



UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE ARTES

ESCUELA DE POSTGRADO

Creación desde la tragedia musical

Obra de tesis: Jorge Matute Johns (ópera)

Tesis para optar al Magister en Artes con mención en Composición Musical

Por Fabrizio Domínguez Mosciatti

Profesor guía: Jorge Pepi-Alos

Santiago de Chile 2017

Dedicatoria

Dedico este proyecto a la valentía y perseverancia

de la familia Matute-Johns

Agradecimientos

Agradecemos al apoyo de María Teresa Johns, Alex Matute y Jorge Matute Matute (Q.E.P.D), además de mis padres: Rociel y Florencia, y Camila Villarroel.

ÍNDICE

Dedicatoria	i
Agradecimientos	ii
Introducción	1
1. Definición de un problema	3
2. Marco teórico	4
2.1 ¿Puede el Caso Matute conducir el fenómeno de lo trágico?	4
2.1.1 Negación del destino (Shakespeare)	4
2.1.2 La catarsis de Matute Johns (Aristóteles)	5
2.2 Las dos muertes de Matute Johns (Kakfa)	9
2.3 Intertextualidad	12
2.3.1 Techno dance.....	12
2.3.2 El techno en la sociedad penquista hacia 1999	15
2.3.3 Cueca	15
3. Hipótesis: Una ópera inspirada en el Caso Matute	16
3.1 Incorporando una crónica “trágica” en nuestro proyecto de creación	16
3.1.1 Reality shows.....	16
3.1.2 El rol de los medios	17
3.2 El Caso Matute como suceso representativo de su sociedad	19
3.3 Abandono del cliché	20
4. La obra	20
4.1 Comentarios preliminares	21

4.1.1 Perdidos en el tiempo	22
4.1.2 Personajes.....	23
4.2 Lenguaje sonoro a través del análisis	26
4.2.1 Escena I	26
4.2.1a Brisa mortal.....	27
4.2.1b Primeros pasajes a soli.....	28
4.2.1c Acorde desfragmentado.....	29
4.2.2 Escena II	30
4.2.2a Viejas melodías	31
4.2.2b Acorde desfragmentado	33
4.2.2c Advertencia de MIREYA y primer dejavú en el arpa.....	34
4.2.2d Pequeño duo entre COKE y MARÍA TERESA.....	36
4.2.2e Segunda advertencia y dejavú.....	36
4.2.2f La serie dodecafónica se va perdiendo	40
4.2.3 Escena III.....	41
4.2.3a Ostinato	42
4.2.3b El <i>beat</i> del techno dance	44
4.2.3c Murmullo	49
4.2.4 Escena IV	53
4.2.4a Primera sección	53
4.2.4b Enjambre de abejas.....	54
4.2.4c Ostinato en el tambor miliar	56
4.2.4d Ruido de insectos.....	56
4.2.4e Zumbidos.....	57
4.2.4f Multitudes instrumentales	57
4.2.4g Acordes “acuecados”	58

4.2.4h Segunda sección	60
4.2.4i Luces y bar	61
4.2.4j Tercera sección	63
4.2.5 Escena V: Baile macabro en “La Cucaracha” discoteca.....	64
4.2.5a El beat del techno dance	65
4.2.5b El sonido dejavú del arpa.....	66
4.2.5c Techno en sonoridades bajas.....	68
4.2.5d Segundo dejavú	68
4.2.5e Tercer dejavú.....	70
4.2.5f Ruido de insectos.....	71
4.2.5g Reaparece el beat.....	76
4.2.5h Se interrumpe la fiesta	77
4.2.5i Últimos beats	78
Conclusiones	80
Bibliografía.....	81
Link web	83
5 Partitura y anexos	84
5.1 Libreto	84
5.2 Autorización de Alex Matute	97
5.3 Partitura.....	98

Introducción

La presente tesis procura argumentar el acto creativo, realizado por medio del lenguaje musical escrito, de nuestra ópera inspirada en el Caso Matute¹. Para tales efectos debemos conocer, antes que todo, los fundamentos que nos puedan ayudar a penetrar en una concepción de la tragedia, para lo que nos introduciremos principalmente en Aristóteles, Shakespierre y Kafka, dado que en ellos podemos encontrar todo lo imperioso para cimentar la creación de una obra multidisciplinaria basada en un suceso relevante para nuestra época y sociedad. Además, debemos tomar conciencia de cómo la historia de COKE² puede o no canalizar el fenómeno de lo trágico, amparándonos en los tres autores mencionados. Una vez desarrollado este punto nos internaremos en el análisis de la obra, abarcando sus aspectos macro y microestructurales, custodiando mantener una correspondencia entre libreto y música, y

¹ El caso Matute Johns es un caso judicial chileno, referido al asesinato del joven penquista Jorge Eduardo Matute Johns. Su desaparición - entre el 20 de noviembre de 1999 y el 12 de febrero de 2004, cuando su cuerpo fue encontrado a orillas del río Biobío - impactó a todo Chile, transformándose en uno de los procesos penales más recordados del país.

El caso fue cerrado en 2010, sin haberse establecido responsabilidades en la muerte de Matute Johns. Sin embargo, en enero de 2014 el caso fue reabierto. El 20 de noviembre de 2014 un informe del Servicio Médico Legal confirmó que Matute Johns fue asesinado con pentobarbital. (Wikipedia)

² Los personajes de la obra serán escritos con mayúsculas, así podremos diferenciarlos de aquellas personas de la vida real que a (algunos) comparten el mismo nombre, en los casos en los que un personaje ficticio está inspirado en una persona. Por lo demás, para la utilización de nombres de integrantes de la familia Matute-Johns contamos con una autorización notarial de Alex Matute, adjuntada en los anexos de este informe.

haciendo incapié en los momentos musicales más sobresalientes desde el punto de vista del análisis, así como todo lo que pueda lencaminarnos a avalar que nos encontramos frente a un aporte para la estética de nuestra obra.

Cabe destacar que la realización de esta obra persigue también reivindicar la memoria de Coke, apodo del estudiante, en el acerbo social, así como homenajear la figura de sus consanguíneos, constituidos por doña María Teresa Johns, Jorge Matute Matute (Q.E.P.D.) y su hermano Alex, quienes han llevado a cabo una lucha incansable por descubrir la verdad. Alex Matute.

1. Definición de un problema

Como un asunto de importancia para precisar el curso de este informe, así como para nuestra creación musical, tiene que ver con el hecho de insertar la **catarsis** dentro de una temática de envergadura social vigente, como lo es el Caso Matute, el que si bien consiste en un hecho policial que podemos describir como anecdótico, seremos capaces de llevarlo hacia una temática universal, debido a que los crímenes que allí se cometieron, en especial el asesinato y ocultamiento del cuerpo, pueden ser de trascendencia en diversos contextos sociales, es decir, en diferentes locaciones y épocas.

El vocablo *catarsis* corresponde al español purificación, deriva del latín *purificatio*, y tiene que ver, para los antiguos griegos, con un proceso de sanación espiritual y física. Para psicoanalistas como Freud y Breuer, la *catarsis* se relaciona con “traer a la conciencia una idea o un recuerdo cuya represión produce problemas mentales, y liberar así al sujeto.”³ Para Aristóteles es el fin último de la tragedia, dado que todos los componentes de este género contribuyen comunitariamente a abrazar dicho fenómeno, y es que el receptor (espectador) en nuestro fenómeno comunicacional (obra trágica) se ve afectado emocional e intelectualmente al presenciar la *catarsis*, y de esta forma, en la época clásica, se nutría desde el punto de vista valórico, dado que conllevaba una enseñanza.

³ Sánchez Palencia: 143

2. Marco teórico

La contribución que ocurre al incorporar la catarsis en nuestra obra se desempeñará a partir del plano emotivo, ya que las experiencias que afectan la emotividad suelen perpetuarse en una mayor cantidad de tiempo en la memoria del receptor. En *Memoria Emocional: Efectos de la corticosterona sobre los recuerdos*, se ratifica que “en términos generales, es posible afirmar que los eventos emocionales se recuerdan mejor que los sucesos más triviales.”⁴

Dado que nuestra creación abordará el fenómeno trágico, necesitamos aclarar qué entendemos por tragedia.

2.1 ¿Puede el Caso Matute conducir el fenómeno de lo trágico?

2.1.1 Negación del destino (Shakespeare)

Hamlet, al renegar de la esencia natural de su personaje, es decir, de su indiosincracia vengativa (al momento de no acatar la encomienda del espectro de su padre de exterminar a su tío, el rey de Dinamarca), conduce la trama de la obra hacia un final trágico, en el que todos los personajes importantes perecen. En un primer momento el desacato pareciera deberse a titubeos en torno a la esencia de aquella aparición inhumana, empero después de aclarar estas inquietudes Shakespeare no nos

⁴ Ruetti, Muscaba y Bentosela: 462

permite inferir los fundamentos de aquel desacato. Según Freud “él mismo no es realmente mejor que el hombre a quien quiere castigar”⁵.

Al igual que Hamlet, COKE es conducido hacia un deceso mortífero, del cual constantemente intentará soslayar. Nuestra obra termina con una escena que imita (a través de la mimesis) una fiesta techno en La Curacacha discoteca, lugar donde fenece.

2.1.2 La catarsis de Matute Johns (Aristóteles)

Con la finalidad de acreditar la selección del género trágico para nuestra obra de creación, en lugar de la comedia, debemos tener en consideración la diferenciación que elabora Aristóteles en relación al género cómico. Para él, una de las analogías reside en que la comedia escudriña “imitar a individuos peores”⁶, la tragedia, en cambio, “a mejores”⁷. Asimismo, la comedia mora en una “imitación de personas de baja estofa, pero no de cualquier defecto, sino que lo cómico es una parte de lo feo”⁸. Es decir, una comedia supondría realizar una imitación vilipendiosa de estas personas, una tragedia, en cambio, enzalzaría la calidad de los representados.

⁵ Freud: 367

⁶ Aristóteles: 38

⁷ Ib.

⁸ Aristóteles: 45

La comedia no podría atribuir contenido emotivo en nuestro proyecto, dado que “lo cómico es un defecto y una fealdad que no contiene ni dolor ni daño”.⁹ Además, la comedia de la época clásica tiene un carácter deliberadamente fútil, ya que, por ejemplo, “hasta los enemigos implacables en el argumento, como Orestes y Egisto, al final se convierten en amigos y nadie muere en manos de nadie.”¹⁰

La tragedia, en cambio, consiste en “la imitación de una acción seria y completa [...], y en la que tiene lugar la acción [actuación] y no el relato, y que por medio de la compasión y del miedo logra la catarsis de tales padecimientos.” Es decir, la tragedia nos facultaría para asociar fuertemente al receptor con nuestra ópera, dado que por medio de la catarsis éste recabaría conmoverse con el padecimiento visto en escena. Esta congoja será producto de infortunios inmerecidos (para los personajes), tales como la pérdida de un hijo y la incertidumbre que provoca el ignorar su suerte. Así, estas peripecias implicarán la catarsis, debido a que la compasión “se tiene del que no merece su infortunio”.¹¹

A través de nuestra obra, buscamos conseguir la catarsis en el espectador por medio de la empatía que debería sentir éste al contemplar la dolencia representada por

⁹ Ib.

¹⁰ Aristóteles: 67

¹¹ Aristóteles: 64

los cantantes solistas (COKE, RENÉ y MARÍA TERESA). Pierre Corneille en *Deuxième discours sur le poème dramatique* comenta que

La piedad ante un mal en el que vemos caer a nuestros semejantes nos lleva al temor de que uno parecido nos suceda; este temor, al deseo de evitarlo, y este deseo, a purgar, moderar, rectificar e incluso erradicar en nosotros la pasión que, a nuestro parecer, precipita en la desdicha a quienes compadecemos.¹²

Desde esta perspectiva, la catarsis, por medio la purgación, tiene una finalidad didáctica y social.

El malestar físico que conlleva a la compasión y el temor, para Aristóteles, suele estar relacionado con una determinada “acción destructora o dolorosa, [así como] las muertes a la luz pública, los dolores agudos, las heridas y demás cosas semejantes”¹³. La empatía ocurre dado que el receptor está capacitado para extraer estas maniobras, en escena, y contextualizarlas fuera de ella, porque es idóneo para sentir compasión hacia un personaje, ya que este está imitando un semejante. De esta forma,

La compasión, según Aristóteles, se refiere al inocente; a quien no merece recibir el mal que se compadece. Agrega que para sentir compasión es necesario hallarse en situación consciente de contingencia frente al mal contemplado; uno mismo o alguno cercano. Esta circunstancia hace que el distinto no sea distante sino próximo.¹⁴

En el Caso Matute, podríamos decir que este fenómeno se ha “anticipado” a la representación artística, dado que los familiares de Jorge, en sus tantas apariciones

¹² Sánchez Palencia: 146

¹³ Aristóteles: 62

¹⁴ Sánchez Palencia: 139

televisivas, han procurado que la opinión pública sienta compasión por Jorge, para que, así, alguien pueda aportar con nuevos antecedentes para el desarrollo de la investigación policial.

Teniendo en cuenta que el personaje fenecerá en un tiempo futuro, también podemos llegar a sentir temor, ya que su deceso se vuelve predecible en especial por los presagios que realiza MIREYA (una pitonisa). Según explica Aristóteles en su *Retórica*:

el temor es 'cierta pena o turbación ante la idea de un mal futuro, destructivo o penoso. Pues no se temen todos los males, por ejemplo que uno vaya a ser injusto o tardo, sino los que pueden causar grandes penas o destrucciones , y éstos, cuando no parecen lejanos, sino tan próximos como si estuvieran a punto de suceden' (86a21-26)¹⁵

Una mimesis del Caso Matute, además, buscaría trasladar este hecho desde una anécdota hacia la universalidad. Es decir, que muchos "COKE" se puedan hermanar con nuestro personaje. En cuanto a esto último, Aristóteles nos explica que la tragedia

posee valor catártico en tanto que muestra al espectador un proceso causal: la acción imitada. Proceso que no es de carácter individual, referido estrictamente a éste o a aquel personaje; sino universal, como universal es el objeto de la poesía.¹⁶

Es así que, por ejemplo, vemos como una obra de arte, que defiende determinados valores, se puede convertir en instrumento para aquella contienda que persigue alcanzar dichos propósitos, a través de la concientización que provoca la

¹⁵ Ib.

¹⁶ Sánchez Palencia: 147

catarsis. Este desadormecer intelectual se da en la medida en que la catarsis nos transporta

desde el desconocimiento hacia el conocimiento [...y de esta forma se le] ofrece al espectador la posibilidad de purificación en la medida en que revela el encadenamiento ineludible que media entre el error trágico y el trágico fin. El espectador se vuelve más consiente que el personaje, dado que el primero puede ver las imperfecciones del segundo, y reflexionar en torno a estas.¹⁷

2.2 Las dos muertes de Matute Johns (Kakfa)

Sentimientos como la compasión y el temor, que evocan la catarsis en Aristóteles, pueden ser adjudicados por medio de una desolación constante del individuo, en la obra de Franz Kafka. Esta desolación y sentimiento de pérdida ocurren desde un hado irrevocable, implementado por un sistema social o estado.

Los consanguíneos de Jorge han sostenido una reyerta por alcanzar la justicia, lid que constantemente se ha ido perdiendo, en el sentido de que un dictamen judicial ha sido prorrogado por más de dieciseis años. Durante los procesos que ha vivido el Caso Matute podemos decir que coexiste una serie de negligencias que han estorbado este afán. Es decir, el estado no ha actuado en competencia para otorgar ecuanimidad a una víctima ni a sus deudos.

En *El proceso* se presenta la ley “como pura forma vacía y sin contenido, cuyo objeto permanece incognoscible: la ley por lo tanto no puede enunciarse sino en una sentencia y la sentencia no puede conocerse sino en el castigo. Nadie conoce el interior de la

¹⁷ Ib.

ley”.¹⁸ El estado, quien debe velar al menos por la justicia de todo ciudadano no cumple esta encomienda en Jorge Matute.

La figura de del occiso parece haber subsistido, en calidad de mito o leyenda, dado que tras su óbito su nombre pasó a formar parte de la cultura chilena. Es así como podemos llegar a hablar de dos sustancias que componen a “Jorge Matute”: una entidad biológica (que sucumbió en 1999) y otra simbólica que fue también inmolada por el estado y los tribunales de justicia, dado que no se pudo solventar el caso. Es por esto que el desconsuelo familiar es una doble afrenta.

Los Matute, hoy en día, continúan batallando por percatarse qué ocurrió con Jorge y, de esta forma, lograr que “Jorge simbólico” no expire. Otra forma de aniquilar al ente simbólico se da por medio del confinamiento desde el sistema, constituyendo una negación de la verdad. La utilización de un idioma desconocido (en la diégesis) como el latín (tradicional en el derecho romano, y por ende, representativo del poder judicial), se vuelve ininteligible para RENÉ Y COKE y nos permite contextualizar niveles de preponderancia en cuanto a que algunos personajes se sienten desterritorializados en relación a otros. Para Deleuze y Guattari esto etribaría, en Kafka, en una “literatura menor”, la cual consiste en “la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor”.¹⁹

¹⁸ Deleuze y Guattari: 66

¹⁹ Deleuze y Guattari: 28

El “forastero” en Franz Kafka es un tema trascendental que podemos descubrir en la trama el tejido de nuestra obra, en cuanto a que COKE desconoce su designación mientras que otros sí logran adivinar este infortunio, como MIREYA y el MINISTRO). COKE, entonces, se convierte en foráneo en un orbe donde a veces no comprende el idioma hablado (latín), mientras que otras veces tampoco vislumbra (y no quiere comprender) el contenido que se relaciona con apercebimientos sobre su suerte.

