados por cada relator en forma intuitiva, según la pronunciación que el mismo texto pueda insinuarles. Aún así, se detallan algunas indicaciones generales:

- X: Pronunciar como una 'Jh' sutilmente prolongada.
- H: Pronunciar como una consonante muda, pero con cierta resonancia; como utilizando el aliento.
- CH: Pronunciar como 'J'.
- K: En general pronunciar marcada, con un pequeño énfasis.

INDICACIONES PARA LOS CANTOS

- **Lo-lo-lo-lo (voces masculinas)**: Glissando de cuarta o quinta justa que se desarrolla aproximadamente durante una blanca de duración (o una negra con punto, según el caso). Se pronuncia la sílaba lo-lo-lo con la mayor rapidez posible, y se continúa también sobre la nota de llegada. Lo realizan solistas (si así se indica) o cuerda completa, según indicación. Corresponde a un canto Selk'nam asociado al amanecer.



- **io-io-io-io (1) (voces femeninas)**: Este canto corresponde a una variante del anterior, pero descendente. Se inicia en una nota con altura definida, que debe mantenerse según la duración de la figura inicial pronunciando la vocal 'O', para comenzar a continuación un descenso en glissando que, a diferencia del canto anterior, debe conducir hacia una nota indefinida, y en *diminuendo*, pronunciando la sílaba io-io-io lo más rápidamente posible a medida que se descende. La figura en rombo indica la duración aproximada del glissando propiamente tal, que debe ser sumamente gradual; su extensión melódica no debe superar un rango de una quinta justa. Debe existir una relación aproximada entre la duración de la figura escrita y la extensión del intervalo; es decir, mientras más larga sea la primera, mayor debe ser el ámbito del descenso, pero sin exceder el límite señalado. Procurar un carácter de lamento; largo y melancólico.



- **io-io-io-io (2) (voces femeninas)**: Sigue los mismos patrones del canto anterior, pero el inicio no es desde una nota definida, sino aleatoria. Lo mismo sucede con la duración, que quedará a criterio de los intérpretes. En el caso de esta variante, las voces femeninas ejecutan el canto en forma individual, de tal modo que se produzca un efecto colectivo de muchas voces combinadas en diferentes alturas y duraciones. Repetir a voluntad procurando una nota de

inicio siempre diferente, dentro del ámbito máximo ya señalado, y con duraciones variables en cada caso.

Io - io - io - io.....
mf

- **Ka-ka-ka:** Se pronuncian estas sílabas en tono de susurro, murmullo; pero con el mayor volumen posible, manteniendo la velocidad de los tresillos, y realizando un pequeño acento en la primera nota de cada grupo.

Coro A 18
 Ka ka

- **Háichula:** Canto Selk'nam para antes del amanecer. Pronunciación 'Hái-cho-lo'; la 'H' como una 'J' sutil.

Hái - cho - lo Ai - i - a

- **Yóroheu:** Canto para el amanecer. Rítmico, sin melodía, pero con una pequeña inflexión ascendente en la primera sílaba, con excepción de la tercera repetición. Pronunciar 'r' como 'rr' (Yó-rr-heu).

Voz Solista
 Yór ro heu Yór ro heu yór ro heu.
mf

- **Máukel le – le:** Canto nº 13 de la ceremonia del Hain. Se realiza con las voces femeninas, alternando el cromatismo Si – Sib, según indicación.

Musical notation for 'Máukel le – le' in G major, 3/4 time. The melody consists of two staves. The first staff has a whole note rest followed by a triplet of eighth notes: G4, A4, B4. The second staff has a triplet of eighth notes: B4, A4, G4, followed by a whole note rest. The lyrics are 'Máu - ke - le Mé - e - ck'.

- **Canto nº 36:** Lamento por la muerte de los hijos (original de Lola Kiepja). Carácter de profundo recogimiento. Cada sílaba pronunciada debe desembocar rápidamente hacia la vocal con la que concluye.

Musical notation for 'Canto nº 36' in D major, 12/8 time. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The lyrics are 'Ioi hioie - iei-ie - e-io Ie-ie-iei I ha - ioi.'

- **Textos Exclamados:** Sin altura definida, se pronuncian como susurros pero a gran volumen.

Musical notation for 'Textos Exclamados' showing a series of notes on a staff. The notes are marked with 'ff' (fortissimo). The lyrics are 'Kór ke hó wenh pe ná!'.

- **Saecula saeculorum (tenores):** Corresponde a una versión de Lola Kiepja de un canto litúrgico aprendido en una misión salesiana. Procurar un carácter que sugiera la idea de un canto gregoriano; lento, sin vibrato, pero muy expresivo.

Musical notation for 'Saecula saeculorum (tenores)' in G major, 4/4 time. The melody is slow and expressive. The lyrics are 'She - kl la - a se - go la - a se - gal e shei ge le she ge le la - a se - e gl la - a se - e ka'.

Cerca Diosi: La traducción es "Cerca de Dios". Se utiliza aquí en combinación con el canto anterior.

Musical notation for 'Cerca Diosi' in G major, 12/8 time. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5. The lyrics are 'She-ek ka - a Dio - shi'.

GUIÓN

I. TIERRA

(*) *Sonido de la tierra (contrabajos y timbales). Permanece resonando por debajo del texto que continúa.*

HOMBRE: *(*Tomando la voz de Ténenesk, el viejo chamán relator de la mayoría de los textos de Gusinde; utilizará siempre la voz de este personaje salvo cuando se indique lo contrario)* “En el principio, la tierra era lisa y plana. Aún carecía de montañas, valles, ríos y del ancho mar. Desde cualquier punto, Kenós podía abarcar con su mirada esta tierra. *(* Breve pausa)*. El suelo era duro y seco. En ninguna parte había terreno pantanoso. Kenós podía marchar en línea recta hacia todas direcciones. Se trasladaba de un lugar a otro, y podía llegar hasta donde cielo y tierra se tocaban”.

(*) *Al sonido de la tierra se suman gradualmente flautas y voces femeninas sin texto, como alusión al cielo.*

HOMBRE: (“Sólo existía la tierra plana, que era mucho más pequeña que la actual, pues la cúpula celeste estaba mucho más baja que ahora. En aquel entonces no había ni nubes ni estrellas. Las estrellas, como también el sol y la luna, vinieron después”). *(* Esperar indicación)* “Ellos son antepasados”.

(*) *Motivo ascendente voz masculina (Lo-lo-lo-lo). Solista del coro.*

HOMBRE: (“Tampoco estaba aún Xóse¹, la nieve, con su gente, y también faltaba el frío Sur con su familia. Kenós fue el primero de los hombres que estuvo aquí”).

MUJER: *(*Al pie. Casi al unísono, respondiendo como un eco)* “C'on máxas kórke p'an Kenós”.²

HOMBRE: (“Aún no existían ni el viejo hombre-sol Kranakhatáix, ni su hijo Kran, nuestro sol. Había tanta luz al amanecer como al anochecer. El firmamento era transparente. Sólo más tarde se le antepusieron las nubes, neblinas y torbellinos de nieve, que son antepasados”).

MUJER: “Hówenh máxas k'aiinh áiyemok”.³

(*) *Coro femenino: Texto 'Máukel le – le Mé-e-ek', mientras se detienen todos los demás sonidos.*

HOMBRE: *(*Cuando termina el coro; esperar indicación)* “Temáukel, 'Aquél-allá-arriba', envió a Kenós”. *(*Muy breve pausa, mientras continúa el clarinete que acaba de iniciar una pequeña melodía en solitario)* “Cuando Kenós había peregrinado por todo el ancho mundo, regresó nuevamente hasta aquí, nuestra tierra”.

¹ Pronunciar la 'X' como una 'Jh' sutilmente prolongada

² “Kenós es el primero de todos los hombres que estuvo aquí”

³ “Aquel allí es el padre de todos los antepasados”

MUJER: (**Al pie*) “Yíkwak háru-wenh”.⁴

HOMBRE: (**Breve pausa*) “Entregó esta tierra a los selk’nam. (**Esperar indicación*) “En aquel entonces, Kenós estaba totalmente solo”.

MUJER: (**Libre*) “Mí’en p’an Kenós c’on howenh pisón”.⁵

HOMBRE: (**Libre*) “Nadie más que él había en la tierra”.

(*) Comienzan aquí tierra (contrabajos) y motivos melódicos ascendentes en los instrumentos. Los textos que siguen, que vienen precedidos por la indicación ‘Al pie’, deben pronunciarse por ambos relatores como una unidad, sin interrumpirse entre sí pero sin perder la coherencia ni la claridad.

HOMBRE: (“Miró en torno suyo, y fue hacia un lugar húmedo. Allí extrajo un puñado de pasto y barro del pantano.....”

MUJER: (**Al pie*) “Háruwenhhos”⁶

HOMBRE: (**Al pie*) “.....y le exprimió el agua. Con este puñado formó un genital masculino.....”

MUJER: (**Al pie*) “Se’es”⁷

HOMBRE: (**Al pie*). “.....y lo depositó en la tierra”).

(*) Junto a los contrabajos y motivos ascendentes, comienzan chasquidos en el coro (Ka-ka-ka).

HOMBRE: (“Luego extrajo otro puñado, y a éste también le exprimió el agua. Con él formó un genital femenino.....”

MUJER: (**Al pie*) “Asken”⁸

HOMBRE: (**Al pie*) “.....y lo depositó junto al primero. Kenós dejó entonces juntos a ambos, y se fue de aquel lugar. Durante la noche, los dos terrones se unieron. De esto surgió Uno, igual que un hombre”).

MUJER: (**Exclamando, al tiempo que se inicia un tremolando del arpa y los cascabeles; esperar indicación*) “¡Kórke hówenh pená!”⁹

HOMBRE: (**Pausa brevísima, y continúa la exclamación*) “¡Este fue el primer antepasado!”

(*) Comienzan bajos rítmicos con timbales y coro repitiendo “¡Kórke hówenh pená! ¡Mi en p’an Kenós c’on hówenh pisón! ¡C’on máxas kórke p’an Kenós! ¡Hówenh máxas k’aiinh áiyemok!”.¹⁰ Empiezan también

⁴ “Nuestra patria”

⁵ “Kenós estaba completamente solo, no había antepasados”

⁶ Mata de pasto con tierra adherida.

⁷ Genital masculino

⁸ Genital femenino

⁹ “Éste fue el primer antepasado”

¹⁰ Corresponde a todos los textos traducidos hasta aquí.

motivos cromáticos ascendentes en cada uno de los instrumentos, doblados por el clarinete y por voces masculinas con el motivo lo-lo-lo-lo, en grupos de dos en dos.

HOMBRE: (*Con mayor agilidad e intensidad a medida que se suman los instrumentos; esperar indicación) (“Aquellas dos figuras de tierra se separaron nuevamente y quedaron tendidas una junto a la otra. Cuando llegó la noche siguiente, aquellas dos figuras volvieron a unirse. Otra vez nació inmediatamente Uno; ése fue el segundo antepasado. De nuevo se separaron ambas figuras de tierra, y yacieron una junto a la otra. Así sucedió todas las noches, durante mucho tiempo. Cada noche surgía un nuevo antepasado. Rápidamente se pobló nuestro territorio. Al cabo de un tiempo, había mujeres en buen número). **(*Junto con el trémolo de los timbales; esperar indicación)** “A partir de entonces, se unieron hombre y mujer”.

(*) Se inicia en pleno música de la Creación, con bajos rítmicos, como alusión al lenguaje hablado que surge desde la tierra; voces del coro y motivos ascendentes, alusión al surgimiento de la vida. Finalmente, queda el clarinete solo con una nota larga, que permanece resonando y apagándose poco a poco.

II. CIELO

MUJER: (*Libre, una vez que ha desaparecido la última nota del clarinete) “Kenós miró a su alrededor: no se sintió bien, estaba completamente solo....”

HOMBRE: (*Libre) “Mí'en p'an Kenós c'on howenh pisón”.¹¹

MUJER: (*Libre) "...pero cuando surgieron los primeros antepasados, comenzó a hablar con ellos. Él les enseñó a hablar. (*Pausa) “Entonces hablaron entre sí, todos los hówenh y Kenós”.

HOMBRE: (*Pausa) “Hówenh áiyemok c'an yar Kenós ni ayori”.¹²

MUJER: (*Pausa larga, para dejar sonar unos instantes las consonantes en el coro) “Cuando Kenós envejeció por fin, se trasladó lejos, hacia el norte. Tres hombres lo acompañaban. Se arrastraban torpemente; débiles y cansados. Se comportaban como personas enfermas de muerte”.

(*) Háichula (Canto Hain N° 1, para antes del amanecer). Coros femeninos A y B.

HOMBRE: “Penosamente alcanzaron el norte. Ordenaron a la demás gente que los envolvieran en sus capas y los sepultaran en la tierra. Yacían totalmente inmóviles, estaban realmente muertos”.

(*) Yóroheu (Canto Hain N° 2, para el amanecer; se solía combinar ambos cantos). Coro masculino A.

MUJER: (*Al pie del texto del Hombre) “Pero al cabo de unos días, comenzaron a mover los labios. Primero susurraban, luego hablaron más fuerte; por último se levantaron y se pusieron de pie. Habían vuelto a la vida. Entonces se miraron: su aspecto era nuevamente joven y fresco”.

(*) Lo-lo-lo-lo (En combinación con los dos anteriores). Coro masculino B, solistas.

HOMBRE: (*Al pie del texto de la Mujer) “Así se hizo con todos los antepasados. El que envejecía, se hacía envolver en su manto y se tendía en el suelo. Así quedaba acostado, inmóvil, como muerto. Al cabo de unos pocos días volvía en sí. Al principio se movía un poco, luego más. Se despertaba y comenzaba a hablar. Luego, se levantaba lentamente y quedaba erguido. Ahora estaba otra vez fresco y juvenil”.

(*) Se escucha el canto de unos pájaros (Piccolo, luego también flauta).

MUJER: (*Esperar indicación) “Todo aquel que había sido lavado por Kenós continuaba viviendo. Luego, lentamente, volvía a envejecer, y una vez más se tendía en el suelo para conciliar el sueño profundo. Después se levantaba de nuevo y era lavado por Kenós. Así lo hicieron muchas veces. Pero el que ya

¹¹ “Kenós estaba completamente solo, no había antepasados”

¹² “Kenós enseñó a hablar a los antepasados”

no sentía el placer de vivir, se acostaba por última vez, cerca de su choza, y no se levantaba más. Entonces se convertía en un pájaro, montaña, en viento, o ascendía al firmamento”.

(*) Se silencian los cantos; queda sólo el piccolo y la flauta.

HOMBRE: “Cada uno de los antepasados se quedó en el territorio; ninguno ha abandonado nuestra tierra...”.

MUJER: (*Al pie, susurrando) “Yíkwak háru-wenh” ¹³

HOMBRE: (*Libre) “...Aquí se encuentran aún hoy, las montañas, los peñascos, los acantilados, el ancho mar, los ríos y las lagunas. También se quedaron aquí todos los animales, los pájaros, los astros y las nubes. Todos ellos son nuestros antepasados, y no han muerto. ¡Se los puede hallar en todas partes!”

(*) Comienza la música del cielo, primero con flautas y voces femeninas; y poco a poco se van integrando vibráfono, marimbas y arpa.

MUJER: (*Luego de una breve pausa; sin dirigirse a nadie en particular, y acariciando un pequeño objeto en su mano) (“¿Ves este animalito? Tiene la figura de un palito corto. Aquí estuvo, envuelto en su manto, y en verano sale de él convertido en mariposa... Lo mismo sucedió con nuestros antepasados. Cada uno de ellos era como un hombre, se envolvía en su manto, se tendía en la tierra y quedaba inmóvil; más tarde salía de su capa y era un pájaro, una criatura del mar o una montaña. Muchos se transformaron en ríos, en lagunas o en peñascos. Otros siguieron a Kenós hacia la *mujer cielo* y se convirtieron en estrellas o nubes, en copos de nieve o velos de neblina. Ninguno de los antepasados continuó siendo hombre, todos se transformaron”).

(*) Se desarrolla más la música del cielo (a las flautas, percusión con arco, arpa y voces femeninas se suman las cuerdas con armónicos).

MUJER: “La cúpula celestial se extendió sobre Kenós de la misma manera que una madre extiende el manto sobre su hijo”.

HOMBRE: (*Al pie) “Só'onh Kenós k'am" ¹⁴

MUJER: (*Al pie) “El cielo fue la madre de Kenós....” **(*Luego de una breve pausa; esperar indicación):** “Kenós fue el primero en ascender al firmamento”. **(Señalando hacia el cielo)** “Allí se convirtió en aquella estrella que en invierno se ve en la mañana por breve tiempo”.

(*) Los textos a continuación son de carácter libre, en cuanto al momento de inicio y a la duración, hasta la exclamación “¡¡Koliot!!” de la Mujer. Si la música concluye antes, los relatores deben continuar tranquilamente sus textos hasta dicho punto; si no es así, los instrumentos deberán cesar completamente lo que estén haciendo.

HOMBRE: (*También mirando al cielo) “Junto con él ascendieron aquellos tres hombres que aquí siempre habían estado a su lado”.

¹³ “Nuestra patria”

¹⁴ “El cielo fue la Madre de Kenós”

MUJER: “En el cielo está ahora también Kesórenk, un hombre muy hermoso. Él supera a todos los demás en brillo”.

HOMBRE: “Cénuke tenía una familia numerosa, y se los llevó a todos allá arriba. Están ubicados muy juntos uno del otro”.

MUJER: “Cénuke posee además su vestimenta, Cénuke-ule, que es su ancho manto de piel. Él no está dentro de ese manto; se mantiene siempre al otro lado del cielo. Cuando se ve Cénuke-ule, la gente cree que es él quien está en el cielo, pero se trata sólo de su vestimenta. Sólo después aparece y se muestra a la gente.

HOMBRE: “Hormáin...”¹⁵

MUJER: *(*Al pie)* “...la vía láctea...”

HOMBRE: “...son muchos antepasados. Todos ellos están ubicados muy cerca uno del otro”.

MUJER: “Kankáiyus...”¹⁶

HOMBRE: *(*Al pie)* “...Venus...”

MUJER: “...aparece inmediatamente después de haberse ido el Sol”.

HOMBRE: “Kwányip, pintada la cara de rojo, subió al firmamento al morir su madre. Allí está ahora; los koliót lo llaman Orión, a él y a toda su familia”.

MUJER: *(*Al pie, exclamando abruptamente)* “¡¡Koliot!!”¹⁷

(Golpe y trémolo de timbal, el resto de la música se detiene.*

MUJER: *(*Inmediatamente a continuación del golpe de timbal)* “¡Capa roja! El hombre blanco...”

(Al trémolo del timbal sigue una melodía fúnebre en los bajos.*

MUJER: “Kwányip fue culpable de que nadie pudiese levantarse ya del sueño senil. (Durante todo un día cantó junto al lugar donde yacía su hermano, y éste nunca volvió a despertar. Desde entonces nadie vuelve desde la tumba. Quien se tiende ahora en el suelo, está verdaderamente muerto)”.

(Coros entonan el canto 36 -Lamento de Kiepja por la muerte de sus hijos-. A continuación, silencio completo. Sólo permanece el relato.*

HOMBRE: *(* Libre)* “Ahora, ‘Aquel allá arriba’ hace morir a cada uno. Llama de este mundo a cualquiera, cuando él lo desea. Ni siquiera los hechiceros más poderosos pueden evitarlo. ¿Porqué permitió la primera muerte? Desde aquel entonces todos los selk’nam mueren. Él es muy fuerte”.

¹⁵ La Vía Láctea

¹⁶ Venus

¹⁷ Hombre blanco

MUJER: (*Libre) “En el cementerio hay tierra. Sólo hay tierra”

HOMBRE: (*Libre) “Cénuke trató de causar daño a Akelwóin, la hermana y madre de Kwányip. Juntó todas sus fuerzas, y ella pronto se sintió muy cansada.... Murió... Tampoco ella volvió a levantarse del sueño profundo... Kwányip, lleno de dolor, se pintó todo el cuerpo de rojo. Reunió a toda su familia, y con ellos ascendió a la bóveda celestial”. **(*Mirando nuevamente al cielo)** “Allí está todavía, como estrella, con su pintura roja”.

MUJER: (*Libre) “Delante de él están sus dos mujeres. Y junto a su madre están los dos hermanos Sasán, los sobrinos de Kwányip, pero están tan juntos, que sólo después de mucho mirar se los puede descubrir”.

HOMBRE: (*Libre) “Todas las estrellas fueron en su momento antepasados, pero son muchas, y sólo de algunas sabemos el nombre y su historia aquí en la tierra”.

(*) Coro femenino: Texto Máukel le - le.

MUJER: "En el principio era la palabra".....

HOMBRE: (*Libre) "En el principio existía Temáukel; más tarde llegó también Kenós. Kenós fue enviado por el habitante del cielo”.

MUJER: (*Libre) "Temáukel haskán talu sax". ¹⁸

HOMBRE: (*Libre) “Al morir, el alma de los hombres se va de aquí y asciende hacia 'Aquél allá arriba'. Allí se queda a partir de entonces. Las almas permanecen detrás de las estrellas”.

MUJER: (*Libre) “Kenós ke wax kas wánen káspi”. ¹⁹

(*) Concluye el canto Máukel le - le. Silencio.