El martirio de la entidad simbólica se corona en el dejadez y pérdida de empatía por parte de su sociedad en relación a la búsqueda de justicia para su caso. El hecho de que la opinión pública no solo haya aclamado por veracidad y justicia, sino que también ha manifestado una especie de lapidación con su nombre, al onjetar si merece o no la atención que los medios le han otorgado, en relación a otros casos similares para los cuales estos no han logrado hacer conquistar tal cobertura mediática. Asímos la entidad simbólica de Jorge es inmolada, tras ser descuidada por nuestra sociedad y en especial por el estado; principal responsable por otorgar justicia a todos los ciudadanos. Este desamparo (producto del abandono estatal) provoca en Jorge su erradicación simbólica, similar a lo que ocurre al destierro que alberga en *El proceso*:

La letra K ya no designa un narrador, ni un personaje, sino un dispositivo tanto más maquínico, un agente tanto más colectivo cuanto que es sólo un individuo el que se encuentra conectado a todo eso en su soledad (no es sino en relación con un sujeto que lo individual se podría separar de lo colectivo y podría encargarse de su propio problema).²⁰

²⁰ Deleuze y Guattari: 31

2.3 Intertextualidad

Entendemos el concepto intertexto, del teórico y filósofo literario Mijaíl Bajtín, como el acto de encadenar otros textos con el de nuestra creación. Rubén Cano López comenta que

Esta aproximación a la intertextualidad hace incapié en la habilidad del lector para relacionar un texto con una red amplia de otros textos que conoce. A partir de la red intertextual, el lector establece relaciones estilísticas, genéricas o autorales entre aquello que lee y aquello que no tiene ante sus ojos pero que atesora en sus competencias. En música ocurre algo similar: el oyente establece relaciones de parentesco entre momentos de varias obras estableciendo redes que colaboran en sus procesos de comprensión.²¹

El intertexto será de utilidad para contribuir a enmendar el Aislamiento en la música de arte actual, además, nos será de utilidad para posicionar la conducción del fenómeno de lo trágico en el entorno sociocultural correspondiente, sugerido en el libreto de nuestra ópera. Además, el intertexto nos ayudará a soslayar el cliché, y así podamos narrar una tragedia de manera más original, pudiendo, de esta forma, subvencionar desde la emotividad en el receptor. De esta forma, el cliché será quebrantado colocando intertextos de música bailable (techno dance) en momentos donde sobreviene la catarsis.

2.3.1 Techno dance

Los intertextos de techno dance se dan como cita y parodia. Según López Cano, la cita se acontece cuando “se hace referencia a otra obra concreta de él mismo o de

²¹ Lopez Cano (2007): 3

otro autor”²². Es decir, aquí tomamos la literalidad de esta música, para la cual, sin embargo, no podemos hacer referencia a su autoría, dado que en el universo techno la autoría no siempre es manifiesta, debido a que el DJ (responsable de la producción de música techno), generalmente emplea el remix, el cual consiste en “en el tratamiento de un tema de otra persona, al cual se le agregan “muestras de materiales preexistentes para combinarlos en nuevas formas, de acuerdo a un gusto personal’ (Navas 2010: 159).”²³

Jorge Matute Johns fue avistado por última vez en La Cucaracha discoteca la noche del 20 de noviembre de 1999. En esa ocasión, Bruno Betanzo, propietario de la discoteca, había contratado al DJ de Radio Tiempo para que animara una fiesta techno. Para ese entonces, este tipo de música llevaba poco tiempo en el país, por lo que una fiesta electrónica constituía un suceso no tan convencional como lo sería en la década siguiente. Por lo tanto, el techno nos permite una representación más realista del evento principal de la crónica que constituye el tema principal de la trama de nuestra obra.

El techno propone una estética transgresora (para las músicas de masas), ya que se desperdician las funciones convencionales de cantautor y/o compositor-intérprete, e incluso queda relegada la aparición de instrumentos musicales convencionales, participando ahora en su lugar *softwares* y sintetizadores. Además, el DJ como montajista musical establecerá el lugar del intérprete-compositor. En este sentido, la

²² Ib.

²³ López Cano (2010): 175

cualidad del techno consiste en una recreación artística. “Todas estas prácticas artísticas [...] tienen en común el hecho de recurrir a formas *ya producidas*”²⁴. Esto es preponderante, dado que todo lo que se hizo en el techno ya se había cumplido en las música de arte, como podemos escudriñar en el minimalismo de Steve Reich, así como en la música electroacústica chilena, en trabajos de Juan Amenabar y José Vicente Asuar. La diferencia estriba en que en el techno estos procedimientos fueron llevados a las masas.

Ya no se trata de hacer tabla rasa o crear a partir de un material virgen, sino de hallar un modo de inserción en los innumerables flujos de la producción. [...] La pregunta artística ya no es ‘¿qué es lo nuevo que se puede hacer?’, sino más bien: ¿qué se puede hacer con?’. FALTA CITA

Lo que en realidad hace el DJ consiste en activar “la historia de la música copiando/pegando trozos sonoros, poniendo en relación productos grabados.”²⁵

Cuando un músico utiliza un *sample*, sabe que su propio aporte podrá ser retomado y servir de base para una nueva composición. Él o ella considera normal que el tratamiento sonoro aplicado al *trozo* escogido pueda a su vez generar otras interpretaciones, y así sucesivamente. Con las músicas surgidas del *sampling*, el *fragmento* no representa nada más que un punto que sobresale en una cartografía móvil. Está inmerso en una cadena y su significación depende en parte de la posición que ocupa en ella.²⁶

²⁴ Bourriaud: 13

²⁵ Bourriaud: 15

²⁶ Bourriaud: 15-16

2.3.2 El techno en la sociedad penquista hacia 1999

No es casual que Jorge Matute haya asistido a una fiesta electrónica dado que el público objetivo para este tipo de acontecimientos solía pertenecer a un segmento socioeconómico medio-alto. Por lo mismo, la anexión del techno dance en nuestra obra nos permitiría hablar delinear una sociedad más compleja (en la trama) y se rompería una tradición musical nacionalista que comúnmente incorpora músicas del orbe indígena y/o campesino en la música de arte, como hemos oteado en Pedro Humberto Allende, Carlos Isamitt, Eduardo Cáceres, Violeta Parra, Rafael Díaz, René Silva, entre otros. El techno fue además una música representativa del modelo capitalismo tras la caída del muro de Berlín y el colapso de la Unión Soviética, este género logró afiliarse en los nuevos países que conformaron la ex Yugoslavia y la ex RDA. El techno, con su estética futurista y apolítica se troca en uno de los íconos del libre mercado en Europa Oriental, por lo que platicar sobre techno también nos permitiría referirnos al modelo económico imperante en nuestro país, insertado por Milton Friedman y los Chicago Boys tras el Golpe de Estado de 1973.

2.3.3 Cueca

La cueca chilena, baile nacional admitido como tal en 1979 por el Gobierno de Chile a través del Decreto 23, aflora como intertexto y parodia en nuestra obra, aunque en menor cuantía y de talante mucho menos evidente que techno. Por lo mismo es que no debe brotar como cita, al representar un elemento menor en la trama. Según López Cano, a través de la historia musical, se nos ha facultado reconocer “partes o aires de

canciones bien conocidas”²⁷ parodiadas. De esta forma, podemos remolcar al receptor hacia un reconocimiento balanceado entre “lo conocido y lo novedoso”²⁸, a través de la cueca presente en nuestra obra.

Si el techno representa a la clase social de estrato medio-alto, la cueca es la música peculiar de un grupo de obreros, interpretados por el CORO, los que en la Escena IV estarán a cargo de la “cimentación” de La Cucaracha discoteca, la que será estrenada en la escena ulterior.

3. Hipótesis: Una ópera inspirada en el Caso Matute

3.1 Incorporando una crónica “trágica” en nuestro proyecto de creación

3.1.1 Reality shows

Francisco Perales Bazo los define como

espectáculos de convivencia entre actores no profesionales que reaccionan de forma espontánea, intentando superar y sobrevivir a sus oponentes mediante una competencia permanente y expuestos ante la mirada de unas cámaras ubicadas de manera estratégica. Cada espectáculo seleccionado para el estudio actual difiere en contenidos dentro del género, pero con dos patrones que se repiten permanentemente: la competición y las relaciones romántico-sexuales.²⁹

²⁷ López Cano (2007): 4

²⁸ Ib.

²⁹ Perales Bazo:121

A través de la historia de la televisión, el público objetivo ha ido cambiando sus predilecciones en cuanto al contenido de los *tv shows*, teleseries y series televisivas. A tal grado que cada generación pareciera ir mostrando primacía por algo afín a lo que ocurre en el neorrealismo italiano. Esto queda en evidencia cuando notamos actores no profesionales en los reality, escenas en tiempo real y disposición de cámaras caseras o handycam, en especial en el cine de terror, como en *El proyecto de la bruja de Blair* (1999) y *Actividad Paranormal* (2007), esta última habiendo sido producida en carencia de un guión usual para los actores, sino más bien en diálogos improvisados.

El éxito de los reality shows se debe, en parte, a que se deleita el gusto del espectador por avizorar la “intimidad” ajena. Es decir, el poder divisar en primer plano escenas insípidas, carentes de acción y libreto, de personas comunes y corrientes, tal cual existe en la vida consetudinaria del televidente. Es decir, existe una total identificación y empatía del espectador televisivo hacia el “actor” al atisbar la intimidad de este.

3.1.2 El rol de los medios

El Caso Matute adquirió involuntariamente ciertos rasgos de reality show, dada la gestión inverosímil por captar la curiosidad del espectador televisivo, que realizaron los consanguíneos de Coke: don Jorge, doña María Teresa, y su hermano Alex. El objeto de los tres familiares de Jorge consistía en enternecer a un país entero, por medio de una especie de catarsis, y poder obtener, así, vestigios que ayuden a dar, primero, con

los restos la víctima (lo que ocurrió el 2005), y después, con los causantes de tales fechorías. Estas acciones mediáticas también tenían como motor el presionar a las policías y autoridades judiciales para que realicen una mejor gestión en la investigación del crimen, debido a que ésta no vertía resultados relevantes.

Es así como este caso, siendo uno de muchos que lamentablemente ocurren en el país, desconcertó a la sociedad por las condiciones mediáticas que le rodearon. Es decir, porque logró “anclar” en la sociedad. El periodista Carlos Basso nos comenta que

Junto con estar disponibles a cualquier hora del día para ser entrevistados, los integrantes de la familia se encargaron de, cada cierto tiempo, efectuar distintos actos que mantuvieran en el primer plano lo que ocurría, como las marchas silenciosas que todos los días sábado se realizaban desde los tribunales de justicia hasta la catedral de Concepción. ‘Lo más importante es lograr que la gente no olvide a Coke, porque si lo hacen es muy probable que no se sigan realizando todos los esfuerzos policiales’, relató uno de los integrantes de la familia.³⁰

Existen, además del crimen que se cometió con Jorge Matute, otros antecedentes que se hicieron públicos, dado lo mediático que se volvió el Caso, como por ejemplo la cantidad de occisos que aparecieron tras la investigación: “Uno de los aspectos más sorprendentes para el grueso del público en lo referido al Caso Matute fue la sucesión de hallazgos de cadáveres y restos humanos que se generaron en los primeros meses de investigación”³¹ Estos hechos “llevaron a mucha gente,

³⁰ Basso y Prieto: 91

³¹ Basso y Prieto: 83

especialmente a Los Matute, a creer que alguien estaba ‘regando’ cuerpos a fin de distraer las investigaciones”.³²

3.2 El Caso Matute como suceso representativo de su sociedad

La historia de Jorge puede ser trazada en un determinado dominio sociocultural e histórico determinado y representativo del lugar y época en que ocurrió por un hecho muy sencillo: las coyunturas que rodean estas circunstancias, antes de que ocurriera el crimen, no dejan de ser anodinas. Coke, un estudiante (como miles en una ciudad universitaria como Concepción), acude a una discoteca popular de la época, siendo el público objetivo de este centro de esparcimiento justamente estudiantes veinteañeros como él. La noche del 20 de noviembre de 1999, en *La Cucaracha discoteca*, desapareció en medio de “mucho hijo de su papá, gays, adolescentes de todo tipo, policías y personas comunes y corrientes; es decir, el espectro que habitualmente se presenta en cualquier discoteca de Chile y de cualquier tipo”.³³ Hasta el momento nadie podría ver algo de anomalía en este panorama, sin embargo, lo que ocurrirá a partir de las tres de la madrugada de esa noche de circunstancias aciagas es, para todos nosotros, un enigma.

Esta historia, al poder ser descrita dentro de un contexto de futilidad, puede estar cercado por elementos culturales de un determinado grupo sociocultural y etario

³² Basso y Prieto: 89

³³ Basso y Prieto: 26

representativo para una ciudad como Concepción. Para lo que nos atañe, los elementos que conforman una cultura tienen que ver con una determinada forma de hablar, diseño de vestuario, diseño de interiores y estética de una discoteca.

3.3 Abandono del cliché

Una sonoridad descarnada, constituida por un acorde disonante o un espectro inarmónico podrían no bastar para conseguir enternecer al receptor y adentrarlo en el fenómeno de lo trágico. Así como el melodrama *Gone with the wind* (1938) o una cinta de terror como *Psycho* (1960), no podrían constituir una experiencia nueva y conmovedora, dado que las experiencias de estos films ya han sido promulgadas, en especial a través de Hollywood, así como también por medio de otros tipos de cine que siguen estos preceptos. Es por esto que para lograr la catarsis se debería buscar una cierta originalidad en la transmisión de lo trágico.

A pesar de que el contexto estético de nuestra obra sigue las corrientes de la música de arte actual, proponemos utilizar elementos, parodiados y citados, que culturalmente pertenecen a un contexto de festividad: el techno dance, para situarlo en momentos donde se suscita la catarsis. El receptor podría deslumbrarse dado que la compasión y el temor serán encausadas por músicas bailables.

4. La obra

Para Aristóteles, “las partes de toda tragedia son necesariamente seis, y según éstas la tragedia es de un modo u otro. Y éstas son: el argumento, los caracteres, la

elocución, la manera de pensar, el espectáculo y la composición musical”³⁴. Para lo que concierne a nuestro proyecto, no seguiremos todas estas fracciones, sino algunas de ellas.

De todos estos elementos, es el **argumento** el más trascendental para Aristóteles, puesto que “la tragedia es imitación no de personas, sino de acción y de vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el objetivo es un tipo de acción, no la calidad”.³⁵ Del argumento surge la acción, siendo ésta el principal propósito de los personajes.

4.1 Comentarios preliminares

Aristóteles sugiere que “la composición de la tragedia más hermosa no debe ser simple, sino compleja”³⁶. Además menciona que

la función del poeta no es narrar lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, y lo posible, conforme a lo verosímil y lo necesario. Pues el historiador y el poeta no difieren por contar las cosas en verso o en prosa [...] De ahí que la poesía sea más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía narra más bien lo general, mientras que la historia narra lo particular.³⁷

En torno a esto último, lo **particular** correspondería al hecho en sí: el Caso Matute, como crónica, en cambio, lo **general** podría ser una representación de todos los

³⁴ Aristóteles: 48-49

³⁵ Aristóteles: 49

³⁶ Aristóteles: 63

³⁷ Aristóteles: 56

casos de desapariciones del orbe (Madeleine McCann³⁸ y Ylenia Carrisi³⁹, por citar unos muy mediáticos), que se puedan fraternizar a través de nuestra mimesis, de tal manera que las luchas de todos estos casos de secuestros compartan una misma causa.

Es por esto que nuestra mimesis debería también confundir al receptor, dado que la consternación contribuirá a generar la catarsis, debido a que la incertidumbre, en este caso, ha formado parte de la agonía familiar, y esto ha sido advertido como compasión y temor por parte de la ciudadanía.

4.1.1 Perdidos en el tiempo

El desconcierto en nuestra diégesis tiene que ver con la desconocimiento de los personajes en torno a la identidad del cadáver de NN, el que aparece en escena sin emitir palabra alguna para luego ser asesinado. También aportamos a este confusionismo al adherir en la trama un sueño de COKE (Escena III), en el que interactúa con insólitos personajes donde asiduamente se siente perturbado y fuera de lugar. Esta pérdida surrealista de la temporalidad afecta a COKE y un RENÉ venido del futuro y estas emociones deberían ser traspasadas al receptor, siempre con el fin de incitar conmoción y temor en él.

³⁸ Niña británica desaparecida en Portugal en 2007 a la edad de 3 años.

³⁹ Hija de Romina Power y Albano Carrisi, desaparecida en 1994 a la edad de 23 años y declarada muerta en 2014.

Al narrar una historia popular, a través de la mimesis, introducimos elementos surrealistas como el viaje onírico hacia el futuro que experimenta COKE a través de su pesadilla, en donde vislumbra a su padre envejecido, buscándole, quien luego se desploma, extenuado por esta ansado por esta búsqueda. Brota entonces un personaje kafkiano, en esta oportunidad caracterizado como MINISTRO, por lo que el receptor puede intuir que existe una red compleja involucrada. Prontamente, en la Escena IV, el mismo personaje estará caracterizado como EMPRESARIO (dueño de la discoteca), y este hallazgo es consumado por COKE, quien recalca: “¡Es él, lo he visto en mis sueños!”, refiriéndose a lo que ocurrió en la escena pasada. Aquí el receptor instauraría una ilación entre el poder judicial y empresarial, fortificando el estereotipo kafkiano.

4.1.2 Personajes

Para hacer más enrevesada nuestra diégesis, inspirada en el Gran Concepción de finales de siglo XX, hemos insertado personajes foráneos al grupo etario veinteañero, penquista y de clase social media-alta, al que se vincula Jorge Matute. La variedad de personajes será más diversa y consistirá en entidades humanas que de alguna u otra forma tienen relevancia con la vida y deceso del protagonista. De esta forma nos estamos aislando del plano anecdótico del Caso Matute para profundizar en el nivel universal que tienen los casos de desapariciones del mundo.

La trama, y por ende el libreto, giran en torno a los dos decesos de Jorge Matute, representados por NN (muerte biológica) y COKE (muerte social), las cuales ocurren en

las escenas I y V respectivamente. La estructura de la obra, por lo tanto, se basa en estos dos acontecimientos. Ambas muertes son casuales y buscan pasmar al espectador:

Las situaciones sorprendentes que inspiran temor y compasión aparecen como realidades emergentes en el doble sentido del adjetivo emergente; a saber, como realidades que brotan repentinamente, que entran en escena imprevisiblemente y tienen su principio en el devenir causal de los acontecimientos de la fábula. [...] dichas situaciones hacen acto de presencia de manera extraordinaria y, en un primer momento, incomprensible.⁴⁰

Entonces, los personajes principales serían:

- **NN / CADAVER:** Entidad biológica de Jorge Matute Johns. Caracterizado por un actor, desprovisto no posee parlamento. Durante la Escena II pasará tumbado en el suelo, muerto.
- **COKE:** Entidad social de Jorge. Personaje primordial sobre el cual se desarrolla la trama.
- **MIREYA:** Inspirada en una mendicante penquista. En nuestra diégesis es una pitonisa que se dedica a incordiar a COKE con premoniciones infaustas.
- **MARÍA TERESA:** Basada en María Teresa Johns, madre de COKE, quien le busca y se aflige tras su pérdida

⁴⁰ Sánchez Palencia: 140

- **RENÉ:** A petición de Alex Matute este personaje debería llevar el segundo nombre de su progenitor, para que no sea confundido con el de su hermano. Después de COKE vendría a ser el personaje más participativo.
- **MINISTRO / EMPRESARIO:** Entidad kafkiana que se deleita sentenciando a COKE y a su padre (en el viaje onírico). Además, juega un papel importante en la construcción de la discoteca.
- **CORO:** Personajes secundarios que juegan papeles diversos según las diferentes escenas en que participen, ya sea como una especie de “CORO DE ÁNGELES”, OBREROS o PARTICIPANTES DE LA FIESTA.
- **BAILARINES:** Son siete y llevan máscaras. Juegan un papel sustancial en la Escena V, dado que ceden a nuestra mimesis un rasgo que le acerca al objeto imitado (fiesta electrónica). La coreografía está dada por los beats de las citas de techno dance. Además interactúan con algunos personajes principales.

Ahora revisaremos aspectos relevantes que tienen que ver con la dramaturgia y la utilización de los recursos musicales en cada una de nuestras cinco escenas:

4.2 Lenguaje sonoro a través del análisis

4.2.1 Escena I

Esta primera parte podría desempeñarse como una especie de introducción dada la inexistencia de parlamentos. Sin embargo la dramaturgia gira en torno a NN quien se perpetúa sentado en una silla y, tras acabar la música, recibe una bala de salva por parte de un extra recóndito entre el público, quien se da a la fuga. Hasta este punto, la catarsis resulta inadmisibile dado la insuficiencia de información entregada al receptor. Los recursos musicales hasta aquí tienen que ver con suscitar en el espectador un sentimiento de inestabilidad e incertidumbre, así como el provocar extrañeza mediante desplazamientos extremos de dinámicas, como podemos ver en el siguiente contraste de dinámicas que se logra por medio del tratamiento orquestal:

c. 1 y 2

en oposición a

c. 3 y 4

Se busca, además, aclimatar al receptor a una determinada estética que descollará en el resto de la obra.

4.2.1a Brisa mortal

Motivo que simboliza las muertes de NN Y COKE. Se vuelve evidentemente participativo en la obra y consiste en el material musical más representativo en la Escena I, apareciendo también al final de la Escena II, y en la V, cuando COKE sucumbe. En las violas la primera vez aparece así:



En los compases 3 y 4, como habíamos comentado, encontramos un acorde en las maderas, timbales y platillos chocados. Su prematura aparición nos quiere delatar la envergadura del acorde en sí (como herramienta en la composición musical) en el resto de la ópera.

4.2.1b Primeros pasajes a soli

Entre los c. 28 a 36 tenemos un pasaje *a soli* en instrumentos de madera. Este arquetipo de escritura conformará momentos, presentes en toda la obra, que buscan hacer notar contrastes entre escritura orquestal versus lenguaje de música de cámara; bloques orquestales versus polifonía, así como también conquistar una cierta intimidad que los instrumentos a soli en pasajes contrapuntísticos pueden llegar a generar.

El solo de viola entre los compases 32 y 33, en cambio, consiste en una reiteración minimalista cuya células repetitivas no siempre inician en un tiempo fuerte. Todos los elementos de este tipo buscan acercarnos al lenguaje del techno dance, que en ciertos momentos ulteriores serán evidentes.

4.2.1c Acorde desfragmentado

Entre los compases 38 y 53 encontramos un elemento conformado por tambor militar y timbales que convive con un acorde producido por el resto de la orquesta. Sin embargo, este objeto está desfragmentado rítmicamente y cuando están presentes todos sus elementos podemos hablar de un instante clímax. Las reiteraciones de estos elementos, es decir, de cada sonido del acorde, acontecen como notas repetidas articuladas, por ejemplo:

- en cuatro semicorcheas en el oboe
- en tresillos en el clarinete y cornos
- en sietesillos y quintillos en la trompeta
- en valores superiores en las cuerdas

En las maderas y bronces la forma constante y rápida de articular un sonido repetido también consiste en una articulación típica de la música techno, en los característicos *accelerandi* que suceden al terminar una “sección”.

Entre los compases 58 y 65 nos topamos con la textura “de cámara” y descubrimos el motivo **Brisa mortal** en flautas picc. y en sol acompañado por sonoridades bajas en el contrafagot, instrumento que conforma un color con el tam-tam,

también nos topamos con armónicos de orden superior en las cuerdas por lo cual la atmósfera que se engendra se torna perceptivamente más frágil.

4.2.2 Escena II

A partir de la muerte de NN (quien a partir de ahora será identificado como CADÁVER) se desenvuelve el resto de la trama. Quedará tumbado en medio del escenario hasta el final, aunque cuando se cierre el telón será suplido por un puñado de huesos y elementos que denoten el paso del tiempo. En esta escena los personajes desarrollan sucesivos parlamentos encadenados con las incógnitas que afloran en torno a la identidad del CADÁVER. La resolución que prevalecerá será la de nuestra sibila MIREYA, quien apunta a que se trata del augurio en torno al trance de COKE. Éste, escéptico, rechaza la hipótesis. En esta escena la catarsis se logra por medio del **temor**, es decir, el fenómeno trágico relacionado con el martirio de COKE tiene que ver con un desenlace futuro. Sin embargo, este óbito se relaciona también con un suceso posterior (la muerte de NN) por lo que la lógica de la trama se torna un tanto enmarañada. Los recursos musicales permiten una clara comprensión de los parlamentos, dado que la orquesta no dificultará las partes cantadas ni habladas, debido a que lo que se escudriña en esta escena consiste en dejar entender lo que ocurre en la trama, por parte del receptor.

4.2.2a Viejas melodías

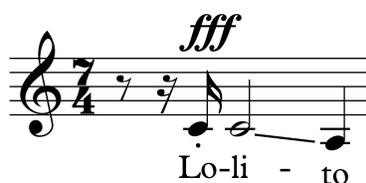
Frente a la muerte de NN, COKE mantiene una postura descreída y convencional. Esta ideología es avalada por una línea melódica dispuesta por el sistema dodecafónico, representativo de la Segunda Escuela de Viena, dado que, en el contexto estético de esta obra (y de nuestra época) constituye un recurso pasado de moda.

The image displays five staves of musical notation, each representing a different variation of a melodic line. The first staff is labeled 'Original' and features a complex sequence of time signatures: 4/4, 7/8, 3/4, 5/8, 2/4, and 9/4. The second staff, 'Inversión', shows the original melody with its notes mirrored around a central axis, with time signatures 3/4, 5/8, 3/4, 2/4, and 4/4. The third staff, 'Retrogradación', presents the original melody in reverse order, with time signatures 4/4, 9/8, 3/4, 2/4, 5/8, and 3/4. The fourth staff, 'Inversión Retrogradada', combines inversion and retrogradation, with time signatures 3/4, 3/8, 9/8, 5/4, and 4/4. The fifth staff, also labeled 'Original', shows the original melody with time signatures 4/4, 5/4, 4/4, 3/4, and 4/4. A fermata is placed over the final note of the fifth staff.

Inmediatamente, en el compás 91, RENÉ le reclama: “¡COKE! ¿Qué haces entonando extrañas melodías”.

Entre los compases 92 y 105 encontramos nuestro tipo de pasaje “de cámara”, donde se incluye la participación de COKE. Entre los c. 107 y 113 la orquesta

acompaña a COKE ahora por medio de bloques armónicos en las cuerdas con sordina, corno inglés, tam-tam y cornos. Lo que oteamos a partir del c. 114 corresponde a una idiosincracia contrastante en el tratamiento orquestal; ahora las cuerdas *senza sordino* y tambor militar cambian a una dinámica mayor y el tratamiento rítmico se vuelve belicoso. Esto para preludear la entrada de MIREYA, cuya personalidad rústica se hace sentir no por un cambio de instrumentación, sino por lo recientemente declarado. Sus dos primeros sonidos constituyen una tercera menor descendente “de llamado” (utilizada por Josquin des Prez en *Il buon ecco*); porque está convocando a COKE:



A este pasaje se comienzan a integrar bronce y luego toda la orquesta en el c. 129. Entre los c. 130 y 139 MIREYA cambia a parlato mientras los cellos y contrabajos hacen sonar el original de la serie de COKE, con un sonido pedal en el contrafagot, desplazándonos al mundo lóbrego que evocan las sonoridades bajas de este instrumento, mientras el tam-tam realiza un pasaje solístico, en clara independencia rítmica en concomitancia a lo que hace el resto de la orquesta. En el c. 139 los violines I continúan la serie, retomando la Inversión, Inversión retrogradada (c. 144) y el Original retrogradado (c. 149), siendo reanudado el Original por COKE en el c. 153. En ese mismo compás, el cello a solo y en pizzicato hace sonar las mismas cuatro primeras

notas en un ritmo un poco más rápido, por lo que tendríamos algo así como un “eco acelerado”. Los sonidos 11 y 12 del Original son ejecutados por los cellos y contrabajos para que COKE declame un mensaje a MIREYA: “¡No me interesan tus metáforas!”. En torno al glockenspiel se despliega la Inversión (c. 163), Inversión retrogradada (c. 168) y Original retrogradado (c.173), quedando este último inconcluso. En maderas y cuerdas, en el c. 176, una serie de acciaturas con diferentes cantidades de sonidos pero que empiezan en un mismo tiempo, primero en disminuyendo y luego a la inversa, constituyen un gesto ruidoso que pone énfasis en concluir este parlamento entre COKE y MIREYA: “¡No sé de qué hablas!”.

4.2.2b Acorde desfragmentado

Lo que ocurre entre los c. 178 y 196 está constituido por un elemento melódico en el clarinete bajo y un acorde desfragmentado en las cuerdas, divididas a 10 partes. Este acorde obtiene su punto clímax en los c. 188 y 189, dado que ahí aparecen la totalidad de sus elementos en todas las voces. En cambio el clímax (dado por el sonido más agudo y dinámica mayor) del clarinete bajo existe en la mitad del c. 190, cuando ya ha cesado de sonar una parte significativa del acorde. De esta manera podemos hablar de una cierta autosuficiencia entre ambos elementos, puesto que sus momentos capitales no están correspondidos en el tiempo.

4.2.2c Advertencia de MIREYA y primer dejavú en el arpa

Al final del c. 198 nuestra vidente retoma el coloquio, primero en monodia pura hasta el c. 201, para luego dejarse acompañar por un movimiento minimalista en el arpa y un acorde desfragmentado en los bronces. Podemos percibir que la organización de esta célula en el arpa, que nos evoca los *loops* perennes del techno dance, y que está erigida por nueve sonidos:



La célula rítmica, en cambio, posee diez elementos:



Si hacemos acoplar la célula melódica con la rítmica, obtendremos nueve posibilidades distintas, dado que el valor mayor (negra ligada a semicorchea) se irá desplazando, cada vez, en un sonido distinto, mientras que los otros sobrantes son todos de semicorchea. En el compás de 4/4 en el que nos encontramos, vemos que cada nueva reanudación de la célula difícilmente empieza en tiempos iguales. Cuando el primer elemento de la célula se vuelve a repetir (en el sol bemol en negra ligada a semicorchea) podemos decir que se ha consumado un ciclo. Esto ocurre en el c. 209, y esta segunda vuelta acaba en el c. 217. Ahora bien, es en este compás donde por única vez podemos advertir nuestro acorde fragmentado en los bronces. Debemos

tomar este momento como un punto de partida y ver cómo se diluyen hacia atrás algunos sonidos de este acorde. Esto no ocurre con todos los elementos. Revelaremos que los sonidos de los cuernos I y II, trompetas y tuba solo aparecen en el c. 217.

Desde el c. 217 hacia atrás el elemento del cr. III se va emancipando (cada repetición) por un intervalo de cinco negras:



El elemento del corno IV se distancia por un intervalo de cuatro negras:



El del trombón I aparece cada tres negras:



y el del trombón II cada dos:



Además, el elemento del corno III reincide seis veces, el del corno IV once, el del trombón I diez y el del trombón II doce, por lo que el movimiento de este acorde, que se

expande hacia atrás, se vuelve más orgánico, dada su irregularidad, en lugar de parecer mecánico y predecible. Sumado a esto hay que sopesar la autosuficiencia rítmica de las células del arpa, así como de los largos valores de MIREYA. En el momento en que culmina este asunto, en el compás 217, se anexiona un solo de violoncello de manera frenética en movimiento ascendente hacia un punto extremo de su tesitura, estimulando el concepto de clímax. Además, la tpta. I realiza un trino que se extiende por dos compases, el que no corresponde a la lógica del resto de los elementos del acorde fragmentado en los bronce.

4.2.2d Pequeño duo entre COKE y MARÍA TERESA

Entre los c. 227 y 242 encontramos un duo, sin acompañamiento instrumental, y que resulta de envergadura dado que es la primera aparición de la madre de COKE. Entre los c. 243 y 257 la voz de MARÍA TERESA se perpetúa en este pasaje estilo “de cámara”, no aportando con nuevo contenido literario, por lo cual su comportamiento melismático se asocia al instrumental imperante.

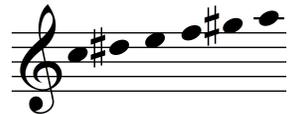
4.2.2e Segunda advertencia y dejavú

A partir del c. 258 MIREYA vuelve a incorporarse. La parte del arpa está constituida nuevamente por células minimalistas, siguiendo la lógica de este tipo de pasajes donde podemos percibir un dejavú musical. En el primer tiempo del c. 258

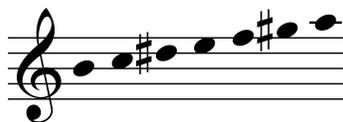
encontramos un quintillo que contiene los cinco elementos que constituyen la primera célula, la que se repite veintidos veces.



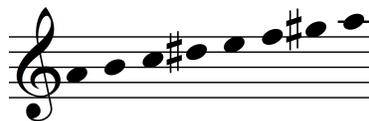
Su primera variación consiste en una dilatación hacia seis elementos, conservando siempre la figura del quintillo, por lo tanto la sensación de unidad de tiempo (perceptual) se expande:



Esta nueva célula se repite quince veces. El arpista puede sosegarse entre los c. 268 y 270. A partir del c. 271 tenemos la célula de siete elementos, que se repite dieciocho veces:



En el compás 278 se incorpora la célula de ocho sonidos, la que aparece quince veces.



En el c. 285 la expansión celular se detiene y regresamos a la célula de siete sonidos, idéntica a la anterior. Esta compresión es más rápida que la dilatación dado que nuestra célula solo reincide cinco veces. En el c. 286 reaparece la célula de seis sonidos, repiéndose quince veces, hasta el c. 291, aquí reaparece la célula de cinco sonidos, la que se prolonga ocho veces, sin embargo algunos de sus elementos irán aumentando al doble su valor, es decir, a la corchea, esto ocurrirá a partir de la cuarta repetición de la célula, entre los c. 292 y 293, en este último compás encontramos un quintillo de corchea, vale decir, los cinco elementos de la célula han sido aumentados.

En cuanto a lo que, mientras tanto, ocurre en los bronces, podemos hablar de cuatro acordes. Uno entre los c. 268 y 272:



otro entre los c. 275 y 277:



un tercero entre los c. 283 y 288:



y uno último entre los c. 288 y 290, en este ya aparecen elementos extraños como un arpeggio de do mayor en el corno III y un *glissandi* en el corno IV:



Al hablar de “acordes” en realidad nos estamos refiriendo a un “acorde fragmentado”, como en casos preliminares. A diferencia del acorde fragmentado que descubrimos entre los c. 204 y 217, la estructura de estos cuatro carece de simetría. Por ejemplo, en el cr. I, entre los c. 268 y 279, encontramos que la unidad



conserva una distancia idéntica de silencios de negra y blanca, sin embargo, entre la tercera y cuarta aparición de dicha unidad existe un intervalo de silencios de negra y dos blancas, y entre la cuarta y quinta aparición no existe silencio alguno.

En el momento en que va desapareciendo el cuarto acorde, en medio del clímax, en lugar de violoncello tenemos ahora un solo de contrabajo. Aquí se da un movimiento progresivo de valores rítmicos (desde tresillo de corchea hasta seisillo), de tesitura (la cual es recorrida completamente) y de dinámicas (desde el mezzo forte hasta el **ffff**). En un último instante los valores rítmicos se vuelven largos, regresando a un registro intermedio del instrumento y canalizando la sonoridad hacia el mínimo, por medio del *dal niente*.

4.2.2f La serie dodecafónica se va perdiendo

MIREYA termina su parlamento y en medio de eso se interpone COKE, por última vez, con los sonidos de su serie dodecafónica. Lo que ocurre en la orquesta en gira alrededor suyo. El hecho de que la utilización del sistema serial no subsista de aquí en adelante constituye una manera de dar a entender que la ideología de MIREYA proliferó en detrimento de la de COKE, personaje que durante esta escena utilizó dicho procedimiento.