HOMBRE: (*Libre. Comenzar sólo una vez que hayan concluido todos los cantos. Cambiar tono del relato; tomar la voz de Federico Echeuline, uno de los últimos selk’nam) "El Cielo estaba más cerca de la Tierra. El águila quiso subir para ver si alcanzaba a ver algo, por eso es el pájaro que se eleva más alto.... No pudo alcanzar el Cielo..... Los brujos cantan como él, cuando mandan su espíritu....”

MUJER: (*Al pie) "....wai-wenn...." ²⁰

HOMBRE: (*Al pie) “....a la Luna. El águila quiso hacer como el espíritu del brujo. Quiso llegar a la Luna. Pero no pudo”.

(*) Poco a poco comienza a aparecer la sonoridad del mar (cuerdas frotadas y trémolos en las percusiones).

¹⁸ “Temáukel vive más allá de las estrellas”

¹⁹ “El Alma toma el camino que asciende en dirección a Kenós”

²⁰ Embrujo, conjuro.

III. MAR

HOMBRE: *(*Por sobre el sonido del mar, y con tono suave)* (“En aquel entonces vivía K’ooj, el más poderoso de los chamanes, que más tarde se transformó en el inmenso mar”).

(Comienza, poco a poco, el canto de las ballenas (Fagot en multifónicos, corno en sonidos pedales, oboe con glissandos descendentes).*

HOMBRE: *(*Como Federico Echeuline)* (“K’ooj era muy viejo ya. Arrugado. Por eso, cuando se hizo mar, las olas son las arrugas”).

(Se desarrolla el canto de las ballenas, integrándose clarinetes y cornos con glissandos ascendentes y descendentes.*

HOMBRE: *(*Como Tenenesk)* “Kokpómech fue el primer Jo’on que cantó. El Sur fue su padre. De él, los demás aprendieron a cantar”.

(Cornos desarrollan un pequeño diálogo, en glissandos y half valve.*

HOMBRE: “Una vez, Kokpómech cantaba a la orilla del mar. *(* Se escucha el canto Lo-lo-lo-lo, interpretado por dos bajos solistas; continuar libremente)* “Quería descubrir si podía matar una ballena grande y hacerla varar en la playa. Lo intentó por largo tiempo. Por fin lo logró. Esto le causó tanta alegría que se traspasó el cuerpo con flechas. No murió. La muerte no existía. Se convirtió en pájaro”.

(Sonidos de animales marinos y aves que poco a poco van distanciándose hasta desaparecer. Lo mismo sucede con el rumor del mar (cuerdas y gran caja). Los textos a continuación son pausados y distanciados, con excepción de los que tienen indicación ‘Al pie’. El relator Hombre tomará la voz de Federico Echeuline. La Mujer, con tono calmo y melancólico, como en trance, dejando largos intervalos por sobre los sonidos, repite el texto del canto chamánico para encantar a una ballena.*

MUJER: *(*Cuando concluyen los oboes; esperar indicación)* “La ballena está montada sobre mí.... *(*Silencio, queda el texto solo. Continuar libremente).* “Está sentada sobre mí.... La estoy esperando.... Estoy hablando desde el cielo del norte.... La ballena macho.... La ballena, mi padre, está por ahogarme....La estoy esperando....”

(Canto de ballenas (contrabajos en armónicos, ascendentes y descendentes). Luego de un instante se agregan marimbas, realizando tremolando en acordes, y los sonidos de los instrumentos y voces comienzan a combinarse en un ambiente sonoro dócil y apacible.*

HOMBRE: *(*Luego de una larga pausa; esperar indicación)* “K’ooj es el padre del agua y padre del mar. Era grande su poder”.

MUJER: *(*Al pie)* “Está montada sobre mí. La estoy esperando”

HOMBRE: “K’ooj, el mar, y Ksamnq, la orca, eran brujos. Ksamnq era fuerte”.

(*) *Por un instante interrumpe todos los sonidos el fagot en multifónicos. Luego, se retoma el carácter de la música.*

MUJER: “La ballena, mi padre, está por ahogarme”.

(*) *Nuevamente el canto 12 del Hain. Luego de un instante, se inicia el canto 29, para encantar a una ballena (coros masculinos).*

HOMBRE: “Antes, los Jo’on, que eran poderosos, se brujeaban entre ellos y con el embrujamiento llegaban a matar”. **(*) Nueva interrupción de los fagots, esta vez más breve; esperar indicación)** “Así Ksamnq brujeó a Ochn, la ballena, la hija de Ko’oj. Era muy viejo. Entonces se vengó. Se hizo él mismo mar, cuando su hija estaba por morir brujeada”.

MUJER: **(Al pie)** “La estoy esperando”

HOMBRE: **(*Subiendo la intensidad; esperar indicación)** “¡Me voy a convertir como padre en Mar!”

MUJER: **(*Al pie)** “La ballena, mi padre”

(*) *Concluyen los cantos, y se reinicia el murmullo en las cuerdas.*

HOMBRE: **(*Libre)** “K’ooj quería hacer resucitar a su hija, Ochn, cuando murió. Pero el padre no pudo sostener su alma. En ese tiempo, todavía no había mar”.

MUJER: **(*Al pie)** “Está por ahogarme”

(*) *Fagots.*

HOMBRE: **(*Breve pausa)** “Él levantó su manto de guanaco, lo levantó con esfuerzo. Levantó las alas para esconder a sus hijas”.

(*) *Se integran voces femeninas, luego contrabajos.*

MUJER: “Esta sentada sobre mí”

HOMBRE: **(*Libre)** “Las bahías eran personas, no había mar”.

(*) *Corno, fagot y voces.*

MUJER: **(Libre)** “Está montada sobre mí”

HOMBRE: “Así se fueron convirtiendo todos, cada uno en su lugar”.

MUJER: “La ballena macho”

HOMBRE: **(*Subiendo poco a poco la intensidad)** “Se convirtieron en ballenas, y el padre se convirtió en mar. Desapareció K’ooj de la tierra. Se convirtió”.

(*) Contrabajo cierra con un sfz en armónico. Se reinicia sonido del mar en las cajas.

MUJER: (*Libre, y siempre en calma) “Estoy hablando desde el cielo del norte”

HOMBRE: (*Libre) “Cuando K’ooj se hizo mar, entonces pudo Ochn morir en el mar, no morir en tierra”.

MUJER: (*Al pie) “La estoy esperando”

HOMBRE: (*Cada vez con más intensidad) “Por eso Ko’oj cubre toda la tierra desde arriba. Ko’oj, el Mar. Cuando sube. Fue su venganza, para limpiar aquellos que le hicieron mal a su hija”.

MUJER: (*Al pie) “Mi padre”

HOMBRE: (*Gran exclamación) “Así fue la venganza. Creció el mar; antes no había mar”

(*) Percusiones desarrollan un crescendo cada vez más intenso, que termina envolviéndolo todo. Luego, poco a poco comienzan a decrecer.

HOMBRE: (*Cuando la intensidad de la percusión se va calmando; y en tono muy pausado. Esperar indicación) “K’ooj era muy viejo. Arrugado. Cuando se hizo mar, las olas son las arrugas”.

(*) Silencio. Se escuchan campanas, y luego una vibración constante en el gong. Poco a poco van surgiendo voces femeninas y vibráfono, que comienzan a generar un cluster. Se insinúa la sonoridad inquietante de la Luna.

IV. FUEGO

(*) *Música de la Luna, inquietante. Cluster de voces femeninas, vibráfono y percusión.*

MUJER: (*Con aire enigmático y ligeramente burlón) “El Hombre Sol corre constantemente tras la Mujer Luna, sin alcanzarla jamás; pues ella es mucho más astuta”.

HOMBRE: (*Nuevamente tomando la voz de Ténesk, y con tono grave y susurrante) “La Mujer Luna nos atormenta cuando está aquí, es poderosa y caprichosa. El Hombre Sol, en cambio, es generoso con nosotros”.

(*) *Cascabeles.*

MUJER: (*Con sutil ironía) “La luna te está mirando...”

HOMBRE: (*Exclamando, con profunda ira) “¡Mira a aquella miserable y traidora mujer allá arriba! Un día su propio esposo, el Sol, descubrió su engaño. Con un leño encendido la golpeó y le dio con él en el rostro. ¡Las manchas negras y las quemaduras que aún hoy puedes ver en su cara, provienen de esos golpes!... Fue una lucha terrible. **(*Gritando, al tiempo que los trémolos van llegando a un fortísimo):** ¡¡Los hombres mataron a todas las mujeres, y sólo quedaron con vida las niñas pequeñas que estaban en el campamento!!

(*) *Los trémolos en cuerdas y percusiones ascienden a su punto máximo, desembocando en un gran golpe final que permanece estremeciendo por varios segundos.*

HOMBRE: (*Una vez que los ecos del trueno y las cajas se van apagando, y con tono calmo y recogido) “Cuando ella cayó al fuego, retumbó la tierra y tembló el firmamento. Era muy poderosa. Huyó hacia el cielo. Aún hoy, esa de allá arriba es el peor enemigo de los hombres. ¡El Sol, su marido, la persigue constantemente! Hasta hoy, no la ha podido alcanzar”. **(*Lleno de ira, eleva sus puños contra la luna imaginaria. Luego, con voz más calmada, pero siempre en tono de profunda gravedad. Libre)** “La Mujer Luna nos odia a nosotros, los hombres. Nadie está a salvo de ella. Mata furtivamente a uno de nosotros y lo devora. Muchos ya han muerto así; es una chamán poderosa. Su poder no ha disminuido desde que está en el firmamento. Cuando se desata su ira contra nosotros, aparece totalmente teñida de rojo. Es entonces cuando devora nuevamente hombres, en especial niños. El color rojo que se puede ver entonces proviene de la sangre humana que ingiere”.

MUJER: (*Libre) “Luna... cara quemada. Cara enfurecida”

(*) *Comienza el canto Saecula saeculorum, en lengua selk'nam, a cargo del tenor solista.*

HOMBRE: “Estoy allá. (Mi cabeza está en la sombra. He sido atrapado por la

Hija del Cielo. Estoy debajo de sus rodillas. Alguien me matará. He sido atrapado por la Luna”).

MUJER: (“Vamos hacia la Hija del Cielo”).

HOMBRE: (“Mi cuerpo está en la oscuridad. Yo mismo voy a perforarlo con una flecha...”)

MUJER: (“Voy a morir en mi tierra”)

HOMBRE: (“Los blancos mataban porque les convenía, porque les pagaban libra esterlina por cada cabeza; y a las mujeres les cortaban los senos”).

MUJER: “Shion as jen huit-kain ya”²¹

HOMBRE: “Mi abuelo, padre de mi madre, era Kjolch²². Él era de Cabo Peñas. Allí Mc Lennan, a quien llamaban cerdo colorado, mató a mis abuelos”.

(*) A partir de este punto, el texto de los relatores tendrá un carácter libre, tanto en términos de entradas y tempo como en términos de carácter expresivo. Procurar, eso sí, un aire de profundo recogimiento.

MUJER: “Main yakar on yam wai lausvlech”²³

HOMBRE: “Y de ahí vinieron sucediéndose las peleas, las riñas. Eran como venganzas, una detrás de otra. Al final ni siquiera se sepultaban. Era el destino, la destrucción de los selk’nam. Terminar la raza de una vez....”

MUJER: **(*Al pie)** “Terminar la raza....”

HOMBRE: “....Terminar la raza. Que vengan otras. Que venga Mac Lennan, que venga Popper; que vengan los escoceses a poblar Tierra del Fuego”.

MUJER: **(*Exclamando)** “Muertos, muertos, muertos. ¿Cuántos muertos? No sirve el médico blanco. El cementerio está lleno. Tanta gente muerta. Todos los días, todo el día muertos vienen, vienen en camiones llenos de muertos, mujeres, niños. Todos murieron por el mal de los blancos; niñitos junto a sus madres, pobrecitos. Sufren. Mujeres jóvenes, no casadas aún”. **(*Luego de una pausa, y en un murmullo)** “El cementerio es grande”.

HOMBRE: “Si nosotros, los chamanes, hubiéramos podido atrapar con nuestro embrujo el alma de los koliót! ¡A cuántos de esos odiados blancos habríamos matado! En aquel entonces aún había muchos y poderosos hechiceros. Cada uno de ellos trató con el mayor esfuerzo de acercarse al alma de los blancos, pero ninguno lo logró....”

MUJER: “El cementerio es grande... Ahí hay tierra, sí... Ahí está nuestra tierra, ahora”

HOMBRE: “Terminar la raza...”

²¹ “Al Cielo ir quiero yo”

²² Zorzal

²³ “Mi padre y mi madre también han muerto ya”

MUJER: (**Con tono profundamente melancólico, y con suavidad*) “¿Dónde se fueron las mujeres que cantaban como los pájaros? Había muchas mujeres.... ¿Adonde se fueron?”

HOMBRE: “¿Dónde están ahora los selk’nam? No queda ninguno. Pertenece todos a la misma raza y al mismo país. ¿Porqué hemos de odiarnos y matarnos hasta que no quede ninguno? Ya no estamos enojados. No queremos enojarnos de nuevo. Queremos olvidar.”

(*) Se silencian los cantos.

MUJER: (**Con suavidad y melancolía, repitiendo el canto chamánico de Lola Kiepja*) “Estoy aquí cantando, el viento me lleva... Estoy siguiendo las pisadas de aquellos que se fueron... Se me ha permitido venir a la montaña del poder... He llegado a la gran cordillera del cielo... El poder de aquellos que se fueron vuelve a mí... Entro en la casa de la gran cordillera del cielo... Los del infinito me han hablado.....”

FIN

Tierra

♩ = 60

Hombre

Mujer

Percusión A y B
Timbales

Timbal A

mf (Dejar sonando)

Contrabajo A

pp p pp p pp

Contrabajo B

Sempre pp

*En el principio,
la tierra era lisa y plana.*

5

Hombre

Mujer

Clarinete Sib

Clar. A

mp

Timb.

Timbal B

mf (Dejar sonando)

Cb. A

p pp

Cb. B

*Aún carecía de montañas,
valles, ríos, y del ancho mar.*

*Desde cualquier punto,
Kenós podía abarcar
con su mirada esta tierra.*

Hombre

Mujer

Clarinete Sib

Clar. B

pp

Flauta

Fta. B

mp

Timb.

Timbal A

p mf (Dejar sonando)

Arpa

accel. mf

Cb. A

Cb. B

p pp

*El suelo era duro y seco.
En ninguna parte había terreno pantanoso.*

*Kenós podía marchar
en línea recta hacia todas direcciones.*

*Se trasladaba
de un lugar a otro,*

14 *y podía llegar hasta donde cielo y tierra se tocaban.* (Sólo existía la tierra plana, que era mucho más pequeña que la actual,

Hombre

Mujer

Fl. Fta. A Fta. B

Timbales Timbal B

Arpa

Soprano Sop. B Sop. A Ah... Ah...

Contralto Clto. A Ah...

Cb. A

Cb. B

p p p p

pp mf

mp mp

p pp

accél.



pues la cúpula celeste estaba mucho más baja que ahora. En aquél entonces no había ni nubes ni estrellas. Las estrellas, como también el sol y la luna, vinieron después).

18

Hombre

Mujer

Fl.

Clarinetete Clar. A Clar. B

Sib

Timb. Timbal A

Arpa

Sop.

Clto. Clto. B Ah

Cb. A

Cb. B

pp mp pp

mp mf

mf pp mf

rit. accel.

Dejar sonando

accél.

22

Hombre *Ellos son antepasados.*

Mujer *(Tampoco estaba aún Xóse, y también faltaba el frío la nieve, con su gente; Sur con su familia.*

Fl. *pp mp*

Clarinete Sib *mp*

Timb. *pp mf*

Arpa *f* Dejar sonando

Clto. A Ah...

Baj. Solista A *mf* *glissando* Lololo...

Cb. A

Cb. B



26

Hombre *Kenós fue el primero de los hombres que estuvo aquí).*

Mujer *"C'on máxas kórke p'an Kenós"*

Fl. *pp*

Timb.

Clto. A Ah... Clto. B Ah...

Baj. Solista B *mf* *glissando* Lololo... Solista A *glissando* Lololo...

Cb. A

Cb. B

*Había tanta luz al amanecer
como al anochecer.
El firmamento era transparente.*

*(Aún no existían ni el viejo hombre-sol,
Kranakhataix, ni su hijo Kran, nuestro sol.*

31

Hombre

Mujer

Fl.

Clarinete Sib

Clar. B

Clar. A

Timb.

Sop.

Sop. A

Sop. B

Clto.

Clto. B

Clto. A

Clto. A

Clto. B

Baj.

Solista B

Solista A

Solista B

Lolololo...

Lolololo...

Lolololo...

Cb. A

Cb. B

*Sólo más tarde se le antepusieron
las nubes, neblinas y torbellinos
de nieve, que son antepasados).*

38

Hombre

Mujer

Fl.

Clarinete Sib

Percusión C

Vibráfono

Sop.

Sop. A

Clto.

Baj.

Solista A

Solista B

Lolololo...

Lolololo...

Lolololo...

Cb. A

Cb. B

Coro Femenino A

Coro Femenino B

Mán-ke-le Mé-e-ek

Mán-ke-le Mé-e-ek

"Hówenh máxas
k'aíinh áiyemok".

♩ = 92

(No apagar)

(Arco)

mf

mf

mf

44

Fl.

Perc. C
Vibráf.

Coro
Fem. A

Coro
Fem. B

Máu - ke - le e - Mé - e - ek Máu - ke - le e - Mé - e -

Máu - ke - le e - Mé - e - ek

47

Hombre

Mujer

Clarinet

Clar. A

mf

Temáukel, ♩ = 60
'Aquél-allá-arriba',
envió a Kenós.

Perc. C
Vibráf.

Coro
Fem. A

Coro
Fem. B

ek Máu - ke - le e - Mé - e - ek

Máu - ke - le e - Mé - e - ek

52

Hombre

Mujer

Clarinet

Sib

Cuando Kenós había peregrinado *regresó nuevamente*
por todo el ancho mundo, *hasta aquí, nuestra tierra.*

"Yikwak háru-wenh"

Clar. B

mf

55

Hombre

Mujer

Clarinet

Sib

Entregó esta tierra
a los selk'nam.

En aquel entonces,
Kenós estaba totalmente solo.

"Mi'en p'an Kenós
c'on howenh písón".

Tierra

Nadie más que él había en la tierra.

Hombre
Mujer

Clarinet Sib: *pp* to *p* (Clar. A, Clar. B)
 Arpa: *pp* to *mf* to *pp* (accel., rit.)
 Viola A: *p*
 Cello A: *p*
 Contrabajo A: *p* Sempre
 Cello B: *p*
 Contrabajo B: *p* Sempre

(Miró en torno suyo, y fue hacia un lugar húmedo. Allí extrajo un puñado de pasto y barro del pantano....y le exprimió el agua.

"Háruwenhhos"

Hombre 63
Mujer

Clar. Sib: *p* (Clar. A, Clar. B)
 Fagot A: *p*
 Arpa: *f* to *p* (accel., rit.)
 Vln. IIA: *p*
 Vla. A: *p* to *mf*
 Cell. A: *p*
 Cb. A: *p*
 Vla. B: *p*
 Cell. B: *p*
 Cb. B: *p*

Hombre ⁶⁷ *Con este puñado formó un genital masculino....* *....y lo depositó en la tierra).*

Mujer *"Se'es"*

Clar. Sib
Clar. A

Fag. Fagot B } Fagot A }

Com. Fa Como A } Como B }

Arpa
accel. *pp* *ff* (Dejar sonando)

Coro A
Ka ka kaKa ka ka *ff* (pero en susurro)

Vln. IA
Vln. IIA

Cell. A

Cb. A

Vln. IB
Vln. IIB

Vla. B

Cb. B

Tierra

Hombre 74 *...y lo depositó junto al primero.* *Kenós dejó entonces juntos a ambos, y se fue de aquel lugar.* *Durante la noche, los dos terrones se unieron.*
Mujer

Piccolo (Fta. B)

Fta. A

Ob. Oboe B *p* *mp* Oboe A *pp*

Fag. Fagot A *p* *mf*

Corn. Fa

Perc. C Maracas *mf*

Coro A Ka ka

Coro B Ka ka

Vln. IA *mp*

Vla. A

Cb. A

Vln. IB *pp*

Cell. B *p*

Cb. B

Hombre ⁷⁷ *De esto surgió Uno, igual que un hombre).*

Mujer *"¡Kórke hówenh pená!"*

Piccolo (Fta. B)

Fta. A

Ob. *mp*

Perc. C Maracas *p e crescendo molto...*

Arpa *mi fáb la* *p e crescendo molto...*

Coro A *Ka ka ka*

Coro B *Ka ka ka*

Vln. IIA *p*

Cb. A

Vln. IB *p*

Vla. B *p mp*

Cb. B

*De nuevo se separaron
ambas figuras de tierra,*

87 *ése fue el segundo antepasado.*

Hombre

Fta. *Fta. A*

Clar. Sib *Clar. B* *Clar. A*

Timb. A y B

Coro Fem. A y B
C'en má xas kór ke p'an ke nóst

Vln. II A

Cell. A

Cb. A

Vla. B

Cell. B

Cb. B

*Así sucedió todas las noches,
durante mucho tiempo.*

90 *y yacieron una junto a la otra.*

Hombre

Fta. *frulato* *Fta. B* *frulato*

Clar. Sib *Clar. B* *Clar. A* *Clar. B*

Timb. A y B

Coro Fem. A y B
Hó wenh má xas k'ainh

Coro Masc. A
frulato
Lolololo... *f*

Coro Masc. B
frulato
Lolololo... *f*

Vln. II A

Vla. A

Cell. A

Cb. A

Vln. II B

Cell. B

Cb. B

Rápidamente
se pobló nuestro territorio.