Entre los c. 330 y 338 encontramos una sección conclusiva, donde COKE, primero en parlato, exterioriza, desesperanzado: "Sigo junto a este muerto y sin entender, seguiré esperando a la justicia chilena... seguiré esperando...". Aquí fag. y c-fag. nos recuerdan que la **Brisa mortal** prevalece, mientras los violines ayudan a generar una atmósfera un tanto mística. Luego exclama con desesperación: "¡No llega

nadie!”, ahora en voz cantada y con valores largos que alcanzan una tesitura extrema para el tenor. Maderas, bronces y cuerdas cierran esta escena con un gesto acometedor que logra enfatizar el cansancio de COKE, quien cae demolido ante el CADÁVER. Sin embargo, por mucho dormir no se logrará sosegar, dado que ahora proliferará una pesadilla que constituye la trama de la escena correlativa.

4.2.3 Escena III

Consiste en un viaje hacia el sueño de COKE donde él participa, además de un RENÉ venido del futuro que le busca con impaciencia, como una analogía a lo que ocurrió tras la evanescencia del estudiante (fuera de la diégesis). Ambos personajes no logran erigir un proceso de comunicación y son intervenidos por una entidad kafkiana que representa al MINISTRO (de justicia). Este ser taumatúrgico declama un veredicto en latín que resulta incomprensible para los consanguíneos, lo que busca llevar la incomunicación a un plano mayor. Constantemente, un CORO va describiendo los estados emocionales de COKE y RENÉ. Después de la intromisión del MINISTRO, el padre cae inconsciente, entregado por el sueño, mientras COKE quedará ahora sofocado por el CORO, quien repite los parlamentos latinos que heredados por el MINISTRO. Entre los c. 339 y 369 encontramos una introducción que se repite entre los compases 678 a 689, a modo de dejavú.

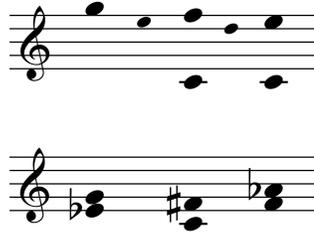
4.2.3a Ostinato

Entre los c. 370 y 508 encontramos un encadenamiento de apariciones de las voces masculinas versus las femeninas del CORO. Ambos coros exponen los estados emocionales de COKE y RENÉ, y vienen a personificar a una especie de “coro de ángeles” que se encuentra en un estado omnipresente en relación al padre e hijo. Las voces femeninas representan el estado emocional de COKE y las masculinas el de su padre. Además, las voces femeninas son reforzadas por maderas mientras las otras por cuerdas, aunque a medida que la tensión aumenta se van agregando instrumentos ajenos a estas familias. También debemos considerar que en ocasiones las voces masculinas y femeninas se juntan, por lo que también lo hacen cuerdas y maderas, acarreado al resto de la orquesta para reforzar el carácter impetuoso del texto.

La armonía del CORO está estructurada por acordes que siempre se irán repitiendo, con el objeto de hacer estos mensajes más imperecederos para los personajes (en la diégesis):



Acordes voces masc.



Acordes voces fem.

Es por esto que el ostinato se va enriqueciendo progresivamente, por lo tanto, nuestra aproximación a la catarsis se va tornando mayor, dado que la reiteración del mensaje agorero hacia los personajes conducirían al receptor a sentir conmiseración por estos.

Entre los c. 407 y 430 tenemos un primera confluencia entre COKE y RENÉ. Un pasaje “de cámara” se deja ver entre los c. 442 y 451. Ya entre los c. 463 y 478 podemos develar por primera vez al CORO y RENÉ, aquí se refuerza el patetismo en el parlato de nuestro personaje. Entre los c. 475 y 478 se agregan cadenzas de xilófono y glockenspiel a este parlato. Entre los c. 480 y 507 se retoma la participación de COKE y RENÉ además del CORO masculino y orquesta completa. Las cadenzas ahora están a cargo del xilófono y violín, mientras que tenemos, en oposición, solos en escritura medida en cl., cb., tbn, oboe y cr. inglés. El CORO femenino resurge, en el c. 528, y a partir del c. 518 podríamos ver que la atmósfera generada por los armónicos artificiales en las cuerdas, en movimiento ascendente, llevados a dinámicas al linde de lo audible y

en el extremo agudo de la tesitura, nos encontramos en un pasaje conclusivo de esta sección protagonizada por COKE, RENÉ y el CORO. Sin embargo, tras las últimas palabras corales, el tambor militar reanima el discurso musical. En el c. 450 encontramos solos en apoyaturas, en diferentes cantidades de sonidos pero con notas de llegada al mismo momento rítmico, lo que nos habla de un gesto comunitario que sufraga el paterismo, para, en el c. 552, encontrarnos con algo similar pero en una dinámica bastante mayor y, a diferencia del gesto anterior, los pasajes a solo están en escritura mesurada. Estos gestos nos conducen a una sección caracterizada por las citas constantes del baile electrónico representativo de nuestra discoteca, el que se proyecta en esta “visión del futuro”.

4.2.3b El *beat* del techno dance

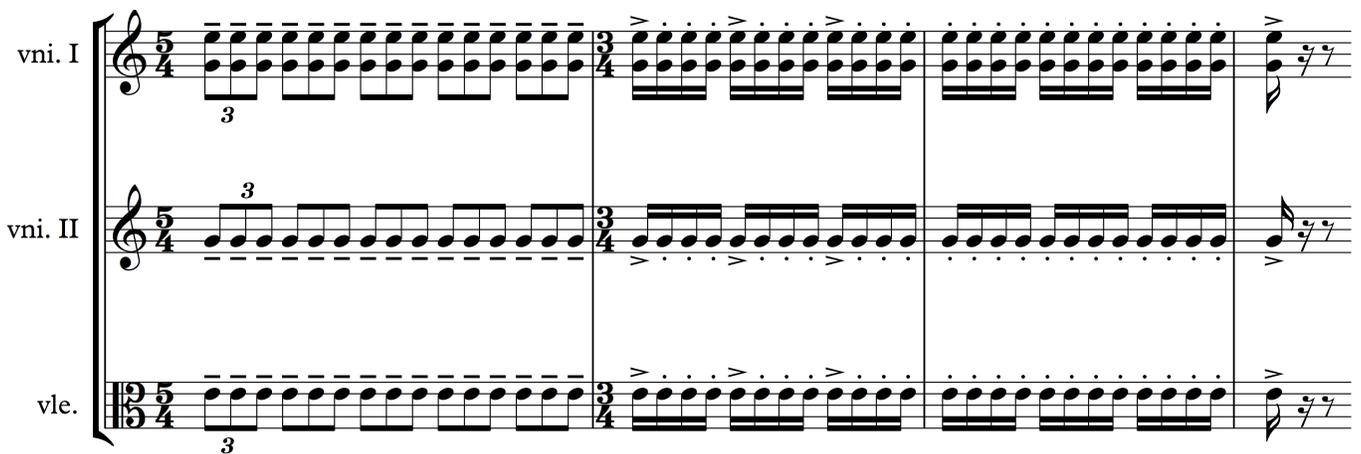
Los motivos techno se van alternando en los diferentes grupos familiares instrumentales, caracterizados por el *beat* de la negra y por la melodía sacada de músicas techno (cita):



punto) y disminuyendo (a corchea, corchea con punto y semicorchea) los valores, y de esta forma reemplazamos el compás de 4/4 (único en la música techno) por muchos otros que se van sucediendo, enriqueciendo, así, nuestra mimesis. A partir del c. 554 Encontramos lo recientemente dicho en unísonos de clarinete bajo, fagot y trombón:



En las cuerdas podemos ver el tipo de “cadencia” propia del estilo y que también hemos incorporado a nuestra mimesis:



De acuerdo a las características que tiene esta adhesión (cita) en nuestra obra, es que será percibida de manera menos literal (que una música citada textualmente) la fuente a la cual corresponden las citas, y así, las músicas citadas no deberían obstaculizar de manera significativa la estética propia de la nuestra obra.

En esta sección, entre los c. 573 y 575 encontramos una cadenza para bajo eléctrico. Aquí estamos agregando elementos sacados (por medio de la parodia) del funk, música también representativa de las discotecas. Tanto el funk como el techno nos ayudan a enfatizar una atmósfera discotequera, sin embargo, la trama no transcurre en una disco, sino que más bien, considerando que estamos en una pesadilla de COKE, podemos afirmar que estos elementos musicales nos permiten hablar de un “viaje premitor” de lo que ocurrirá en la Escena V, donde la trama transcurre en La Cucaracha discoteca y donde se consolida la catarsis.

Previo a la entrada del MINISTRO, a los motivos techno se van integrando el “acelerando escrito” (en contraposición a lo que sería un acelerando por cambio gradual de tempo) típico del techno. En este tipo de música, el recurso tiene que ver con algo así como una aceleración del pulso cardíaco, por lo que los bailarines en una pista de baile tienden a bullir sus movimientos. En nuestra mimesis, siempre con el afán de contribuir a la estética de la obra, exagerando ciertos aspectos de la música techno (original), hemos superpuesto figuraciones distintas en diferentes instrumentos, generando una polirritmia tal que nos permita percibir un acelerando, aunque no sabremos distinguir una determinada escritura rítmica, por medio de la escucha, dado que la complejidad que se genera tras la superposición de valores es mayor:

cr. I 12

fg. I 14

c-fag. y tba.

cl. bajo

cl. I 3

corno inglés

cl. II 5

trpa. I 6

picc. 7

oboes 9

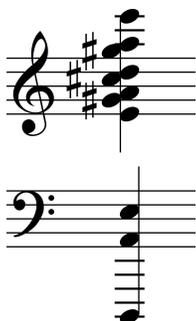
fi. II 13

cr. II

f *p*

A algunas de estas figuraciones les han sido “robados” ciertos sonidos, los que han sido sustituidos por silencios, con el objeto de eliminar rasgos mecánicos de la

repetición constante y hacer esta mimesis de “acelerando escrito” más compleja y única, así como el facilitar la interpretación musical, dado que los silencios significarán una pequeño sosiego para los instrumentistas, ya sea de tipo físico (aspecto técnico) como intelectual (lectura). El acorde que se genera en este pasaje es:



Tras el estruendoso tutti con muchos divisi aparece nuestro MINISTRO, ahora acompañado por el mismo motivo dance en las cuerdas. El texto pretende no hacer llegar el contenido (literario) al receptor, para que así esta barahúnda refuerce la catarsis, por medio de la compasión y temor que el receptor pueda llegar a conmover por COKE y RENÉ. El MINISTRO declama un parlamento en latín, aquí el canal del proceso comunicativo (lengua latina) no funciona, ya que el contexto, es decir, la lengua utilizada en la diégesis, es el castellano. COKE y su padre expresarán este engorro. Se aleja el tenebroso personaje en compañía de una trompeta sola, que escuchamos en el c. 655. A partir del c. 672 se advierte en cellos y contrabajos un *acelerando escrito* que con circunspección se transforma en el trémolo idéntico al del comienzo de esta escena, en el compás 678. Lo que sigue consiste en volver a escuchar la música de la

introducción de esta escena, que revienta en un acorde en el compás 689. En el compás siguiente interviene RENÉ, quien, sorprendido, interpela a un MINISTRO que ya no está. Ambos COROS responden con sus ostinatos, para verlo caer totalmente apesadumbrado.

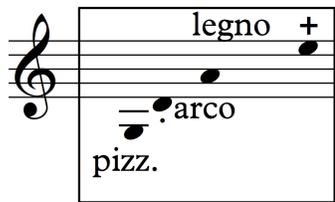
4.2.3c Murmullo

COKE, al ver a su padre desmoronarse, pregunta qué está pasando, frente a lo cual el CORO replica con el mismo texto en latín (donde el canal había fallado), generando una masa sonora tal que el parlamento de COKE presenta problemas para hacer llegar su contenido al receptor.

A partir de este momento la estructura sonora contrasta significativamente con lo que hasta este entonces había estado ocurriendo, principalmente debido a los nuevos recursos relacionados con la escritura musical proporcional y que incluyen procedimientos aleatorios que descollarán entre los c. 705 y 786. La música de COKE, sin embargo, mayoritariamente mantendrá la escritura mesurada. Además, en el CORO nuestro recurso sonoro tiene ahora que ver con la voz hablada y cada cantante posee una escritura solista, alcanzando un total de dieciséis partes escritas en divisi, conformando de esta manera un **murmulo** que termina en abucheos salvajes, siempre intentando reprimir a COKE, el que, desalentado, exclama: “¡Calla! ¡Por el piadoso amor de Dios!

En medio de este estruendo comienza a emanar un acorde, por lo cual la sonoridad se torna más compleja, dada la superposición de armónicos parciales (acorde) con imparciales (voces habladas).

El rol de la orquesta consiste en agregar elementos que aporten al **murmullo**, procurando generar una capa sonora sutil en relación a lo que realiza el CORO. Para lograr esto se hace necesario abandonar el tipo de escritura que hasta el momento había predominado en la obra, para encontrar una en la cual la libertad del intérprete, mediante la escritura proporcional que comprende módulos de repetición y parámetros indeterminados, puedan contribuir a este nivel de anarquía, buscando generar un quiebre con lo que hasta ahora había sobresalido:



vni. c. 731

solo 2 (hasta el c. 786)

arco
sul G

A B

a b a' b'

p

p
Alternar A y B insertando espacios de silencio entre ellos, sin que a y b, y a' y b', respectivamente sean jamás separados, intercalando entre estos últimos pares espacios de silencio mucho inferiores a los de los primeros. Además, eventualmente algunos de los sonidos de a, b, a' y/o b', pueden ser repetidos.

vle. 756

En las cuerdas, a partir del c. 745 encontramos elementos encasillados con la inscripción “(hasta el compás 786)”, lo que persigue lograr una acumulación sonora hasta dicho compás, que estalla en un gran acorde.

solo 1 (hasta el compás 786)

pizz.

pp

En lo posible, tocar estos sonidos sin detención significativa.

vni. I c. 762

En los vli. y cb. vislumbramos sonidos que van conformando un cluster en cuartos de tono, en el cual los elementos se van apilando dado que cada sonido está escrito con la misma inscripción recientemente mencionada. A partir del c. 774 empiezan a emanar sonidos entonados en el CORO, generalmente apoyados por un instrumento de viento, como ocurre con el cr. inglés que preludia la altura de la contralto I en este mismo compás. La contralto II, en el compás subsecuente, no requiere de un apoyo instrumental dado que debe entonar un intervalo justo (cuarta) que ya había sido cantado por su compañera de fila. Así, el tenor I, en el c. 748, debe entonar una octava en relación a lo que hizo la alto I en el c. 774. Siguiendo este razonamiento colaborativo, encontraremos casos similares que siguen durante el transcurso de nuestra sección entre instrumentos de viento y CORO, así como también momentos en que determinados instrumentos adquieren roles solísticos colaborando, ahora, con el gesto ruidista de las cuerdas, como es el caso del tbn. II el c. 779. A medida que nos acercamos al remate de esta escena, estos gestos se tornan más participativos, incorporando el trémolo en la tba. y vibrato en el fag. I en el c. 780, y un atronador glissandi en movimiento quebrado en la trpa. II entre los c. 784 a 786. Finalmente COKE cae tendido (en su propio sueño), para despertar, luego, al final de la escena correlativa.

4.2.4 Escena IV

Si bien en la escena anterior hemos visto el viaje onírico de COKE, aquí lo encontramos dormitando, en medio de una intervención escenográfica realizada por tramoyas (telón abierto) en el que se montará el aparataje escenográfico de “La Cucaracha discoteca”. El fragor que conlleva esta acción provocará que despierte, dando así inicio a la escena subsiguiente.

4.2.4a Primera sección

Entre los c. 788 y 848 podemos diferenciar un momento relevante de esta escena, caracterizado el abandono de la voz cantada. Por lo mismo es que el lenguaje instrumental está determinado por una textura polifónica a muchas voces.

Ya sea para el **enjambre de abejas** como para el **ruido de insectos**, debemos comentar que ambos se deben relacionar con “La Cucaracha discoteca” (nombre del centro de esparcimiento⁴¹) y que tienen que ver con la demonización que han sufrido nuestros coleópteros, ya que han sido catalogados como plagas desde tiempos inmemoriales. Lo antedicho se hace visible en el levítico 23 de la Biblia: “todo insecto alado que tenga cuatro patas será abominación para vosotros.”⁴²

⁴¹ Este nombre tiene que ver con el mariachi “La Cucaracha” y no con el insecto, dado que la discoteca surgió como un proyecto de pub-restaurant donde se servía comida mexicana.

⁴² Díez Macho: 110.

Para llegar a una mimesis (musical) de este sonido, hemos considerado que, en el original imitado (en la naturaleza), el zumbido de las alas del coleóptero en enjambre emite una sonoridad similar al ruido blanco, ya que las fuentes sonoras son múltiples (cada insecto), de una cantidad indefinida de registros y duraciones, así como de “entradas” irregulares de cada unidad sonora.

4.2.4b Enjambre de abejas

La integridad de esta sección cuenta con una abultada presencia orquestal donde los distintos instrumentos forman parte de un sistema constituido por pasajes a soli (abejas), con un lenguaje que hace que cada parte adquiera emancipación, pero que sin embargo conformen una entidad superior (enjambre). En total contamos con tres:

Enjambre I: es determinado por la utilización de contrapunto imitativo donde un tema, que aparece siempre en dos instrumentos, se va alternando. La primera vez se deja ver de la siguiente manera:

The musical score is for Violin I (vli.) and Cello (cb.) in 4/4 time. The key signature has one sharp (F#). The cello part consists of three measures: the first measure is labeled 'solo 1' with a dynamic of *mf*; the second measure is labeled 'pizz.'; the third measure is labeled 'arco' with a dynamic of *f*. The violin part has a rest in the first two measures and then a 'solo 2' section in the third measure with a dynamic of *f*. The notation includes slurs and accents over notes.

Este, en total aparece cuatro veces:

- En el cb. y vlo. entre los c. 788 y 790.
- En fag. I, II y cl. I entre c. 791 y 794.
- En vni. II (solos 5 y 7) entre c. 793 y 796.
- En fl. II y I (picc.) entre c. 795 y 798.

Además coexisten con estos temas pasajes de contrapunto libre que ayudan a canalizar el enjambre hacia una sonoridad más enrevesada y rauda.

Enjambre II: Ocurre entre los c. 797 y 802. Constituido por vni. II (solos 3, 5, 6 y 7), vle. (solos 1 y 2), vli, (solos 1 y 2) y cb. (solos 1 y 2). Los valores rítmicos más largos (blancas, negras y corcheas) se encuentran en el registro central del enjambre (violas) y los valores cortos van apareciendo gradualmente hacia los extremos (vni. II, solo 1, y cb. solo 2), siendo el seisillo de semicorchea el punto extremo. Por lo demás, cada instrumento tiene un registro delimitado y sus ámbitos se van extendiendo, así por ejemplo el vn. II (solo 3) posee un ámbito entre G4 y E6, mientras que el vn. II (solo 5) se encuentra entre H3⁴³ y F#5.

Enjambre III: Comprende maderas y tpta. y ocurre entre los c. 802 y 813. Su textura es bastante diferente a la del segundo enjambre ya que los valores adquieren síncopas, saltillos, valores que empiezan en tiempos fuertes, además de

⁴³ si natural

tresillos y semicorcheas. Aquí tenemos, además, una gran variedad de acentos que se van alternando rápidamente. El registro en cada instrumento es considerablemente más reducido que el enjambre II dado que los intervalos predominantes son segundas y unísonos, con la finalidad de reconquistar un aprovechamiento “percusivo” de los instrumentos.

4.2.4c Ostinato en el tambor miliar

Un largo e ininterrumpido pasaje otorga a este instrumento gran autonomía durante toda la sección. Los valores rítmicos no guardan relación temática de ningún tipo entre ellos, por lo tanto, el material que va surgiendo siempre es nuevo. Al comienzo prevalecen los valores mayores, siendo el sumo la negra con punto. A medida que nos acercamos al c. 848 van predominando progresivamente (aunque esta gradación es irregular) los valores inferiores, siendo el más breve de todos el saltillo de una de las tres negras que conforman un tresillo de corchea, en el c. 844.

4.2.4d Ruido de insectos

A diferencia de los enjambres, esta desmesurado cuerpo sonoro consigue englobar dimensiones más considerables, aunque solo requiere la participación de las cuerdas. Aparece en el cello en el c. 809 y termina en el tutti del c. 848. Nuestro estruendoso sonido está constituido por dos elementos:

4.2.4e Zumbidos

En los nueve vni. I a div. encontramos sonidos prolongados que constituyen un cluster cuyos elementos se encuentran a distancias de cuartos de tono, donde cada vez se van afiliando más componentes y estos a su vez van integrando mayor cantidad de vibrato, imitando el zumbido de un coleóptero. La escritura proporcional permite que las apariciones sean en un momento libre del compás, de esta forma una rítmica compleja puede surgir de una manera más “natural” para el intérprete (en relación a la escritura medida). Así, se establece una cierta independencia en relación al resto de la música que está en escritura medida. Otra propiedad de estos elementos guardan relación con los cambios de arco, los cuales son libres. Solo nos preocuparemos de dos elementos: sonido sin y con vibrato. Para el segundo de los casos, contamos con una simbología similar a la del trino, ubicada entremedio de las líneas gruesas que indican la continuidad del sonido sin vibrato, debido a que este vibrato se intercala entre sonoridades planas.

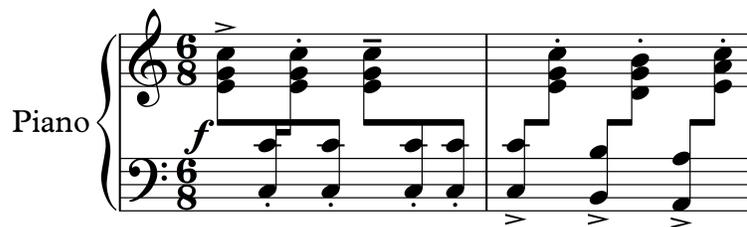
4.2.4f Multitudes instrumentales

Consisten en un aglutinado de elementos melódicos más complejos, que en su microcosmos constituyen melodías a soli, pero en colectividad persiguen adquirir una sonoridad retumbante, similar a lo que podría ocurrir cuando muchos músicos están tocando simultáneamente, abstraídos de lo que hace el otro. La escritura está instaurada de manera tal que los ritmos, melodías, uso amplio de las tesituras,

articulaciones, dinámicas, así como la utilización de adornos y escritura proporcional, nos encaucen de una manera simple, dentro de lo posible, en un itinerario en donde el gesto comunitario pueda ser advertido como un gran cluster con vitalidad interior. Dado que puede resultar difícil establecer todas estas unidades, es que se ha procurado que las partes sean simples, dentro de lo posible. Para lograr lo anteriormente señalado, nos hemos preocupado de que la escritura no contemple modificaciones a las figuras compuestas (tresillos, seisillos, etc.), ya sean la incorporación de silencios en algunos de sus elementos, ni tampoco ligados o subdivisiones.

4.2.4g Acordes “acuecados”

Consisten en grupos de acordes aglutinados rítmicamente que provienen de la parodia de la cueca chilena, aquí podemos decir que nuestra mimesis está bastante alejada del original dado que solo se conservan algunos rasgos, pero difícilmente el receptor puede llegar a percibir nuestro baile nacional con estos acordes. La estructura de los elementos tiene que ver con la disposición rítmica de las dos manos en el piano de la cueca chilena:



Los grupos de acordes son once y están designados a maderas y bronces. Se encuentran organizados a partir de una determinada simpleza que va progresivamente buscando aportar al climax del c. 848. Además, el intervalo temporal entre cada uno de estos grupos de acordes se irá acortando progresivamente, de manera irregular. La relación que se da entre nuestra mimesis y el original tiene que ver con las sonoridades propias de las triadas en el piano. Aquí hemos dado preferencia a las sonoridades de quintas justas y al hecho de ir superponiendo quintas consecutivamente, de esta forma, es común que los intervalos resultantes sean quintas y novenas (en lugar de las octavas de la música original imitada). Además, hemos atesorado el hecho de que coexistan dos acordes que se van alternando rítmicamente entre sí, algo que también proviene de la forma de tocar cueca en el piano. Nuestros elementos son:

4.2.4h Segunda sección

A diferencia de la parte precedente, aquí podemos afirmar que el discurso musical está regido por la presencia de parlamentos. El contrapunto, entonces, es mucho más simple dado que el texto debe ser comprendido por el espectador. Los coristas, quienes hacen de su vez de tramoyas que van instalando la escenografía del

lugar (esta acción representa el acto de construir, cómo OBREROS, la discoteca), ahora realizan su labor mientras cantan.

La orquesta pierde protagonismo en momentos en que el CORO participa, y en ocasiones se dedica a reforzar el cuerpo vocal, como ocurre entre los c. 865 y 875 en donde los cellos apoyan a los tenores y los contrabajos a los bajos. Entre los compases 878 y 892 el diálogo entre EMPRESARIO y CORO MASC.. prescinde del apoyo instrumental.

4.2.4i Luces y bar

Lo que ocurre entre los c. 893 y 918 consiste en la utilización reiterativa, así como un módulo en el techno, del texto “llena de luces y bar”, a ocho partes en divisi. El texto será acentuado, por medio de una figura más larga (negra) en detrimento de un conjunto de elementos más cortas (corcheas), así como por la utilización de articulaciones (acento, portato y stacatto), de esta forma, cada voz obtiene una rítmica única para el mismo texto, las que van conviviendo todas generando una textura cada vez más compleja. Siendo estas:

The image shows a musical score for eight voices, labeled S1 through B2. Each voice part is written on a five-line staff with a treble clef (S1-S2, A1-A2, T1-T2) or bass clef (B1-B2). The key signature has one flat (B-flat). The lyrics for all parts are: "lle-nas de lu-ces y bar". The notes are distributed across the staves as follows:

- S1:** Treble clef, notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5.
- S2:** Treble clef, notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5.
- A1:** Treble clef, notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5.
- A2:** Treble clef, notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5.
- T1:** Treble clef, notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5.
- T2:** Treble clef, notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5.
- B1:** Bass clef, notes: G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4.
- B2:** Bass clef, notes: G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4.

Además, cada voz canta al unísono, cosechando sus alturas a partir del círculo de quintas justas, abrazando el semitono entre el la bemol de la soprano I y el la natural del bajo II.

Dado que la sonoridad del acorde resultante es un tanto difícil de entonar, es que las cuerdas refuerzan las alturas para apoyar el plantel vocal. Así, los violines y violas lo efectúan en trémolo con sordino mientras que los contrabajos están en escritura rítmica aleatoria en pizzicati, en cuerdas al aire.

Las maderas, en cambio, se preocupan solo de consolidar las acentuaciones del texto, en todas las voces. Juegan en esta parte un rol preponderante las posibilidades timbrísticas de los instrumentos, debido a que se progresa desde el sonido ordinario hasta articulaciones como  y . Se agrega a ese bloque instrumental el bajo eléctrico en slap para reforzar el bajo I.

Acabado este pasaje se reemprende el coloquio entre EMPRESARIO y CORO, sin implicación instrumental sobresaliente exceptuando algunas sonoridades del arpa, tam-tam y bombo.

4.2.4j Tercera sección

Los OBREROS, siguiendo el encargo del EMPRESARIO, continúan armando el aparataje visual. Así como en la primera sección, lo hacen sin cantar. A diferencia de la primera parte, aquí la escritura orquestal cobra una cualidad “de cámara”. Los elementos constituyentes de esta sección están dados por el **isorritmo** con ciertas autodeterminaciones, es decir, se comparte para todos los instrumentos un patrón rítmico que incorpora dinámicas y articulaciones. Las alturas serán exclusivas para cada instrumento. Entonces, el patrón es el siguiente:



A diferencia de la primera sección de esta escena, la apreciación que se persigue otorgar es la de una mayor vivacidad, sin interrupción, en los quehaceres de los OBREROS. Así, todo este estruendo consigue desadormecer a COKE, quien al auparse mira consternado el inmueble que en torno a él se ha izado. El colorido y la puesta escena no dejan de deslumbrarle, por lo que determina participar en la inauguración de la discoteca. Entonces reaparece el MINISTRO, ahora encarnado como EMPRESARIO, COKE le reconoce y declara: “¡Es él! ¡Lo he visto en mis sueños!”

4.2.5 Escena V: Baile macabro en “La Cucaracha” discoteca

El fenómeno de lo trágico, consagrado por la catarsis que suscita la consolidación de la muerte de COKE, óbito que ya se ha venido proclamando en toda la obra, y que ocurre al colofón de esta escena. A su vez, la quinta ya se había anunciado

a través de un mensaje premonitor en la Escena III; por lo mismo es que dicho presagio aquí se concreta, también en términos musicales, vale decir, por medio de la cita del techno dance. Como el título lo dice, esta escena consiste en una fiesta (techno).

El elemento principal es la cita al techno dance, y ésta, como ya hemos manifestado, se logra por medio de la mimesis. En esta imitación se abandonan principalmente elementos tímbricos, en concreto, desaparece el sonido electrónico, así como el beat en 4/4, a pesar de esto el beat sí se conserva. Otra cualidad de nuestra mimesis tiene que ver con el hecho de que elementos musicales relacionados con la cita techno son alternados con otros no relacionados con ella. De esta forma, nuestra mimesis se vuelve más enmarañada que la música (original) citada, donde los elementos techno adquieren exclusividad.

4.2.5a El beat del techno dance

Consideramos que este tipo de música representa una vuelta hacia lo **primitivo** en nuestra historia musical, dado que en dicho género el elemento principal es el beat inquebrantable y que no es más que un sonido similar al del bombo, cuyas duraciones (de cada beat) son idénticas, algo que se podría asimilar a las pulsaciones del metrónomo o el pulso cardíaco. Existen, sin embargo, momentos cadenciales en los que el beat disminuye sus duraciones y frecuencia, efecto que imita el aumento de velocidad de la cinta magnetofónica.

Este aspecto arcaico podemos relacionarlo psicológicamente con comportamientos humanos poco civilizados, que tienen que ver con la clase de vejámenes que se dieron en el desenlace de Jorge Matute. Al igual que en las citas de la escena III, la mimesis persigue distorcionar la cita de tal manera que su estética considere una cierta transformación evolutiva en favor de la estética general de la obra, sin que esta mimesis pierda su unidad, es decir, que pueda continuar siendo relacionada por el espectador como “música techno”.

La cita techno otorga unidad a nuestra escena, dado que este arquetipo de ingrediente establece una mayoría en pos de otros, ratificando así el título de la escena. Además, los beats contribuyen a suscitar una simpleza tal que los bailarines puedan desenvolver una coreografía que, junto a la escenografía, colaboran a que nuestra mimesis no se aleje demasiado del original (música y fiesta techno). Lo que ocurre entre los c. 984 y 1018 estriba en el principio de la fiesta techno.

4.2.5b El sonido dejavú del arpa

A pesar de que el beat se escabulle, gestos gobernados por el arpa conducen un movimiento continuo de orden minimalista. Siguiendo el espíritu repetitivo del beat, ahora las reincidencias otorgan rasgos más sutiles y complejos que la pulsación básica de negras. Entre los c. 1019 y 1033 encontramos el primer elemento de esta naturaleza en esta escena. Al comienzo, contrabajo y arpa realizan un gesto ascendente

compuesto por la sumatoria de 16 semicorcheas, en los c. 1019 y 1020. Si analizamos unitariamente el aspecto rítmico de este gesto encontraremos 6 semicorcheas, negra, 3 semicorcheas y corchea con punto. En las repeticiones siguientes el gesto se irá **comprimiendo**, de tal manera que los valores magnos (negra y corchea con punto) van disminuyendo progresivamente sus dimensiones, en la medida en que se les aminore una semicorchea. Así, en los c. 1021 y 1022 el gesto está compuesto ahora por 6 semicorcheas, corchea con punto, 3 semicorcheas y corchea. La compresión continúa y así podemos divisar en total cuatro veces este gesto, resultando cada vez más estrecho. Si en un comienzo contamos con un gesto comunitario entre arpa y contrabajo, ahora, entre los c. 1026 y 1028 obtenemos gestos independientes en ambos instrumentos, dado que cada uno de estos posee una articulación rítmica distinta. Por su parte, la célula del arpa consiste en cuatro semicorcheas, obteniendo un total de once repeticiones entre los c. 1026 y 1028, a la inversa; el contrabajo requiere once semicorcheas, alcanzando cuatro repeticiones entre dichos compases. Entre los c. 1029 y 1033 encontramos un nuevo gesto en el que ahora lo que va sufriendo innovaciones es el registro. Si los gestos precedentes se iban proyectando hacia el registro agudo, ahora este lo hace hacia abajo, donde en cada una de sus cuatro repeticiones se traslada una octava inferior. Aquí, además, se ha integrado al resto de las cuerdas. Si bien las cuatro primeras repeticiones se agrupan dentro del compás de $\frac{3}{8}$, el último lo hace en el inusual $\frac{1}{4}$, dado que el último valor del gesto original (corchea) es mermado a su mitad.

4.2.5c Techno en sonoridades bajas

Se retoma la cita techno inmediatamente en el c. 1034, y ya en el c. 1039 podemos ver disminuciones del beat a corchea, así como en el compás siguiente a la semicorchea. Si además estimamos el crescendo en timbales, diremos que nos encontramos en la nombrada “cadencia” propia de la música techno.

Entre los c. 1041 y 1052 los beats en sonoridades bajas de las cuerdas, acompañadas de notas largas en las sonoridades también bajas de las maderas, dejan percibir perfectamente el canto de COKE, quien interactúa con un BAILARÍN enmascarado.

4.2.5d Segundo dejavú

Nuevamente el arpa y contrabajo solo acompañado del violoncello, confeccionan gestos minimalistas. El arpa, por su parte, sube y baja en un motivo correspondiente a quince semicorcheas, por lo tanto, su participación entre los c. 1053 y 1059 comprende siete repeticiones del módulo. Contrabajo y cello, en cambio, coadyuvan con un gesto que engloba nueve semicorcheas. Este incluye un sonido corto de semicorchea seguido por uno más largo.

Con un afán de no entorpecer la escritura musical (dado que aquí los realizadores son dos intérpretes en lugar de uno), y teniendo en miramiento que al ser un motivo que se repite cada nueve semicorcheas, a veces el segundo elemento va a

concordar en tiempo fuerte, por lo tanto, en esos casos, su valor sería de negra. En cambio, en aquellos casos en que comience en tiempos débiles, su valoración puede ser de corchea o corchea con punto, dependiendo del caso, con el fin de no prolongar el valor más allá de la negra, a través de ligados de prolongación. Sin embargo, cuando el elemento más largo calza con la última semicorchea del tiempo fuerte, debe ser prolongado por medio de un ligado hacia la negra siguiente, de modo contrario ámbos elementos equivaldrían a semicorcheas, es decir, valores idénticos, y se perdería la naturaleza del gesto contenedor de elementos corto-largo. Empero, en este tipo de casos el valor de semicorchea ligado a negra contiene una articulación tal que resulta como nota repetida, siempre con el fin de no entorpecer la lectura dentro del compás de 4/4. Vale decir, la última semicorchea del tiempo fuerte tiene una articulación staccato y está ligada a una negra portato. Este ligado ya no es de prolongación sino de fraseo, a pesar de esto, ambos sonidos ligados bien podrían ser percibidos como una unidad, debido a la inexistencia del cambio de arco, y dado además que el acento recae sobre el primer sonido en el contrabajo.

Entre los c. 1061 y 1069 el CORO participa con grandes acordes reforzados por el poderío orquestal, siguiendo la lógica de lo que ocurrió con el CORO en la escena III, antes de la participación del MINISTRO.