93 *Cada noche surgía un nuevo antepasado.*

Hombre

Fta.

Ob.

Clar. A

Fagot B

Timb. A y B

Coro Fem. A y B
ai ye mok

Vln. I A

Vla. A

Cell. A

Cb. A

Vln. I B

Cell. B

Cb. B



96 *Al cabo de un tiempo, había mujeres en buen número).*

Hombre

Picc. (Fta. B)

Clar. B

Fag.

Vln. I A

Cb. A

Cell. B

Cb. B

109

The image shows a page of a musical score for the piece "Tierra", page 16, starting at measure 109. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Picc., Fl., Ob., Cl. Sib., Fag., Corn. Fa., Timb., Sop., Clto., Ten., Bajo, Vln. I A, Vln. II A, Vla. A, Cell. A, C.B. A, Vln. I B, Vln. II B, Vla. B, Cell. B, and C.B. B. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score features various musical notations including notes, rests, slurs, and dynamic markings such as *mf*, *p*, *f*, *sfz*, and *mp*. There are also some performance instructions like *5* and *3* (triplets). The page number "109" is written at the top left of the first staff.

112

Picc. *f* *mf*

Fl. *f*

Ob. *mf*

Cl. Sib *mf* *mf*

Com. Fa *mf* *mf*

Arpa *sfz* *f*

si# - do# - re#
mi# - fa# - sol# - la#

lab

re#

mi#

dob

sib

la#

reb

Timb. *f*

Sop.

Clto. *mf*

Ten. *mf*

Bajo *mf*

Vln. I A *f* *mf*

Vln. II A *f*

Vla. A *f*

Cell. A *mf*

C.B. A

Vln. I B *mf*

Vln. II B *mf* *f*

Vla. B *mf* *mf*

Cell. B *mf*

C.B. B *mf*

115

Picc. *mp*

Fl. *mf*

Ob. *mp*

Cl. Sib. *p*

Fag. *mf*

Corn. Fa. *p*

Arp.

Sop. *mf* *mf*

Clto. *mf*

Ten.

Vln. I A *mp*

Vln. II A

Vla. A *mp*

Cell. A

Vln. I B *f*

Vln. II B *mf*

Vla. B *mf*

Cell. B *f*

sol# si# mib do# sol

Cielo

Hombre
Mujer

*Kenós miró a su alrededor: no se sintió bien,
estaba completamente solo...*

Clarinete Sib

"Mí'en p'an Kenos c'on howenh pisón"

(PAUSA)

Hombre
Mujer

*...pero cuando surgieron los primeros
antepasados, comenzó a hablar con ellos.
El les enseñó a hablar.*

Coro Femenino A

Coro Femenino B

K S Kh T Jh Sh

*(Hasta texto "...se trasladó
lejos, hacia el norte").*

*(Hasta texto "...se trasladó
lejos, hacia el norte").*

"Hówenh áiyemok c'an yar Kenós ni ayori"

Hombre
Mujer

*Entonces hablaron
entre sí, todos los hówenh y Kenós.*

(PAUSA LARGA)

*Cuando Kenós envejeció por fin,
se trasladó lejos, hacia el norte.*

Flauta

Oboe

Clarinete

Coro Femenino A

Coro Femenino B

Coro Masculino A

Coro Masculino B

K S Kh T Jh Sh

K S Kh T Jh Sh

*(Hasta texto "...se trasladó
lejos, hacia el norte").*

*(Hasta texto "...se trasladó
lejos, hacia el norte").*

♩ = 44

Hombre
Mujer

*Tres hombres lo acompañaban. Se arrastraban torpemente;
débiles y cansados. Se comportaban como personas enfermas de muerte.*

Voz Solista

Coro Femenino B

Hái - - - cho - lo
mf



*Penosamente alcanzaron
el norte.*

Hombre
Mujer

Coro Femenino A

Coro Femenino B

Voz Solista

Dos Voces Solistas

Hái - cho-lo Hái - cho-lo Ai - i - a
mf

Hái - cho-lo Hái - cho-lo Ai - i - a

Hái - cho-lo Ai - i - a

Hái - - - cho - lo
mf



*Ordenaron a la demás gente
que los envolvieran en sus capas
y los sepultaran en la tierra.*

*Yacían totalmente inmóviles,
estaban realmente muertos.*

Hombre
Mujer

Coro Femenino A

Coro Femenino B

Dos Voces Solistas

Voces Completas

Hái - cho-lo Hái - cho-lo Ai - i - a
mf

Hái - cho-lo Ai - i - a

Hái - cho-lo
mf



Hombre
Mujer

*Pero al cabo de unos días,
comenzaron a mover los labios.* *Primero susurraban, luego hablaron más fuerte;
por último se levantaron y se pusieron de pie.*

Coro Femenino A

Coro Femenino B

Coro Masculino A

Voces Completas

Voz Solista

Dos voces Solistas

Voces Completas

Hái - cho-lo Hái - cho-lo Ai - i - a
mf

Hái - cho-lo Ai - i - a

Hái - cho-lo
mf

Yór ro heu Yór ro heu a i ah Yór ro heu Yór ro heu a i ah
mf

Hombre
Mujer

***Habían vuelto a la vida. Entonces se miraron:
su aspecto era nuevamente joven y fresco.***

Coro Femenino A

Coro Femenino B

Coro Masculino A

Coro Masculino B

Voces Completas

Hái - cho - lo Hái - cho - lo Ai - i - a

Hái - cho - lo Ai - i - a Hái - cho - lo

Yór ro heu Yór ro heu a i ah Yór ro heu Yór ro heu a i ah

Voz Solista 1

Lololo...
mf

***Así se hizo con todos los antepasados.
El que envejecía, se hacía envolver en su manto y se tendía en el suelo.
Así quedaba acostado, inmóvil, como muerto.***

Hombre
Mujer

Coro Femenino A

Coro Femenino B

Coro Masculino A

Coro Masculino B

Voces Completas

Hái - cho - lo Hái - cho - lo Ai - i - a

Hái - cho - lo Ai - i - a Hái - cho - lo

Yór ro heu Yór ro heu a i ah Yór ro heu Yór ro heu a i ah

Voz Solista 2

Voz Solista 1

Voz Solista 2

Lololo...
mf

***Al cabo de unos pocos días volvía en sí.
Al principio se movía un poco, luego más. Se despertaba y comenzaba a hablar.
Luego, se levantaba lentamente y quedaba erguido.***

Hombre
Mujer

Coro Femenino A

Coro Femenino B

Coro Masculino A

Coro Masculino B

Voces Completas

Hái - cho - lo Hái - cho - lo Ai - i - a

Hái - cho - lo Ai - i - a Hái - cho - lo

Yór ro heu Yór ro heu a i ah Yór ro heu Yór ro heu a i ah

Voz Solista 1

Voz Solista 2

Lololo...
mf

*Ahora estaba
otra vez fresco y juvenil.*

Hombre
Mujer

*Todo aquel que había sido lavado por Kenós
continuaba viviendo.*

Piccolo *mf*

Coro Femenino A *Voces Completas*
Hái - - - cho - lo Hái - - - cho - lo

Coro Femenino B Hái - - - cho - lo Ai - i - a

Coro Masculino A *Voces completas*
Yór ro heu a i ah Yór ro heu

Coro Masculino B *Voz Solista 1 Glissando* *Voz Solista 2 Glissando*
Lololo... *mf*



*Luego, lentamente volvía a envejecer,
y una vez más se tendía en el suelo para conciliar el sueño profundo.*

Hombre
Mujer

Piccolo *sfz* *Frull.* *pp*

Coro Femenino A *Voces Completas*
Ai - i - a Hái - cho - lo Hái - cho - lo

Coro Femenino B *Voces Completas*
Hái - cho - lo Hái - cho - lo Ai - i - a

Coro Masculino A *Voces completas*
Yór ro heu a i ah Yór ro heu Yór ro heu a i ah Yór ro heu

Coro Masculino B *Voz Solista 1 Glissando* *Voz Solista 2 Glissando*
Lololo... *mf*



*Después nuevamente se levantaba y era lavado por Kenós.
Así lo hicieron muchas veces.*

Hombre
Mujer

Piccolo *Frull.* *sfz* *mf* *pp* *f* *mp*

Coro Femenino A Ai - i - a

Coro Femenino B *Dos Voces Solistas*
Hái - - - cho - lo Hái - - - cho - lo Ai - i - a

Coro Masculino A *Voces completas*
Yór ro heu a i ah Yór ro heu Yór ro heu

Coro Masculino B *Voz Solista 1 Glissando* *Voz Solista 2 Glissando*
Lololo... *mf*

Hombre
Mujer

*Pero el que ya no sentía el placer de vivir,
se acostaba por última vez cerca de su choza,
y no se levantaba más.*

Piccolo *p* *ppp* *mf* *sfz* Frull.

Fl. *pp* *mf* *ppp* *mf* Frull. *pp*

Coro Femenino A *mf* Háí - - - cho - lo Háí - - - cho - lo Ai - i - a

Coro Femenino B Háí - - - cho - lo *mf* *Voz Solista*

Coro Masculino A *Dos Voces Solistas* a i ah Yór ro heu Yór ro heu a i ah

Coro Masculino B *Voz Solista 1* *Glissando* Lololo... *mf*



Hombre
Mujer

*Entonces se convertía en un pájaro,
montaña, en viento, o ascendía al firmamento.*

Piccolo *mf* *mp* *f* *ppp* *mf* *p* *f* Frull.

Fl. *f* *mp* *mf* *f* Frull.

Coro Femenino A *Voz Solista* Háí - - - cho - lo Háí - - - cho - lo

Coro Femenino B Háí - - - cho - lo Ai - i - a

Coro Masculino A *Voz Solista* Yór ro heu Yór ro heu a i ah Yór ro heu

Coro Masculino B *Voz Solista 2* *Glissando*

*Cada uno de los antepasados
se quedó en el territorio;*

Hombre
Mujer

Piccolo

Fl.

Coro Femenino A

Coro Masculino A

sfz sfz p sfz mf p mf

p p

Ai - i - a

Yór ro heu a i ah



ninguno ha abandonado nuestra tierra...