4.2.5e Tercer dejavú

Un tercer pasaje de este tipo lo encontramos entre los c. 1070 y 1092 entre arpa y corno. Es en este último compás, en el que la participación de dichos instrumentos se escabuye, sin embargo, los módulos minimalistas desaparecen en el cuarto tiempo del compás 1085 en el corno, mientras que en el arpa esto ocurre a mediados del compás 1088. Lo que sigue, hasta el c. 1092, consiste en una prolongación de lo que ocurrió en estos módulos, habiéndose ya extinguido nuestro dejavú.

El gesto del arpa comprende una extensión de 17 semicorcheas, por tanto, es repetido 8 veces entre los c. 1070 y 1088 y consiste en un movimiento que sube y baja, donde los sonidos están singularizados por articulaciones, dinámicas organizadas por indicaciones de *crecendo* y *diminuendo*, y *acciacaturas*.

Para contravenir el 4/4 del techno dance, el gesto que se repite en el corno requiere una extensión de 19 semicorcheas. A diferencia de lo que ocurre en el arpa, este gesto está procedido en base a un sonido reiterado. El primero lo discerniremos puesto que se encuentra articulado en *sforzato*, mientras que el segundo lleva siempre un acento, en tanto los sobrantes están en portamento. Al igual que lo que pasa en el cello y contrabajo del **segundo dejavú**, cuando este gesto comienza en la última semicorchea de un tiempo fuerte, pierde su valoración de negra con dos puntos, transfigurándose en semicorchea en *sforzato* seguida de negra con punto en portato

(siempre con un afán de facilitar la lectura). Pues bien, tal cual ocurrió precedentemente, el hecho de que el primer elemento adquiriera una articulación colosal en cuanto a sonoridad, hará que no sea entorpecida mayormente la comprensión original de este elemento (negra con dos puntos). Nuestro módulo es repetido cinco veces entre los c. 1070 y 1087.

Mientras coexistan estos dos gestos reiterativos MARÍA TERESA interroga e interactúa con un BAILARÍN enmascarado, preguntándole por su vástago. Además interviene el glockenspiel en tresillos, produciendo una polirritmia constante en relación a las semicorcheas del arpa y las divisiones rítmicas simples del corno.

4.2.5f Ruido de insectos

Resucita este elemento que ya habíamos visto en la escena precedente, entre los c. 1083 y 1122 en los contrabajos y cellos. A pesar del caos que provoca, en relación a lo que ya se había venido desarrollando, está sistematizado de tal forma que sus dinámicas, timbres, alturas y ritmos se establecen desde una determinada homogeneidad. Así, contrabajos y cellos cuentan con la siguiente disposición rítmica:

vlo. 1

vlo. 2

vlo. 3

vlo. 4

vlo. 5

cb. 1

cb. 2

cb. 3

cb. 4

Las dinámicas van desde el pianissimo al mezzo forte, de manera tal que no se intercepte el mensaje del CORO, el cual se encuentra en una dinámica muy superior. Si consideramos que como a cada instrumento se le han asignado unas pocas alturas específicas, así como el hecho de que todos llegan a ser oídos coincidentemente, lo que aquí se advierte claramente consiste en un cluster conformado por segundas, donde los sonidos están estipulados de la siguiente manera:

(pedal al aire A)

vlo. 1

(pedal al aire D)

vlo. 2

(pedal al aire G)

vlo. 3

(pedal al aire C)

vlo. 4.

vlo. 5

vlo. 6

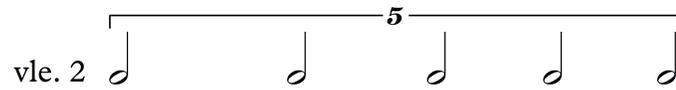
cb. 1

cb. 2

cb. 3

cb. 4

Una vez acabada la participación significativa de este ruido de insectos en las cuerdas bajas, así como del CORO, aparece una plática entre RENÉ y MIREYA y se reintegra un segundo ruido de insectos, ahora en violines y violas, en arco. Las asociaciones rítmicas e instrumentales para aquello serían:



Dado que las subdivisiones son mayores, es que estos grupos rítmicos han sufrido aumentaciones de algunos de sus valores, así, por ejemplo, podemos encontrar acontecimientos como:



vla. 2 c. 1226 y 1227

La relación alturas-instrumentos en este segundo ruido de insectos es la siguiente:

The image displays a musical score for a string ensemble, specifically focusing on the violin and viola parts. The score is organized into nine staves, labeled from top to bottom as vn. 1 through vla. 3. The first six staves (vn. 1-6) are for violins, and the last three (vla. 1-3) are for violas. Each staff contains a sequence of notes, primarily quarter notes, arranged in a stepwise fashion. The pitch relationships between the instruments are as follows: vn. 1 and vn. 2 play the same notes; vn. 3 is a half step higher than vn. 2; vn. 4 is a half step higher than vn. 3; vn. 5 is a whole step lower than vn. 4 and includes a key signature change to one flat; vn. 6 is a half step lower than vn. 5; vla. 1 is a half step lower than vn. 6; vla. 2 is a half step lower than vla. 1; and vla. 3 is a half step lower than vla. 2. This creates a descending chain of intervals across the sections.

A diferencia del pizzicato del evento anterior, ahora las articulaciones en arco nos ofrecen una gama más amplia de posibilidades de articulaciones, tales como legato, non legato, portato y sforzato, además del ordinario, sull ponticello y sull tasto. Aquí las dinámicas tampoco buscan entorpecer la elocución de los personajes, sin embargo, el

parlamanto de RENÉ “¿te pierdo?” es ligeramente tapado por el crescendo de los violines y violas que llegan al forte en el c. 1139, donde se retoman las inquebrantables pulsaciones del techno dance.

4.2.5g Reaparece el beat

COKE, en un eufórico registro empinado de su tesitura, inicia su canto acompañado del beat en las sonoridades bajas en las cuerdas y clave, alternado de pasajes melódicos en la tuba y clarinete bajo. Entre los c. 1158 y 1185 se van sucediendo una serie de acordes. Además, entre los c. 1158 y 1180 la célula del techno dance se comprime a una extensión de once semicorcheas:



Entre los c. 1185 y 1202 el motivo del techno dance pasa a los fagots. Aquí es RENÉ quien declama dirigiéndose al público. Entre los c. 1202 y 1228 encontramos que la presencia del beat ha esfumado y podemos ver un coloquio entre MARÍA TERESA y MIREYA. Sucesivas voces (instrumentales) van tejiendo una trama contrapuntística que pareciera conmemorarnos momentos musicales de escenas preliminares donde los instrumentos tocan a soli.

4.2.5h Se interrumpe la fiesta

Un mensaje a capella postrero consagrado a COKE, emitido por RENÉ, MARÍA TERESA, MIREYA y el DUEÑO DE LA DISCOTECA, ocurre entre los c.1229 y 1267. Cada uno de los personajes tiene una música y textos distintos, encarnando el carácter de cada uno de ellos y su relación con el protagonista. El contrapunto permite que en momentos en que todos los personajes estén utilizando una gran cantidad de texto y sonidos el mensaje presente una considerable dificultad para ser comprendido por el espectador, reafirmando esta cualidad permanente de la obra: el desconcierto. El contrapunto se detiene en el c. 1258 y en el compás siguiente el cuarteto, en pianissimo, duplicado por las cuerdas tremolando en una dinámica bajísima, realizan un acorde que comprende la sílaba postrera de los textos de cada uno de los solistas, como ocurre en el contrapunto medieval en el que en un último momento, donde ocurre la cadencia, encontramos también la última sílaba del texto que se venía desarrollando en todas las voces:



Pluteo, folio 69 Vº

Este acorde resulta ser el acompañamiento para un solo de triángulo. Entre los c. 1268 y 1271 el CORO, enérgico, pide a COKE que se prepare a morir, mirando a la cara a su homicida.

4.2.5i Últimos beats

Se reemprende la cita dance, quedando solo el bombo y platillos chocados, similar a lo que acaeció en el c. 554 de la Escena III, como una forma de volver a la “salvajada” de este tipo de música. COKE encara a la muerte y asume una condición de mártir, mientras todos en escena le miran. Un gran acorde en maderas, bronces y cuerdas, entre los c. 1302 y 1309 acompañan a TODOS EN ESCENA, para apuntar con el dedo y pedir a COKE que se levante para mirar a la cara a su asesino. Se retoma la cita dance entre los c. 1309 y 1319.

A partir del compás 1311 se va desarrollando un crescendo que nos conducirá al tutti del c. 1320. Ya en el c. 1219 aparece la silueta de una SOMBRA, proyectada en un muro, al fondo del escenario. El abrupto cambio de tempo del c. 1320, y la aparición del motivo **Brisa mortal** en cellos y contrabajos, en el compás siguiente, nos advierten que la SOMBRA disparará a COKE, hiriéndolo de muerte. Tras este suceso se afinza el fenómeno de lo trágico. Todos quienes se hayan sobre escena se entregan ya no a beber ni bailar sino a murmurar en torno a lo que acaba de acaecer, emitiendo un sonido relevante desde el punto musical. Entre los c. 1324 y 1336 se desarrolla este

cuchicheo acompañado por sonidos largos instrumentales, que se evaporan completamente en el c. 1336, con la ópera.

Conclusiones

Para prescribir quisiéramos esclarecer que la importancia de nuestro proyecto radica en el aspirar aportar al género óperístico mediante una temática de envergadura social empleando nuestra propia estética, dado que consideramos que este tipo de lenguaje puede obtener resultados favorables en cuanto a engendrar un contenido emotivo y conmovedor en la audiencia. Dicha encomienda que ya se había venido desplegando desde el desarrollo de nuestra tesina para optar al Curso de Especialización Postítulo en Composición Musical, en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, bajo la tutela del compositor Eduardo Cáceres.

Se persigue, además, reivindicar la memoria de Jorge Matute y su familia (quienes a su vez se han convertido en defensores de otros casos similares al de Coke). Lo antedicho se anhela lograr mediante esta obra, inspirada en un caso real. Asimismo se persigue remover el Caso Matute hacia un determinado orden donde muchos otros pesarosos incidentes de desapariciones logran encontrar una voz en éste, siendo lo precedente el fin último de nuestra creación.

Bibliografía

ARISTÓTELES. 2004. Poética. Madrid: Alianza Editorial. 128p.

BASSO, CARLOS y TORRES, PABLO. 2001. Los enigmas del Caso Matute Johns: un crimen sin nombre. Santiago: Ediciones CESOC. 2001. 257p

BOURRIAUD, NICOLÁS. Postproducción. Córdoba: Adriana Hidalgo editora S.A., 2004. 123p.

DIEZ MACHO, ALEJANDRO. 1980. Biblia Polygotta. Bilbao: Editorial CSIC. 225p.

FREUD, SIGMUND. 1900. La interpretación de los sueños. Londres: Penguin, 1991.

PERALES BASO, FRANCISCO. 2011. La realidad mediatizada: el reality show. Sevilla: Revista Comunicación

RUETTI, ELIANA, MUSTACA, ALBA y BENTOSELA, MATIANA. 2008. Memoria Emocional: Efectos de la Corticosteroona sobre los recuerdos. Buenos Aires: Revista Latinoamericana de Psicología.

SANCHEZ PALENCIA, ÁNGEL. 1996. "Catarsis" en la Poética de Aristóteles. Madrid: Anal es del Seminario de Historia de la Filosofía. Nº3. 127-147, Servicio de Publicaciones. IJCM

SCHELER, MAX. El Sano, el genio, el héroe. Buenos Aires: Nova. 1971. 169p.

LEÓN VALDÉZ, RUBÉN. 2013. La música pop en español: industria artificial y de entretenimiento. Orígenes del fenómeno y su reproducción masiva. D.F: Revista Multidisciplina. 98p

LÓPEZ CANO, RUBÉN. 2007. Música e intertextualidad. Pauta, cuadernos de teoría y crítica musical.

LÓPEZ CANO, RUBÉN, 2010. La vida en copias. Breve cartografía del reciclaje musical digital Buenos Aires: Revista LIZ.

Link web

https://es.wikipedia.org/wiki/Caso_Matute_Johns

<http://es.wikipedia.org/wiki/Techno>

Mena, Javiera [23 de agosto de 2012] en:

<http://www.absentamusical.com/javiera-mena-las-estrellas-en-el-cielo-son-como-una-gran-discoteque/>

Alex Matute [21 de agosto de 2015] en:

<http://www.lasegunda.com/Noticias/Economia/2011/10/691970/alex-matute-debuta-en-el-mundo-empresarial-como-socio-de-firma-espanola-de-infraestructura>

María Teresa Johns [20 de noviembre de 2009] en:

<http://www.lanacion.cl/crean-fundacion-jorge-matute-johns/noticias/2009-11-19/223606.html>

5 Partitura y anexos

5.1 Libreto

Ópera Jorge Matute Johns

Música: Fabrizio Domínguez Mosciatti

Libreto: Ernesto Ardiles y Camila Villarroel

Escena I

Escenario oscuro, un velo negro cubre el fondo. Una banca donde NN, que no emite palabras, acompañado de su bajo eléctrico, es iluminada por una luz cenital. La escenografía debe hacer entender que se encuentra en un pub/discoteque. Al acabar la música NN se levanta de su silla, deja el bajo eléctrico en un atril y camina, algo desorientado, por el escenario. Un actor extra, ubicado entre el público, dispara una bala de salva en su contra para luego desaparecer, huyendo frenéticamente. NN, baleado cae muerto. (Desde aquí nos referiremos a NN como CADÁVER)

Escena II

COKE aparece desde el CADÁVER, como un espíritu. Camina por el escenario observando el lugar, sin percatarse aún del asesinato que acaba de ocurrir. El padre de éste, RENÉ, al oír los dos disparos, se preocupa por enterarse qué pasó.

COKE: Seguimos el río,
nos atrajo el sonar de sus rocas,
el croar de su pecho,
el magnetismo de sus aguas.

Nos atrajo hasta esta rivera,
donde el tiempo parece diluirse,
y sus aguas parecen conciliarse con el tiempo.

RENÉ: *(A COKE.)* ¡Coke! ¿Qué haces entonando extrañas melodías?
¿Acaso no escuchaste dos disparos? ¡Mira! ¡Cambió el caudal del río! *(Señala al público, da unos pasos y tropieza con el cuerpo del actor que participó en la escena precedente.)*
¡Dios mío! *(Retira las ramas y objetos que cubren el occiso para descubrir su identidad.)* Es extraño... ¡Se parece mucho a ti!

COKE: *(Se acerca también al cuerpo y lo mira con asombro.)* Tiene mis ojos.
¿Quién eres? ¿Mi hermano?
(A RENÉ.) ¿Qué mano gatillo esos dos disparos? ¡Padre, explícame!

RENÉ: *(A COKE.)* No lo sé hijo mío,
hijo mío, no lo sé...
Lo mejor será que vaya en busca de carabineros. *(Se retira del escenario.)*

COKE: Amigo mío, ¿qué esconden esos ojos? ¿Una bala de olvido? ¿Guardan enigma o premonición? ¿Qué secretos hay tras tus labios silenciados?

MIREYA: *(A COKE.)* Lolito ¡Escucha a Mireya! No es tu hermano gemelo, no es tu clon. Puedes ser tu; Coke. ¡Puede ser tu alma en el espejo! ¡Puedes ser tú o tu muerte! *(Al público.)* Sonaron dos disparos, uno acabo con este joven en un tribunal vacío, el otro aguarda en el Biobío.

COKE: *(A MIREYA.)* No sé de qué hablas, vagabunda. ¡No me interesan tus metáforas! *(Al público.)* Salí a caminar por el Biobío mientras entonaba melodías, cuando nos encontramos con este cadáver. *(A MIREYA.)* ¡No sé de qué hablas!

MIREYA: El tiempo y su caudal cambiaron de curso y se dirigen en tu contra (*A COKE.*) Lolito, escucha a Mireya. Los siete infiernos aguardan, las 7 máscaras de tus asesinos.

COKE: (*A MIREYA.*) ¡Déjame! No me interesan los delirios de tu locura. Puedes hablar de muertos y de tus alucinaciones, porque la muerte esta lejos, tan lejos de la juventud. ¡Déjame vivir como cualquiera!

RENÉ: (*Vuelve y se dirige a COKE en compañía de MARÍA TERESA.*) Hemos llamado a la policía, a carabineros. ¡Nadie responde! El juez no pudo venir porque se encuentra de vacaciones en el Caribe. ¡Es una vergüenza!

MARÍA TERESA: (*Dirigiéndose siempre al CADÁVER.*) ¡Dios mío! Hijo mío, ¿qué te han hecho?

COKE: Madre, ¿conoces a este joven?

MARÍA TERESA: Él también tiene mis ojos.

COKE: Madre, yo soy tu hijo.

MARÍA TERESA: Es mi retoño travieso, salió a una fiesta y no volvió.

COKE: Madre, me confundes.

MARÍA TERESA: (*Permanece cercana al CADÁVER, sin mirar al público.*)
Hijo mío.

MIREYA: *(A COKE.)* Vete Coke. Antes que el mundo y tu destino te ahoguen. Antes que el mundo se apiade de ti, y tus huesos sean cóctel para los flashes de la prensa; tesoro de pitonisas y charlatanes.

COKE: *(A MIREYA, MARÍA TERESA y RENÉ.)* Yo me quedo junto a este muerto. Nadie viene por él. Han querido que sea olvidado. *(Al CADÁVER.)* Amigo mío dínos quien te ha matado.

MIREYA: La mano siniestra, lolito, ¡el asesino enmascarado!

COKE: *(A MIREYA.)* No entiendo, ¿siete máscaras, ¡dos disparos!?

(Al público, agotado.) Sigo junto a este muerto y sin entender.

Seguiré esperando a la justicia chilena...

Seguiré esperando...

No llega nadie.

(Una vez acabada la música, COKE cae derrotado por el cansancio ante el CADÁVER para dormirse.)

Telón

Escena III

Las luces, ahora menos discretas, incorporan una gama cromática un poco más amplia. COKE sigue tendido junto al CADÁVER. Su padre, RENÉ, irrumpirá luego en escena. El aspecto de éste ha cambiado, (presenta canas y barba). La trama tiene que ver con un viaje onírico de COKE, por lo que se requerirán cortinas de humo que emerjan del escenario. En la parte trasera del mismo se dispondrán el CORO MASCULINO, (al costado derecho) y el CORO FEMENINO, (al izquierdo). En la parte final ambos coros abandonaran sus filas para acercarse a COKE, hacia la parte delantera del escenario.

(CORO MASCULINO es iluminado con luces de tonos azules.)

CORO MASCULINO: El tiempo es irreconocible en las dimensiones del subconsciente.

(Se desvanecen las luces que iluminaban al CORO MASCULINO y aparecen luces verdes para iluminar al CORO FEMENINO.)

CORO FEMENINO: El sueño es inconciliable en las dimensiones del subconsciente.

CORO MASCULINO: Fantasma es uno del otro.

(Ambos coros son iluminados con luces verdes y azules produciendo una mezcla de tonos.)

CORO: Sueño es del otro.

(Se desvanecen las luces verdes.)

CORO MASCULINO: Jorge René Matute, padre triste y cansado.

(CORO FEMENINO es iluminado por luces verdes.)

CORO FEMENINO: Jorge Matute Johns, hijo confuso en el lodo.

(Se desvanecen las luces verdes.)

RENÉ: *(Deambulando, sin nunca dirigirse a COKE, ya que no puede verlo ni oírlo.)* Coke, ven hijo con tu padre.

(COKE se dirige a RENÉ pero este no lo ve. En eso trata de interrumpirlo, mientras éste, canta.)

RENÉ: Te he mecido en mis brazos. No escapes a tu padre. ¿Coke te has perdido en la travesía juventud? ¿Acaso juegas una broma al destino?

Hijo mío, ¡oh hijo mío!

COKE: *(A RENÉ, sin lograr llamar su atención.)* Padre, estoy aquí.

(Las luces iluminan al CORO MASCULINO.)

CORO MASCULINO: Te enfilas hacia la muerte, sufres la angustia del ser humano.

(Se ilumina el CORO FEMENINO, débilmente, con luces verdes.)

CORO FEMENINO: Que mire al fondo de ti, que la muerte se asombre de tus ojos.

RENÉ: *(Al mismo tiempo que el coro y dirigiéndose al público.)* Hay un muerto en esta escena, la gente lo mira, es un espectáculo morboso. ¿Acaso el río o Uds. escupirán otro muerto?

(Se intensifican las luces verdes y se ilumina, con igual intensidad, al CORO MASCULINO con luces azules.)

CORO: Angustia, libertad y esperanza. Arrastras el peso de tus cadenas.

RENÉ: *(Al mismo tiempo que el CORO.)* Hijo mío deja esta travesura, no dejes que el destello de tus ojos se pierda en la memoria.

COKE: *(Al rededor de RENÉ.)* Padre, escúchame, estoy aquí. Padre, estoy aquí. Estás viejo y cansado. Sigo aquí. ¡Padre!

RENÉ: ¿Qué es este terror, esta carencia que corroe mi alma?

(Se ilumina AL CORO MASCULINO débilmente con luces azules.)

CORO MASCULINO: Tristes dimensiones no se tocan, ni se hablan. ¡La angustia de perder a su hijo!

(Se desvanecen las luces azules. Después, se ilumina el CORO FEMENINO débilmente con luces verdes.)

CORO FEMENINO: Tristes dimensiones no se oyen ni se miran. Triste destino te conduce al ojo de mar.

(Gradualmente, las luces se tornan multicolores y se dispersan entre el humo que emerge por el escenario. Este proceso debe culminar en el compás 634, donde aparecerán el MINISTRO, COKE y RENÉ deambulando por el escenario, entre el humo. La música abruptamente adquiere rasgos techno dance. El MINISTRO se encuentra en la parte trasera del escenario y es iluminado directamente por luces multicolores. RENÉ y COKE le observan perplejos.)

MINISTRO: *(A COKE.)* ¡Tu! Comdemno te mori in luto.

Jorge Matute Johns, corpus tuum sepelietur in sepulcro i ripa fluminis Biobío.

(A RENÉ.) ¡Tu, Jorge René Matute! Comdemno te quarere a eternum in lodo.

Fugareque muscas a corpore fili tui. *(Al público.)* Comdemno anno due centicimo republica chilensis.

(La música y la iluminación se vuelven similares a las del inicio de la escena.)

RENÉ: *(Atemorizado, buscando al MINISTRO.)* ¿De donde viene esa voz? *(Mira hacia todas partes.)* ¿Es Ud. Ministro? ¿Dónde está mi hijo? *(Se arrodilla mirando al público.)* ¿Quién lo mató? *(Aún de rodillas, con los brazos levantados, mira hacia a lo alto. Luego cae abatido, cerca del CADÁVER, y ya no se levantará más en esta escena.)*

(Las luces azules iluminan muy débilmente al CORO MASCULINO.)

CORO MASCULINO: *(Al mismo tiempo que RENÉ.)* La tragedia cayó sobre tus hombros, ahora la incertidumbre te tortura.

(Las luces verdes iluminan, muy débilmente, al CORO FEMENINO y las azules se desvanecen.)

CORO FEMENINO: Pobre hombre, se arrodilla ante el destino, ya no hay brillo en sus ojos.

(Las luces verdes se desvanecen, gradualmente, hasta el final de esta escena. El CORO se hace más visible por medio de la iluminación, que ahora consiste en luces de colores rojo, amarillo y violeta, así como por el hecho de que los coristas se irán aproximando a COKE, rodeándolo, pero sin tocarlo.)

CORO: Comdemno te mori in luto.

Corpus tuum sepelietur in sepulcro i ripa fluminis Biobío.

Comdemno te quarere a eternum in lodo.

Fugareque muscas a corpore fili tui.

Comdemno anno due centicimo republica chilensis.

COKE: *(Se acerca a RENÉ tratando de reanimarlo, sin éxito.)* Padre, no implores, sigo aquí, no implores al destino. *(Comienza a percibir la presencia del CORO.)* ¿Qué es éste murmullo?,

¡cállense! ¡Callen este murmullo!, por favor, delirante agonía. *(Al CORO.)* ¡Calla!, ¡por el piadoso amor de Dios!

(La iluminación cesa abruptamente luego de unos diez segundos de silencio, tras estas últimas palabras de COKE.)

Telón

Escena IV

COKE se ve tendido en una cama en medio del escenario, debido a que lo que ocurrió en la escena anterior se trataba de un sueño. La iluminación debe hacer pensar que la puesta en escena representa un día luminoso, al contrario de las tres escenas precedentes. A medida que transcurre esta escena, los obreros (coristas), mientras cantan, irán ensamblando parte de la estructura escenográfica de una discoteca. Reaparece el MINISTRO, ahora caracterizado como EMPRESARIO dueño del proyecto de construcción de dicha discoteca, quien, además anima a los obreros para que apresuren su trabajo. Con el ruido de la construcción COKE despertará de su sueño al final de esta escena.

OBREROS: *(CORO MASCULINO.)* Vamos cantando, vamos trabajando, vamos cantando y trabajando.

EMPRESARIO: *(Al CORO, enérgico.)* ¡Vamos maestros! ¡Más a prisa! *(Señalando el lugar donde estará la discoteca.)* Una discoteca.

OBREROS: *(CORO.)* Construyendo una discoteca, sigamos trabajando.

EMPRESARIO: Sigán ensamblando la discoteca, llena de luces y bar.

EMPRESARIO Y OBREROS: *(CORO.)* Una discoteca “La cucaracha”.

EMPRESARIO: ¡Vamos, queda muy poco! *(Se retira.)*

(Los obreros han cesado de ensamblar la escenografía de la discoteca y, con el ruido, COKE despierta. Ahora, en medio del silencio, se levanta de su cama y mira dicha escenografía, extrañado, sintiéndose atraído por los colores y las formas.)

COKE: ¡Qué horrible pesadilla! Necesito olvidar, tanto estrés me carcome. Déjenme disfrutar el gozo de la vida, que es un suspiro. ¡Bah!, no me interesan los reproches de esa pordiosera, ni sus mentiras. Vete de aquí, vete con tus perros y tus periódicos sucios. ¡Necesito olvidar esta suerte de brujas! ¿Qué es esto?, a ver... *(Mira un aviso.)* ¡Quiero ir! ¡Quiero bailar el ritmo que está de moda! ¡Que comience de una vez! *(Mira a su alrededor y ve las instalaciones que ya están terminadas. Aparece el EMPRESARIO desde le fondo del escenario, haciendo gestos en calidad de anfitrión de la fiesta, invitando a la gente a pasar.)* Ese hombre... Yo lo he visto en alguna parte. ¡Es él, lo vi en mis sueños!

Escena V: Baile macabro en “La cucaracha” discoteca

El escenario es muy colorido y luminoso; consiste en la representación de una discoteca de los 90', similar a lo que ocurre en la escena III, con la diferencia de que ahora, los elementos escenográficos instalados en la escena precedente, están completamente acomodados. El dueño de la discoteca aparece entre el humo y las luces, haciendo gestos dirigidos al público, músicos, así como a personajes y extras que están sobre el escenario, invitándoles a participar de la fiesta. Además, prepara bebidas alcohólicas y baila. Luego, los bailarines con sus máscaras, danzarán constantemente muy cerca de los cantantes, como si los estuviesen hostigando, en especial a COKE.

COKE: *(A un bailarín enmascarado.)* Sírveme otro vaso, uno que me haga olvidar. Mejor dos, hay un muerto que me acecha por la espalda. *(El bailarín le entrega dos vasos.)*

CORO: Sincérate muerte, excava y encuentra la bala perdida.

MARÍA TERESA: *(Aun bailarín enmascarado.)* Busco a mi hijo, le dicen Coke. *(Otro bailarín le hace un gesto, como si le estuviese hablando al oído. Además, con la mano, hace un ademán imitando un disparo.)* ¿Disparo has dicho? No he oído ningún disparo. Tal vez ese disparo esté perdido. *(Los bailarines se dispersan y continúan su rutina.)*

CORO FEMENINO: El abismo no perdona. Tristes dimensiones, no se miran, ni se tocan. Tristes dimensiones, no se tocan, ni se hablan, no se oyen, ni se miran.

CORO MASCULINO: Tristes dimensiones, no se oyen, ni se miran. El abismo no perdona.

RENÉ: Coke, ¿dónde estás?

MIREYA: *(A todos los que se encuentran cerca, enfadada.)* ¡Váyanse de aquí, quiero beber tranquila! Dejen de molestar, ¡váyanse de aquí!

RENÉ: *(A MIREYA.)* ¿Has visto a mi hijo?

MIREYA: *(A RENÉ.)* Yo no he visto a nadie.

RENÉ: Tiene los ojos traviesos. *(A todos sobre escena y al público.)* La noche cabalga como tu recuerdo, entre éstos árboles y el humo que no me deja verte. ¿Te pierdo?

COKE: *(Eufórico, a todos sobre escena y al público.)* ¡Si!, en la noche me pierdo, entre las patas de este insecto. Me pierdo de la muerte y su imán infinito. *(Intentando apartar a los bailarines que le rodean.)* ¿Se han vendido acaso? Alejen su ruido de moscas.

RENÉ: *(Al público.)* Busco un cuerpo con una bala de olvido en el cráneo. Busco entre el paso de las fojas y las causas. Entre los interrogatorios y los procesos. ¡Busco, busco, busco y no encuentro, el brillo fulgurante de sus ojos traviesos! ¡Busco un asesino o un muerto!

MARÍA TERESA: *(A la multitud.)* ¡Coke! *(A MIREYA.)* ¿Lo has visto Mireya?

MIREYA: Yo no he visto a nadie.

MARÍA TERESA: ¿Estás segura?, estaba aquí.

MIREYA: ¡Yo no he visto a nadie! ¡Vete! ¡Que la tragedia te espera! ¡Corre y grita! ¡Dirige la mirada hacia el abismo! ¡Ve tras la sombra y busca en el tiempo!

(Se detiene el baile. Los bailarines se disponen a escuchar y observar a MARÍA TERESA, MIREYA, el EMPRESARIO y RENÉ. Aún así, continúan preparando tragos, batiendo cocktails, fumando, tomando asiento y levantándose, así como toda clase de actividades propias de una discoteca. COKE, se sienta en una banca, para escuchar lo que viene a continuación.)

MARÍA TERESA: Mis entrañas se diluyen, como el sueño tu te pierdes, y este mundo ya no es mío. ¡No!, moscas no quiero en este vientre que fue tuyo.

MIREYA: El tiempo ha cesado y no puedes detenerte. La vorágine fluye, como la corriente del río. En vano he sabido inteligir tu destino, solo has sabido encontrarte muerto.

RENÉ: Juntos, hijo mío, bajo el manto de Dios Padre. Nuestra lucha no termina.

EMPRESARIO: Los ladrillos de esta discoteca, servirán de cal viva para tu cuerpo. Las luces de neón, una cruz para tu alma que gira en el abismo. El beat del techno dance, hará bailar tus huesos en espiral mortuorio.

(Los bailarines se preparan para retomar su baile.)

CORO: Jorge Matute Johns, levanta la cara para que mires a ti asesino.

(Todos en escena, a excepción de MARIA TERESA y RENÉ, comienzan a bailar observando a COKE.)

COKE: El destino gira a mi alrededor. Se abalanzan sus rostros en este remolino. Se oirán estas voces fúnebres. Se escucharán estas palabras, en el tiempo eterno e idéntico. Se bailará esta danza, una y otra vez, espiral tras espiral. Y veremos otra vez, la cara de la muerte o la de un asesino enmascarado. Que este canto se propague, una y mil veces.

CORO: *(Y todos en escena.)* ¡Causa cuarenta y dos mil doscientos sesenta y seis: levántate y enfrenta a la cara a tu asesino!

COKE: *(Interviene en un ademán de fiereza, mirando a todos a su alrededor, dirigiendo sus últimas palabras, a todos los presentes, pero mirando al público.)* Que la muerte está en uno de Uds. ¡Mi muerte! La que se repetirá una y mil veces. Espero la bala de olvido que ahogue mi canto. El destino tuerce el tiempo en mi contra. ¡Dame ese disparo que perdiste en el tiempo!

(Se proyecta la sombra de un hombre en uno de los muros, al fondo del escenario. Luego, la misma, saca una pistola y apunta a COKE, disparándole una bala de salva. Tras ser impactado por el disparo, COKE, cae al suelo muerto. La multitud se acerca a mirar el cuerpo tendido de COKE. Todos murmuran en torno a lo sucedido, ya no con ánimos de bailar o beber. Más bien, emiten un ruido suave y constante, donde no se lograrán distinguir mensajes lingüísticos coherentes. Estos sonidos desaparecerán cuando culmine la obra, es decir, en el compás 136.)

FIN

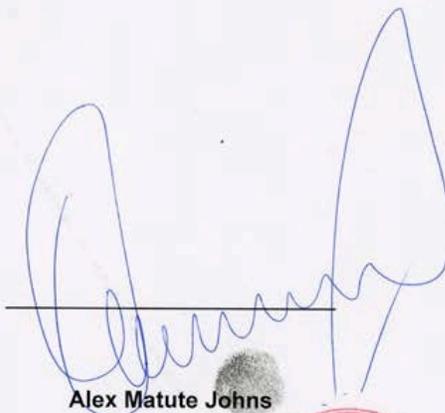
5.2 Autorización de Alex Matute

Santiago de Chile, 26 de agosto de 2013

Mediante la presente y en representación de mi familia, dejo constancia del apoyo y la autorización para que se desarrolle el proyecto ÓPERA JORGE MATUTE JOHNS del señor Fabrizio Antonio Domínguez Mosciatti, RUT: 14.355.279-9, que consiste en la producción de una ópera inspirada en el Caso Matute.

Extiendo este documento para los fines que el señor Domínguez Mosciatti estime conveniente, y en la cantidad de tiempo que él requiera para la realización de dicho proyecto.

Atte.



Alex Matute Johns

RUT: 12.697.754-9

Autorizo la firma de don ALEX NILSSON MATUTE JOHNS, C.I. Nac. 12.697.754-9.- Santiago, 26 de agosto de 2013.- mmc.-



5.3 Partitura



ÓPERA

JORGE MATUTE JOHNS

Música: Fabrizio Domínguez Mosciatti
Libreto: Ernesto Ardiles Álvarez
y Camila Villarroel Lamoza
(Revisado por Alex Matute Johns)

Santiago de Chile, 2016

a Jorge Matute Johns
(1976-1999)

PERSONAJES

MARÍATERESA.....	soprano
MIREYA.....	alto
COKE.....	tenor
NN.....	actor
RENÉ.....	bajo
MINISTRO/EMPRESARIO.....	bajo
SOMBRA.....	actor extra
CORO DE ÁNGELES, OBREROS, MIEMBROS DE LA FIESTA.....	coro mixto
BAILARINES ENMASCARADOS.....	7 bailarines

ESCENAS

I.....	pág. 1
NN	
EXTRA (en medio del público)	
II.....	10
NN (tendido en el piso)	
COKE	
RENÉ	
MARÍA TERESA	
MIREYA	
III.....	27
RESTOS DE NN	
COKE	
RENÉ (envejecido)	
CORO DE ANGELES	
MINISTRO	
IV.....	73
OSAMENTAS DE NN	
COKE (durmiendo)	
OBREROS	
EMPRESARIO	
V “Baile macabro en La Cucaracha discoteca”.....	100
OSAMENTAS DE NN	
EMPRESARIO	
COKE	
RENÉ	
MARÍA TERESA	
MIREYA	
BAILARINES ENMASCARADOS	
OTROS MIEMBROS DE LA FIESTA	
SOMBRA	

Oquestación

(Parte general en escritura real)

Maderas:

dos flautas (fl. I cambia por picc.), dos oboes, corno inglés, dos clarinetes en si bemol, clarinete bajo en si bemol, dos fagots y contrafagot.