...aquí se encuentran aún hoy,

Hombre
Mujer

"Yíkwak háru-wenh"

Piccolo

Fl.

ppp

mf mp ppp



*las montañas, los peñascos, los acantilados,
el ancho mar, los ríos y las lagunas.
También se quedaron aquí todos los animales,
los pájaros, los astros y las nubes.
Todos ellos son nuestros antepasados,
y no han muerto.*

Hombre
Mujer

♩ = 48

¡Se los puede hallar en todas partes!

Hombre
Mujer

Flauta

Percusión C
Vibráfono

Soprano

Contralto

Fta. B Sempre tenuto *pp*

Fta. A Sempre tenuto *pp*

Texto en Vocal A

Contralto B *pp*



Hombre
Mujer

*(¿ Ves este animalito? Tiene la figura de un palito corto.
Aquí estuvo, envuelto en su manto, y en verano sale de él convertido en mariposa.)*

Fl.

Perc. C
Vibráfono

Sop.

Clto.

p

(Arcos) *mf*

(Sempre)

Soprano B *pp*

Cont. B *p*

Cont. A *p*



Hombre
Mujer

**Lo mismo sucedió con nuestros antepasados.
Cada uno de ellos era como un hombre, se envolvía en su manto,
se tendía en la tierra y quedaba inmóvil; más tarde salía de su capa y era un pájaro,
una criatura del mar o una montaña.**

Fl.

Perc. C
Vibráfono

Sop.

Clto.

mp

Sop. A *p*

Sop. B

mp (Sempre)

Hombre
Mujer

*Muchos se transformaron en ríos, en lagunas o en peñascos.
Otros siguieron a Kenós hacia la mujer cielo y se convirtieron en estrellas o nubes,
en copos de nieve o velos de neblina.*

Fl.

Mar. A (Arcos) *mf* Dejar sonando (siempre)

Mar. B (Arcos) *mf* Dejar sonando (siempre)

Perc. C
Vibráfono

Sop. A *mp* (Sempre)

Clto.



Hombre
Mujer

*Ninguno de los antepasados continuó siendo hombre,
todos se transformaron).*

Fl.

Mar. A

Mar. B

Perc. C
Vibráfono

Arp. *mp* (No apagar)

Sop.

Clto.

Hombre
Mujer

*La cúpula celestial se extendió sobre Kenós
de la misma manera que una madre extiende el manto sobre su hijo.*

El cielo fue la madre de Kenós.

Fl.

Mar. A

Mar. B

Perc. C
Vibráfono

Arp.

Sop.

Clto.

Vln. II A

Cb. A

Cb. B

Siempre armónicos

pp

pp

pp

Hombre
Mujer

*Kenós fue el primero en ascender al firmamento.
Allí se convirtió en aquella estrella que en invierno se ve en la mañana por breve tiempo.*

Fl.

Perc. C
Vibráfono

Sop.

Clto.

Vln. II A

Cb. A

Vln. II B

Cb. B

pp

pp

pp

Hombre

Mujer

*Él no está dentro de ese manto; se mantiene siempre al otro lado del cielo.
 Cuando se ve Cénuke-ule, la gente cree que es Cénuke quien está en el cielo,
 pero se trata sólo de su vestimenta. Sólo después aparece él y se muestra a la gente.*

Musical score for the first system, featuring vocal lines for Soprano (Sop.) and Alto (Clto.), and instrumental staves for Violins I & II (Vln. I A, Vln. II A), Viola (Vla. A, Vla. B), Violoncello (Vc. A), and Contrabass (Cb. A, Cb. B). The score includes dynamic markings such as *mp* and *mp*.



"Hormáin..."

....son muchos antepasados.

Todos ellos están ubicados muy cerca uno del otro.

....la vía láctea....

Hombre

Mujer

Musical score for the second system, featuring vocal lines for Soprano (Sop.) and Alto (Clto.), and instrumental staves for Violins I & II (Vln. I A, Vln. II A), Viola (Vla. A, Vla. B), Violoncello (Vc. A), and Contrabass (Cb. A, Cb. B). The score includes dynamic markings such as *mp* and *mp*.

...Venus.... *Kwányip, pintada la cara de rojo,*

Hombre *Kankáiyus....* *....aparece inmediatamente*
 Mujer *después de haberse ido el Sol*

Sop.

Clto.

Vln. I A

Vla. A

Vc. A

Cb. A

Vln. I B

Vln. II B

Vla. B

Cb. B



subió al firmamento al morir su madre.

Allí está ahora;

los koliót lo llaman Orión, a él y a toda su familia.... ()*

Hombre

Mujer

Clto.

Vln. I A

Vln. II A

Vc. A

Cb. A

Vln. II B

Vla. B

(*) Si la música concluye demasiado antes de este punto del texto, cerrar los sonidos de las cuerdas, y esperar a que los relatores continúen tranquilamente hasta llegar a él. Si sucede a la inversa, los instrumentos deberán cesar completamente lo que estén haciendo con la exclamación de la página siguiente.

♩ = 72

Mujer

¡¡Koliot!! *¡Capa roja!*
¡El hombre blanco!

Perc. B
Timbal

ffz pp

f

Per. C
Campanas
Tubulares

f

Cello A

mf

Viola B

mf

Cello B

mf

Camp.
Tub.

mf

Vla. A

mf

Vc. A

C.B. A

mf

Vla. B

Vc. B

C.B. B

mf

Mujer

*Kwányip fue culpable
de que nadie pudiese
levantarse ya del sueño
senil.*

*(Durante todo un día cantó
junto al lugar donde yacía su hermano,
y éste nunca volvió a despertar.*

Camp. Tub.

Vc. A

Vla. B

Vc. B

p

Mujer

*Desde entonces nadie vuelve desde la tumba.
Quien se tiende ahora en el suelo, está verdaderamente muerto).*

Tenor

Bajo

Vla. A

Vc. A

Vla. B

Vc. B

Ah
p

Ah
p

Ah
p

Ah
p

Sop. Ah *p* Ah *p*

Clto. Ah *p* Ah *p*

Tenor Ioi hie-ie - iei-ie - e-io Ie-ie-iei I ha - ioi. *mf*

Bajo Ioi hie-ie - iei-ie - e-io Ie-ie-iei I ha - ioi. *mf*

Camp. Tub. *mp* *p* *pp*

Vln. II 1 *p*

Vla. A *p*

Vc. A *p*

C.B. A *p*

Vln. II 2 *p*

Vla. B *p*

Vc. B *mf*

C.B. B *p*

*Ahora, 'Aquel allá arriba' hace morir a cada uno.
 Llama de este mundo a cualquiera, cuando él lo desea.
 Ni siquiera los hechiceros más poderosos lo pueden evitar.
 ¿Porqué permitió la primera muerte?
 Desde aquel entonces todos los selk'nam mueren. Él es muy fuerte.*

Hombre
 Mujer

*En el cementerio hay tierra.
 Sólo hay tierra.*



*Cénuke trató de causar daño a Akekwóin, la hermana y madre de Kwányip.
 Juntó todas sus fuerzas, y ella pronto se sintió muy cansada.... Murió...
 ;Tampoco ella volvió a levantarse del sueño profundo!...
 Kwányip, lleno de dolor, se pintó todo el cuerpo de rojo.
 Reunió a toda su familia, y con ellos ascendió a la bóveda celestial.
 Allí está todavía, como estrella, con su pintura roja.*

Hombre
 Mujer

*Delante de él están sus dos mujeres.
 Y junto a su madre están
 los dos hermanos Sasán,
 los sobrinos de Kwányip,
 pero están tan juntos,
 que sólo después de mucho mirar
 se los puede descubrir.*



*Todas las estrellas fueron
 en su momento antepasados,
 pero son muchas, y sólo de algunas
 sabemos el nombre y su historia aquí en la tierra.*

Hombre
 Mujer

Máu - ke - le Mé - e - ek
 mf



Hombre
 Mujer

En el principio
 era la palabra.

Máu - ke - le Mé - e - ek
 mf

*El el principio existía Temáukel;
 más tarde llegó también Kenós.
 Kenós fue enviado por el habitante del cielo.*

Hombre
 Mujer

Coro Fem. A
 Máu - ke - le Mé-e - ek

Coro Fem. B
 Máu - ke - le Mé-e - ek



*Al morir, el alma de los hombres
 se va de aquí y asciende hacia
 'Aquél allá arriba'.*

Hombre
 Mujer

"Temáukel haskán talu sax"

Coro Fem. A
 Máu - ke - le Mé-e - ek

Coro Fem. B
 Máu - ke - le Mé-e - ek



*Allí se queda a partir de entonces.
 Las almas permanecen detrás de las estrellas.*

Hombre
 Mujer

Coro Fem. A
 Máu - ke - le Mé-e - ek

Coro Fem. B
 Máu - ke - le Mé-e - ek

Hombre
Mujer

"Kenós ke wax kas wánen káspi"

Coro
Fem. A

Máu - ke - le Mé - e - ek

Coro
Fem. B

Máu - ke - le Mé - e - ek



El Cielo estaba más cerca de la Tierra.

*El águila quiso subir para ver si alcanzaba a ver algo,
por eso es el pájaro que se eleva más alto....*

No pudo alcanzar el Cielo....

Hombre
Mujer

Los brujos cantan como él, cuando mandan su espíritu....

"...wai-wenn...."



....a la Luna.

El águila quiso hacer como el espíritu del brujo.

Quiso llegar a la Luna.

Pero no pudo.

Hombre
Mujer

Mar

♩ = 60

Cuerdas A

Cuerdas B

pp *mf* *pp* *pp* *mf* *pp* *pp*

Perc. A
G. Caja

Perc. B
G. Caja

Cdas. A

Cdas. B

pppp *mf* *pppp* *pppp* *f* *pppp*

(Baquetas blandas)

(Baquetas blandas)

pp *pp* *mf* *pp* *pp* *mf* *pp* *pp* *mf* *pp* *pp*

mf *pp* *pp* *mf* *pp* *pp*

(En aquel entonces vivía K'ooj,
el más poderoso de los chamanes,
que más tarde se transformó en el inmenso mar).

Hombre

Mujer

Oboe A

Sin Vibrato

Fagot A (Multifónico 1)

Fagot B (Multifónico 2)

Corno A Flatt

Corno B

Perc. A
G. Caja

Perc. B
G. Caja

Cdas. A

Cdas. B

mf *pppp* *mf* *pppp* *pppp* *pppp*

pp *pp* *mf* *pp* *pp* *mf* *pp* *pp*

mf *pp* *pp* *mf* *pp* *pp*

(K'ooj era muy viejo ya. Arrugado.
Por eso, cuando se hizo mar,
las olas son las arrugas).

Hombre

Mujer

Piccolo

Ob.

Cl. Sib

Fag.

Corn. Fa

Perc. A
G. Caja

Perc. B
G. Caja

Cdas. A

Cdas. B

Musical score for the first system. It includes vocal lines for a man and a woman, and instrumental parts for Piccolo, Oboe B, Clarinet A and B, Bassoon B, Horn A and B, Percussion A and B (G. Caja), and Cymbals A and B. The score features various dynamics such as *mp*, *mf*, *ppp*, and *mf*. Performance instructions include *Golpes boquilla*, *Sin Vibrato*, *Gliss.*, *Glissando*, *Half Valve*, and *Fagot B*. The Piccolo part has a *mp* dynamic. The Oboe B part has a *mf* dynamic. The Clarinet A part has a *mp* dynamic. The Bassoon B part has a *mf* dynamic. The Horn A part has a *mf* dynamic. The Percussion A part has a *ppp* dynamic. The Percussion B part has a *mf* dynamic. The Cymbals A part has a *pp* dynamic. The Cymbals B part has a *mf* dynamic.

Musical score for the second system. It continues the instrumental parts from the first system. The Oboe part has a *mp* dynamic. The Clarinet Sib part has a *mp* dynamic. The Bassoon part has a *mf* dynamic. The Horn B part has a *mf* dynamic. The Percussion A part has a *ppp* dynamic. The Percussion B part has a *ppp* dynamic. The Cymbals A part has a *pp* dynamic. The Cymbals B part has a *mf* dynamic. Performance instructions include *(Multifónico 3)*, *Corno B*, *Half Valve*, and *6 C.*. The Oboe part has a *mp* dynamic. The Clarinet Sib part has a *mf* dynamic. The Bassoon part has a *mf* dynamic. The Horn B part has a *mf* dynamic. The Percussion A part has a *ppp* dynamic. The Percussion B part has a *ppp* dynamic. The Cymbals A part has a *pp* dynamic. The Cymbals B part has a *mf* dynamic.

Kokpómeç *fue el primer Jo'on que cantó.* **El Sur fue su padre.** *De él, los demás aprendieron a cantar.*

Hombre

Mujer

Ob.

Fag.

pp

Corno

Corno A

1ª Válvula 1/2 abajo

mf *ppp*

Corno B

Corno A

mf

1ª Válvula 1/2 abajo

pp mf sf p

Perc. A
G. Caja

6 C.

Perc. B
G. Caja

6 C.

Percusiones A y B prosiguen su secuencia de 6 compases de dinámica alternada, ahora en forma aproximada, hasta texto "La ballena está montada sobre mí" (Mujer)

Una vez, *Kokpómeç cantaba a la orilla del mar.* **Quería descubrir** *si podía matar una ballena grande y hacerla varar en la playa.*

Hombre

Mujer

Corn. Fa

1ª Válvula 1/2 abajo

p mf > p mf > p mf p

mp

Perc. A
G. Caja

6 C.

Perc. B
G. Caja

6 C.

Coro Masculino

Bajo A Solista

mp (Total: 24 seg. aprox.)

Lo-lo-lo-lo-lo-lo-.....

Bajo B Solista

mp (Total: 20 seg. aprox.)

Lo-lo-lo-lo-lo-lo-.....

Corno A Flatt

Corno B Flatt

mf

Lo intentó por largo tiempo. *Por fin lo logró.* **Esto le causó tanta alegría** *que se traspasó el cuerpo con flechas.* **No murió.** *La muerte no existía.*

Hombre

Mujer

Oboe

Oboe A

Oboe B

Kissing sound

Clarinete

Clar. A

Slap tongue, rítmica irregular

Hasta texto "Se convirtió en pájaro" (Hombre)

Clar. B

Hasta texto "Se convirtió en pájaro" (Hombre)

Corn. Fa

Perc. A
G. Caja

6 C.

Perc. B
G. Caja

6 C.

Hombre *Se convirtió en pájaro.*

Mujer *La ballena está montada sobre mí... Está sentada sobre mí...*

Ob.

Cl. Sib (Slap tongue)

Perc. A G. Caja 6 C.

Perc. B G. Caja 6 C.

Two double bar lines are present on the left side of the page.

Hombre

Mujer *La estoy esperando... Estoy hablando desde el cielo del norte... La ballena, mi padre,*
La ballena macho...

Two double bar lines are present on the left side of the page.

Hombre

Mujer *está por ahogarme. La estoy esperando.*

Marimba B (Baquetas blandas)

Cb. A I Contrabajo A I Solista *mf*

Cb. A II Contrabajo A II Solista *Sempre mf*

Cb. B I Contrabajo B I Solista *mf*

Cb. B II Contrabajo B II Solista *mf*

(Baquetas blandas)

Mrb. A

Mrb. B

Coro Femenino

Contralto Solista B

mp

mp

mp

Oh

Oh

mp

Contralto Solista A

Cb. A I

Cb. A II

Cb. B I

Cb. B II

Sempre *mf*

Sempre *mf*

Sempre *mf*



Ob.

Oboe A

Oboe B

mp

mp

p

Cl. Sib

Clar. A

mp

Mrb. A

Mrb. B

mp

mp

mp

Coro Femenino

Cto. Solista B

Soprano Solista A

mp

mp

Oh

Ah

Cb. A I

Cb. A II

Cb. B I

Cb. B II

mf

Hombre *Ko'oj es el padre del agua
y padre del Mar. Era grande su poder.*

Mujer *Está sentada
sobre mí.
La estoy esperando.*

The musical score is arranged in a vertical system. At the top, the vocal parts for 'Hombre' and 'Mujer' are shown with their respective lyrics. Below the vocal parts, the woodwind section includes Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib.), Oboe A, Clarinet, and Bassoon (Fagot). The brass section consists of Mrb. A and Mrb. B. The vocal ensemble includes Coro Femenino with Soprano Solista B and Cto. Solista A. The string section includes Cb. AI, Cb. AII, Cb. BI, and Cb. BII. The score includes various musical notations such as dynamics (mp, pp, mf), articulation (Gliss., Slap tone), and performance directions (e.g., 'rítmica irregular'). A vertical dashed line with an upward-pointing arrow indicates the start of the male vocal line.

*Ko'oj, el mar, y Ksamnq,
la orca, eran brujos.
Ksamnq era fuerte.*

La ballena,

Hombre

Mujer

Ob.

Cl. Sib

Fagot

mf < ff > mf < f > mf >
(Multifónico 4)

Corn. Fa

Mrb. A

Mrb. B

Coro Femenino

Cb. A I

Cb. A II

Cb. B I

Cb. B II

Slap tongue, rítmica irregular

Clarinete A

Fagot A

Golpes Boquilla



♩ = 160

Hombre *Antes, los Jo'on, que eran poderosos, se brujeaban entre ellos,*

Mujer *mi padre, está por ahogarme.*

Mrb. A *(Marimba A mantiene su trémolo en mp hasta texto "llegaban a matar")*

Mrb. B

Coro Masculino *Bajo Solista A* *Bajo Solista B* *Coro Masculino A*

Lo - lo - lo - lo - lo..... *mf* Lo - lo - lo - lo - lo..... *mf* *pp* *pp*

iei iei ie - he - hie hiei iei ie - hio - ho *cresc poco a poco*

Cello A *Cello Solista A* *pp* *cresc poco a poco*

♩ = 160

Hombre *y con el embrujamiento llegaban a matar.* *Así Ksamnq brujeó a Ochn, la ballena, la hija de Ko'oj. Era muy viejo. Entonces se vengó.*

Mujer

Fagot *Fagot A (Multifónico 4)* *7 Seg.* *5 Seg.* *4 Seg.* *p* *sfz*

Mrb. A *Marimba A*

Bajo Solista *(Bajo Solista B)* *16 Seg. total*

Bajo Solista B *Lo - lo - lo - lo - lo.....* *mf*

Coro Masculino *io iei ie - he - hia hei iei ie - hie - he kio io iei ie - he - hia hei iei ie - hie - he kio iei ie - he - hia kei hei iei ie - hie - he* *mf*

Cello Solista A *mf*

Hombre *Se hizo el mismo mar,
cuando su hija estaba por morir brujeada.*

Mujer *¡Me voy a convertir
como padre en Mar!*

Mujer *La estoy esperando.*

Bajos Solistas *Lo - lo - lo - lo.....* *mf* *16 Seg. total* *(O bien hasta texto "Me voy a convertir como padre en Mar")*

Coro Masculino *hio iei ie- he- hia hei iei iei ie-she-he hio iei ie- he- hia kei iei ie-shehe shio* *mf*

Cuerdas A *pp*

Cello Solista A

Cello Solista B

Hombre *Ko'oj quería hacer resucitar
a su hija, Ochn, cuando murió.*

Mujer *Pero el padre no pudo
sostener su alma.*

Mujer *La ballena, mi padre.*

Cdas. A *mf*

Cdas. B *pp* *mf*

Cuerdas A y B mantienen el efecto de siseo, con dinámica regular, hasta texto "...entonces pudo Ochn morir en el mar, no morir en tierra" (Hombre).

Hombre *En ese tiempo,
todavía no había mar.*

Mujer *Él levantó
su manto de guanaco,
lo levantó con esfuerzo.*

Mujer *Está por ahogarme.*

Fagot *Fagot A* *Fagot B* *p*

Coro Femenino *Contralto Solista A* *Oh* *mf*

Cdas. A *mf*

Cdas. B *mf*

*Levantó las alas
para esconder a sus hijas.*

*Las bahías eran personas.
No había mar.*

Hombre

Mujer

*Está sentada
sobre mí.*

Clarinete B

Cl. Si \flat

Fag.

Fagot A

p \langle *mp* \rangle

Corno A
Corno

f

Coro
Femenino

Contralto Solista A

Soprano Solista A

Contralto Solista A

Oh

Contralto. Solista B

Ah

Ah

Soprano Solista B

Oh

Cdas. A

mf

Cdas. B

mf

Cb. A I

p \langle *mf* \rangle *sfz*

Dejar sonando

Cb. B I

p \langle *sfz* \rangle

Dejar sonando

Cb. B II

pp \langle *mf* \rangle

*Así se fueron
convirtiendo todos, cada uno
en su lugar.*

*Se convirtieron en
ballenas, y el padre
se convirtió en mar.*

Hombre

Mujer

*Está montada
sobre mí.*

*La ballena
Macho.*

Fagot

Fagot B

Fagot A

mf

mf

mf

Corn. Fa

Corno B

Corno A

Corno B

mf

mf

mf

Coro Femenino

2 Sbranos solistas A

2 Sopranos solistas B

mf

mf

mf

mf

Oh

Ah

Ah

Ah

Ah

Cdas. A

mf

Cdas. B

mf



*Cuando Ko'oj se hizo mar,
entonces pudo Ochn
morir en el mar,
no morir en tierra.*

Hombre

Mujer

*Desapareció Ko'oj
de la tierra. Se Convirtió.*

*Estoy hablando
desde el cielo del norte.*

*La estoy
esperando.*

Fag.

Perc. A
G. Caja

pp

mf

Perc. B
G. Caja

pp

Coro Femenino

Ah

f

Cdas. A

mf

Cdas. B

mf

Cb. A I

p

sffz

Cb. B I

p

sffz

Por eso Ko'oj cubre toda la tierra desde arriba. Ko'oj, el Mar. Cuando sube. Fue su venganza, para limpiar aquellos que le hicieron mal a su hija. Mi padre

Hombre
Mujer
Perc. A G. Caja
Perc. C Tam Tam
Perc. B G. Caja

p
mf
p (Baquetas blandas)
mf
mp
f
mf
mp

*¡Así fue la venganza!
Creció el Mar.
Antes no había Mar.*

Hombre
Mujer
Perc. A G. Caja
Perc. C Tam Tam
Perc. B G. Caja

mp
f
ff
fff
mf
f
ff
mf
f
ff
fff
mf

Ko'oj era muy viejo. Arrugado. Cuando se hizo mar, las olas son las arrugas.

Hombre
Mujer
Perc. A G. Caja
Perc. C Tam Tam
Perc. B G. Caja

f
mf
mp
p
pp
f
mf
mp
f
mf
mp
p
pp

Fuego

♩ = 60

Percusión B (Gong)

Baqueta blanda y maza de gong

p

Percusión C

Campanas tubulares

mf

Perc. A

Gran Caja

mf

Perc. B

Perc. C

Arpa

sfz

Perc. A

Simile

Perc. B

(Arcos)

Perc. C

Vib.

mf sfz mf sfz mf sfz mf sfz

Arpa

Sop. A

Ah *mf* Ah *mf* Similè

Clto. A

Ah *mf* Ah *mf* Simile

Sop. B

Clto. B

Ah *mf* Ah *mf* Simile

Ah *mf* Ah *mf* Simile

(La Mujer Luna nos atormenta cuando está aquí, es poderosa y caprichosa. El Hombre Sol, en cambio, es generoso con nosotros).

Hombre

Mujer

(El Hombre Sol corre constantemente tras la Mujer Luna, sin alcanzarla jamás; pues ella es mucho más astuta).

Perc. A

Perc. B

Perc. C

Tremolando (maza doble)

Cascabeles (♩ = 96)

mp

(Sempre ♩ = 60)

Arpa

Sop. A

Clto. A

Sop. B

Clto. B

Viola A

Contrabajo A

Viola B

Contrabajo B

Violino A

Violino B

Viola A

Viola B

Contrabajo A

Contrabajo B

Cb. AI

Cb. AII

Cb. AI

Cb. B II

Cb. BI

Cb. BI

p *mf* *p* *mf*

mf *sfz* *mf* *sfz* *mf*

p *mf* (Dejar sonando)

mf *sfz* (Dejar sonando)

mf *sfz* *mf* *sfz*

mf *sfz* (Dejar sonando)

¡Mira a aquella miserable y traidora mujer
allá arriba! Un día su propio esposo, el Sol,
descubrió su engaño.

Hombre

Mujer

(La Luna
te está mirando...)

Perc. A

Perc. B

Perc. C

Arpa

Sop. A

Clto. A

Sop. B

Clto. B

Vln. I A

Vln. II A

Vla. A

Vc. A

Cb. A

Vln. I B

Vln. II B

Vla. B

Vc. B

Cb. B

Cascabeles (♩=96)

Cascabel (*)

Placa Trueno (**)

Tremolando; más rápido

Tremolando;

accel.

sfz

mf ————— sfz pp

(*) Cascabel: Dinámica estable
(**) Placa Trueno: cresc e dim según indicación

*Con un leño encendido la golpeó y le dio con él en el rostro.
¡Las manchas negras y las quemaduras que aún hoy puedes ver en su cara,
proviene de esos golpes!... Fue una lucha terrible.*

Hombre

Mujer

Perc. A

Perc. B

Perc. C

Arpa

Vln. I A

Vln. II A

Vla. A

Vc. A

Cb. A

Vln. I B

Vln. II B

Vla. B

Vc. B

Cb. B

Trémolo (Baquetas blandas)

mp

mf

*¡¡ Los hombres mataron a todas las mujeres,
y sólo quedaron con vida las niñas pequeñas
que estaban en el campamento!!*

Hombre

Mujer

The musical score is arranged in a standard orchestral format. At the top, the vocal parts for 'Hombre' and 'Mujer' are indicated. Below them are three percussion staves: Perc. A, Perc. B, and Perc. C. Perc. A includes a snare drum and a tom-tom. Perc. B includes a tom-tom. Perc. C includes a triangle, a tambourine, and a pair of castanets. The string section consists of Violins I and II (A and B), Violas (A and B), Cellos (A and B), and Double Basses (A and B). The harp is also present. The score features a variety of dynamic markings such as *sfz*, *f*, and *ff*. Percussion C has specific instructions: 'Trueno (Baqueta de Tambor)' and '(Cascabel tremolando)'. A dashed arrow points from the vocal text down to the percussion section, indicating the start of the dramatic effect.

*Quando ella cayó al fuego,
retumbó la tierra y tembló el firmamento.*

Hombre

Mujer

Perc. A

Perc. B

Perc. C

Arpa

Vln. I A

Vln. II A

Vla. A

Vc. A

Cb. A

Vln. I B

Vln. II B

Vla. B

Vc. B

Cb. B



Era muy poderosa. Huyó hacia el cielo.

Aún hoy, esa de allá arriba es el peor enemigo de los hombres.

¡El Sol, su marido, la persigue constantemente! Hasta hoy, no la ha podido alcanzar.

La Mujer Luna nos odia a nosotros, los hombres. Nadie está a salvo de ella.

Mata furtivamente a uno de nosotros y lo devora. Muchos ya han muerto así;

es una chamán poderosa.

Hombre

Mujer

*Mi abuelo, padre de mi madre, era Kjolch .
Él era de Cabo Peñas. Allí Mc Lennan,
a quien llamaban cerdo colorado,
mató a mis abuelos*

Hombre

Mujer

Shion as jen *Main yakar on yam*
vuit-kain ya *wai lausvlech*

Clar. Sib Clar. B Clar. A

Sop. A Oh - io - io - io - io..... Oh mp

Clto. A mp Oh mp

Sop. B Oh - io - io - io - io..... Oh mp

Clto. B Oh - io - io - io - io..... Oh mp

Ten. Dos Tenores Solistas B
Se-e ka - al se go la-a se gal e sei de le se ge le la-a se-e gl

Vc. A Cello Solista A mp mp mp mp

Cb. A mp < sfz Dejar sonando

Vc. B Cello Solista B mp mp mp mp

*Y de ahí vinieron sucediéndose las peleas, las riñas.
Eran como venganzas, una detrás de otra. Al final
ni siquiera se sepultaban. Era el destino, la destrucción
de los selk'nam. Terminar la raza de una vez....*

*Terminar la raza. Que vengan otras.
Que venga Mac Lennan, que venga
Popper; que vengan los escoceses
a poblar Tierra del Fuego*

Hombre

Mujer

Terminar la raza....

Clar. Sib p sfz

Sop. A Sheek ka - a Dio - shi Sheek ka - a Dio - shi

Clto. A Oh Oh mf

Sop. B Sheek ka - a Dio - shi Sheek ka - a Dio - shi

Clto. B Oh mf

Ten. Tenores A y B, cuerda completa
la - a se - e ka She - kaal se go la - a se - gal e shei ge le she ge le la - a se - e gl la - a se - e ka

Baj. f Ioi - hie - ieiei - ie-e-io ie - ie-iei I ha - ioi lei - he iei I ha ioi

f Bajos A y B, cuerda completa

Hombre

Mujer

**Muertos, muertos, muertos. ¿Cuántos muertos? No sirve el médico blanco.
 El cementerio está lleno. Tanta gente muerta. Todos los días, todo el día muertos vienen,
 vienen en camiones llenos de muertos, mujeres, niños. Todos murieron por el mal de los blancos;
 niñitos junto a sus madres, pobrecitos. Sufren. Mujeres jóvenes, no casadas aún.**

Fl. Flauta A *mp* Flauta B *mp*

Sop. A Oh *mf* Oh *mp* *Glissando*

Clto. A *Glissando* io - io - io - io..... Oh *mp*

Sop. B Oh - io - io - io - io..... Oh *mp*

Clto. B Oh *mp*

Ten. Tenor Solista A *mf* Tenor Solista B *mf*

She - kl la - a se - go la - a se - gal e shei ge le she ge le la - a se - e gl la - a se - e ka



**Si nosotros, los chamanes,
 hubiéramos podido atrapar
 con nuestro embrujo
 el alma de los koliót!**

**¿A cuántos de esos
 odiados blancos
 habríamos matado!**

**En aquel entonces
 aún había muchos
 y poderosos hechiceros.**

Hombre

Mujer

**El cementerio
 es grande.**

Flauta B *mp* Flauta A *mp*

Molto rubato e espressivo

Soprano / Cuerdas Completas *Glissando* *Glissando* *mf* Io - io - io - io.....

Clto. A *Glissando* io - io - io - io.....

Clto. B *Glissando* io - io - io - io.....

Soprano / Cuerdas Completas *Glissando* *Glissando* *mf* Io - io - io - io.....

*Cada uno de ellos trató con el mayor esfuerzo
de acercarse al alma de los blancos,
pero ninguno lo logró....*

Terminar la raza...

*El cementerio es grande...
Ahí hay tierra, sí...
Ahí está nuestra tierra, ahora*

Hombre

Mujer

Sop. A

Contr. A

Sop. B

Contr. B

Io - io - io - io.....
mf

Io - io - io - io.....
mf



*¿Dónde están ahora los selk'nam? No queda ninguno.
Pertenece todos a la misma raza y al mismo país.
¿Por qué hemos de odiarnos y matarnos
hasta que no quede ninguno? Ya no estamos enojados.
No queremos enojarnos de nuevo. Queremos olvidar.*

Hombre

Mujer

Sop. A

Contr. A

Sop. B

Contr. B

*¿Dónde se fueron las mujeres
que cantaban como los pájaros?
Había muchas mujeres....
¿Adónde se fueron?*



Hombre

Mujer

*Estoy aquí cantando, el viento me lleva...
Estoy siguiendo las pisadas de aquellos que se fueron...
Se me ha permitido venir a la montaña del poder...
He llegado a la gran cordillera del cielo...
El poder de aquellos que se fueron vuelve a mí...
Entro en la casa de la gran cordillera del cielo...
Los del infinito me han hablado.....*

Fin.