Bronces:

cuatro cornos, dos trompetas en do o si bemol (trpa. I cambia por trpa. en mi bemol) dos trombones en si bemol y tuba en si bemol.

Percusión (dos intérpretes):

glockenspiel, xilófono, triángulo, claves, dos woodblocks, güiro, platillos chocados, tambor militar, tamtam, tres timbales, afinados en:



bombo.

arpa, bajo eléctrico.

Cuerdas:

nueve violines I, ocho violines II, siete violas, cinco cellos, cuatro contrabajos, de los cuales el cuarto tiene cinco cuerdas.

Consideraciones generales para la escritura de articulaciones:

Para los instrumentos de cuerda y viento, cada nota debe possen una articulación escrita, dado que el intérprete debe entender sin vacilar la intención específica tras la escritura. Para las cuerdas, en los casos de "non legato" se subentiende que no son necesarias las articulaciones, y "non legato" pierde vigencia en el momento en que aparecerá una articulación siguiente. Por: ejemplo:



En el caso de la percusión, como las posibilidades de articular son distintas a los instrumentos de cuerda y viento, no es necesario que cada sonido lleve una indicación de articulación. En las voces, la expresividad que sugiere el texto nos hace prescindir de articulaciones. Sin embargo, tanto para los instrumentos de percusión como voces, podemos encontrar una gran cantidad de articulaciones escritas.

Abreviaciones:

Para los instrumentos:

picc: flauta piccolo
ob: oboe
fl: flauta
c. ing: corno inglés
cl: clarinete
fag: fagot
c. fag: contra fagot

cr: corno
trpa: trompeta
tbn: trombón
tba: tuba

triang: triángulo
glock: glockenspiel
xil: xilófono
T-T: tam-tam
timb: timbales
bmb: bombo
tamb. m: tambor militar

S: soprano
A: alto
T: tenor
Bar: barítono
B: bajo

plat. chocados: platillos chocados

b. elect: bajo eléctrico
vn: violín
vni: violines
vla: viola
vle: violas
vlo: violoncello
vli: violoncellos
cb: contrabajo(s)

otros:

b. : baqueta (ej: b. dura)
c. : compás (ej: c. 520)
bord: bordona
ord: ordinario
tast: sull tasto
pont: sull ponticello
pizz: pizzicato
div: divisi
unis: alle unisono
espress: con espressione
L.V: lasciar vibrare
MASC: masculino
FEM: femenino

La partitura está escrita en español e italiano, este último idioma es utilizado en algunos nombres de instrumentos, así como en indicaciones técnicas para los mismos. Los nombres de personajes, ya sean principales o secundarios, irán siempre en mayúsculas.

Escritura musical especial

¡Vállanse de aquí, quiero beber tranquila. _____
Dejen de molestar. ¡Vállanse de aquí!

Texto que no será repetido, cuya duración debe prolongarse más o menos hasta que la línea que le sigue lo indique

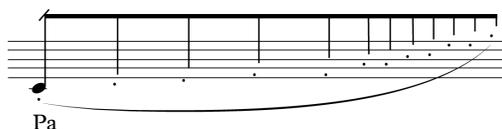
La línea recta sugiere de manera más potente la prolongación del texto que le antecede. La línea punteada, en cambio, adquiere menos importancia en torno a esto mismo..

condemno te quarere
aeternum in lodo

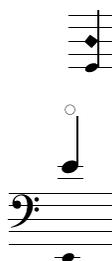
Texto encasillado debe ser repetido ininterrumpidamente hasta donde la línea recta así lo sugiera.

et perire prisquam
tolles personam
ab homicidae fili tui

La primera vez se declama el texto completo, para luego continuar repitiendo solo el texto encasillado, de manera continua.



El texto se prolonga hasta que la notación lo sugiera, en legato, dónde también encontramos articulación staccati y un gesto ascendente, se deben entonar más o menos las alturas sugeridas.



Armónico artificial para las cuerdas. La nota inferior corresponde al sonido fundamental (inaudible) y el superior al resultado sonoro.



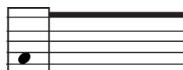
Poner sordina.



Quitar sordina.



gettare l'arco dejando sonar.



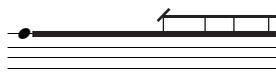
El elemento encasillado (en este caso una altura) tendrá vigencia mientras se prolonge la línea que le sigue.



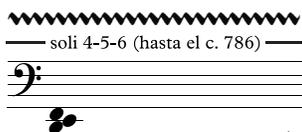
La línea recta solicita ejecutar un sonido sin vibrato, el gesto zigzageado, en cambio, nos pide un vibrato bien pronunciado.



Se repetirá este sonido en una rítmica asimétrica.



Cambios de arco dentro de la nota prolongada, utilizando una rítmica similar (aunque libre) a la señalada en la acciacatura sobre el pentagrama.



Distintos elementos (cada uno en un instrumento a soli) se van sumando, sin dejar de participar hasta el número de compás que allí se indica.



Sonido violento similar a un "beso", producido por un soplo donde los labios se abren rápidamente, en contacto con la boquilla del instrumento.



Articulación que emite un sonido muy agudo, similar a un silbido, manteniendo la caña entremedio de los dientes.



Cuando esta indicación la encontramos en el bajo eléctrico, consiste en un sonido slap donde la percusión con el pulgar ocurrirá en dirección hacia abajo. Cuando aparezca en el resto de los instrumentos o voces humanas se solicita ejecutar el sonido más grave posible.



Para el bajo eléctrico tenemos un sonido slap donde la percusión (pulgares o índice dependiendo del caso) ocurrirá hacia arriba. Para los demás aquí tenemos el sonido más agudo posible.



Frotar con el arco el encordado detrás del puente



Pequeño cambio de agógica, para lo cual se debe retomar la dinámica anterior.

tambora

Golpear con la palma las cuatro cuerdas del bajo eléctrico, cerca de las cápsulas.

8

fl. *f* *mf*

cr. ing. *mf*

c. fag. *fff*

timb. *b. duras.*

arpa *ff* *sf* *f* *pp*

vni. I *ff* *solo* *f* *p*

vni. II *ff*

vle. *ff* *tutti e con arco*

vli. *ff*

cb. *solo* *fff*

C# D# F# G#

17

fl. *f* *pp* I II en sol *pp*

ob. *p* I-II *pp*

cl. *f*

cl. bajo *f* *p*

fag. c. fag. I-II *mp* *p*

tpt. I 3 *f*

tamb. m. c/ bord. *pp*

timb. *f* *mf* *p*³

vni. I *ff* *sf* *mf* *p*
gli altri *f*

vle. *ff* *pp* *tr*

vli. *ff* unis. *pp*

cb. *ff* *p* *gliss.*

25

fl. *ff* *p* *tr.* *mf* 6

ob. *ff* *mf* 5 *tr.* 6

cl. *p* *tr.* *mf* 5

cl. bajo *f* *p* *f* *p*

fag. c. fag. I-II- c. fag. *f* *ff* *f* *mp* I-II *p*

cr. I-II *f* I *p* 3

tpt.

triáng. *f* *p*

tamb. m. 6 *f*

timb. 3 *f*

vni. I (solo) *sf* *ff* *f* 5

(gli altri) *fp* *ff* *f* *mp*

vni. II *fp* *ff* *f* *mp*

vle. *fp* *ff*

vli. *fp* *ff* *f* *mf* pizz. *p*

cb. *mf* *p*

30

fl. *f* *mf* *ff*

ob. *f* *ff*

cl. *mf* *f*

fag. *mf* *f* *mf* *f* *p* *f* *sf*

c. fag.

cr. *mf* *p*

triáng. *mf*

vni. I (solo) *p* *f* *ff*

vle. *ff* *sola*

vli. *p* *arco*

cb. *p*

33

fl. *mf* *ff* *f* I

ob. *mf* *ff*

cl. *mf*

fag. *ff* I-II

cr. *mf* *ff* *f* I-II

tpt. *mf* *ff* *f* I-II

tbn. tba. *ff* I-II - tuba

tamb. m. *f* *ff* *f*

arpa *ff* C# D# E# F# G# A# B# L.V.

vni. I (solo) *f* pizz. *mf* pont. *p* tutti *f* *ff* *p*

vni. II *f* *ff* *p*

vle. *f* *ff* *f* *p*

vli. *f* *ff* *f* *p*

cb. *f* *ff*

38

tamb. m.

timb. *f* b. duras

vni. I *p*

vni. II *p*

cb. *p*

ff

I picc.

mf

p

I

mf

I-II

mf

I

mf

mf

ff

tamb. m.

timb.

triángulo

f

arpa

f

vni. I

vni. II

vle.

p

cb.

Detailed description of the musical score: This page contains the musical score for measures 38-41. The score is written for a full orchestra. The woodwind section includes flutes (fl.), oboes (ob.), clarinets (cl.), cor Anglais (cr.), trumpets (tpt.), trombones (tbn.), and tuba (tba.). The percussion section includes timpani (tamb. m.), triangle (timb.), and arpa. The string section includes violins I (vni. I), violins II (vni. II), viola (vle.), and cello (cb.). The score features various dynamic markings such as fortissimo (ff), mezzo-forte (mf), piano (p), and forte (f). There are also performance instructions like 'I picc.' for the flute and 'triángulo' for the triangle. The music is in 2/4 time and includes complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes.

49

fl. *f*

ob. *f* *pp*

cl. *f* *pp*

cr. *sf* *sf sf*

tpt. *sf*

tbn. *sf*

tba. *sf*

tamb. m. *sf*

triáng. *mf*

arpa *(+)* *(-)*

vni. I *sf*

vni. II *sf*

vle. *sf*

cb. *sf*

53 $\text{♩} = 68$ **senza tempo**

fl.

fag.

cr.

tamb. m.

triáng. timbales b. blandas

arpa $C\sharp D\sharp F\sharp A\flat B\sharp$

vni. I unis.

vni. II unis.

vle.

vli.

cb.

ff *mf* *fff* *p* *f*

tr

I

3

5/4 *2/4* *5/4*

Al acabar la música NN se levanta de su silla, deja el bajo eléctrico en un atril y camina, algo desorientado, por el escenario. Un actor extra, ubicado entre el público, dispara una bala de salva en su contra para luego desaparecer, huyendo frenéticamente. NN cae muerto. Desde ahora nos referiremos a él como CADAVER.

Escena II

Deberán ser colocados elementos que cubran el CADAVER, para así hacer notar el paso del tiempo. COKE aparece y camina por el escenario observando el lugar, sin percatarse aún del asesinato que acaba de ocurrir. El padre de éste, RENÉ, al oír los dos disparos, se preocupa por enterarse qué pasó.

76

COKE

a - guas. Nos a - tra - jo has - ta es - ta ri - be - ra don - de el tiem - po pa - re - ce di - lu - ir - se y sus a - guas pa - re - cen con - ci -

vni. I

vni. II

vle.

vli.

cb.

p *mf*

tutti *f*

tutti e pizz. arco *f*

solo *mf*

tutti e pizz. arco e div. *f*

tutti *f*

86

arpa

COKE

liar - se con - el tiem - po.

vni. I

vni. II

vle.

vli.

cb.

senza tempo

fff *ff* *ff*

senza tempo

D *E^b* *F* *G[#]* *B^b*

91

tba.

COKE

(A COKE.)

f ¡Coke! ¿Qué haces entonando extrañas melodías? ¿Acaso no escuchaste dos disparos? ¡Mira! ¡Cambié el caudal del río!

RENÉ

¡Díos mío!

(Retira las ramas y objetos que cubren el occiso para descubrir su identidad)

Es extraño... ¡Se parece mucho a ti! (A COKE.)

mf *f dolce* *p* *pp*

Tie - ne mis o - jos. ¿Quién e - res?

62

(Se acerca también al CADÁVER y lo mira con asombro.)

97

fl.

tba.

glock.

COKE

¿Mi - her - ma - no? ¿Qué - ma - no - ga - ti - lló e - sos dos dis - pa - ros? ¡Pa - dre, ex - pli - ca - me!

f *fff* *sf*

f *pp*

mp *mf* (A RENÉ.) *f* *ff*

II en sol

116 *senza tempo* *a tempo*

cr. *ff* I-II-III

glock. *prestissimo* *f* *fff*

claves *ff* *f*

plat. chocados *f*

MIREYA (A COKE.) *fff* *f*
 Lo-li - to ¡Es-cu-cha a Mi-re-ya! No es tu her - ma - no ge-me-lo,

vni. I *senza tempo* *a tempo* *ff*

vni. II *ff*

vle. *ff*

vli. *ff*

cb. *ff*



121

cr. *ff* *mf* *f* I-II-III

tpt. *ff* *mf* *f*

tbn. tba. *ff* *mf* *f*

plat. chocados *f*

tamb. m. *f*

MIREYA
 no es tu clón. Pue-des ser tú; Co-ke. ¡Pue-de ser tu al ma en el es-pe-jo! ¡Pue-des ser

vli. *f*
 solo, sul C, G e D e batutto col legno

poco rit. a tempo

128

fl. *p < f*

ob. cr. ing. *p < f*

cl. *p < f*

cl. bajo *p < f*

fag. *p < f*

fag. c. fag. *pp < f* c. fag.

cr. *f*

tpt. *p < f*

tbn. tba. *pp < f*

bajo elect. *f*

tamb. m. *f* s/bord. 3

T-T *mf* b. duras 3

arpa *fff* C# Eb F# G# Bb

MIREYA *ff* (Al público.) (señala al cadaver.)
 tú o tu muer - tel So-na-ron dos dis-pa-ros, u-no a - ca - bó con en un tri-bu-nal va - cio, el
 este joven

vni. I *p < f* poco rit. div. a tempo

vni. II *p < f* div.

vle. *p < f* div.

vli. *p < f* div. e con arco unis. *f* *ff* *f* *mf* *ff*

cb. *p < f* *f* *ff* *f* *mf* *ff* 1-2-3 4 unis.

136

c. fg. *p*

tba. *p*

triáng. *p*

T-T *pp*

MIREYA
o-tro a-guar-da en el Bio - bio.

vni. I *p* *f*

vle. *pp* div.

vli. *p* *mf* solo e pizz. *pp* arco e tutti

cb. *p* pizz. *pp*



147

ob. *f*

cl. *f*

fag. *fp* *f*

xil. *f*

COKE
(A MIREYA.)
No sé de qué ha - blas, va - ga - bun - da.

vni. I *mf* *f* *p* *ff* tutti

vni. II *ff* tutti

vle. *f* *mf* *ff* tutti

vli. *f* *mf* *pp* solo e pizz. *mf* arco e tutti *ff*

cb. *mf* *f* *mf* *ff*

160

fl. *p*

ob. *p*

cl. *p*

fag. *f*

glock. *mf espress.* *f*

COKE *ff*
 iNo me in-te-re-san tus me - tá-fo-ras!

vni. I *p espress*

vli.

cb.

172 $\frac{3}{4}$

fl. I picc. $\text{♩} = 55$

ob. II en do $\text{♩} = 72$

cr. ing. I $\text{♩} = 90$

cl. I $\text{♩} = 55$

cl. bajo II $\text{♩} = 72$

fag. I $\text{♩} = 90$

c. fg. f

glock. timbales b. media $pp \text{---} ff$

(Al público.) mf Sali a caminar por el Biobío, mientras entonaba mis melodías, cuando nos encontramos con este cadaver.

fff (A MIREYA.) ¡No sé de qué ha - blas!

vni. I solo $\text{♩} = 90$ $\text{♩} = 55$ $\text{♩} = 72$

vni. II solo $\text{♩} = 90$ $\text{♩} = 55$ $\text{♩} = 72$

vle. sola $\text{♩} = 90$ $\text{♩} = 55$ $\text{♩} = 72$

vli. $p < f$

cb. $p < f$ $pp \text{---} f$

192

cl. bajo *p*

MIREYA *f* (A COKE.)
El tiem-po y su cau - dal cam-bia-ron de cur - so y se di-ri-

vni. I *pp*

vle. *pp*

Br. dr. *mf* \rightarrow *p*

cb. *p* *pp*

raspar el encordado
detrás del puente, cerca
de las clavijas.



200 $\text{♩} = 110$

cr. *pp* IV (IV) *p*

tbn. I *pp* II

arpa *f* $G\flat A\sharp$

MIREYA — gen_ en tu con - tra.



206

cr. *pp* III (III) *p*

tbn. *mp* (IV) *mf* *p* *pp* *p*

arpa

MIREYA *f*
Lo - li to

211

cr.

mp

mf

f

ff

tb.

mp

mf

f

ff

arpa

MIREYA

es - cu - cha a - Mi - re.



216

I

II

III

IV

I

II

trpa.

p

f

tb.

ff

tba.

ff

arpa

ff

MIREYA

ya. Los sie - te in - fier - nos a - guar - dan, las sie - te más - ca - ras de tus a - se

vii.

solo

p

f

260

arpa *mf*

MIREYA (A COKE.) *f* *p*
 Ve te Co



264 267

Trombón I II

arpa *p*

MIREYA *f*
 ke. An tes que el mun do y tu des-ti no te a ho - - gen.



268 (I) (II) (III) (IV)

cr. *ff*

tb. *ff*

tba. *ff*

arpa

MIREYA *mf*
 An - tes que

273

cr.

tpt.

tb.

tbn.

tba.

arpa

MIREYA

to - - dos se a - pia - de de ti,



277

trpa.

tb.

tba.

arpa

MIREYA

y tus hue - sos sean cóc - tel pa - ra los fla - shes de la pren

290

cr. *mf*

trpa. *ff*

tbn. *f* *p*

tba. *p* *f* *fff*

arpa *pp*

cb. *f* *p*

294

MIREYA *mf* te-so-ro de pi-to-ni-sas y char-la ta *mf* *p* (A MARÍA TERESA, MIREYA y RENÉ)

COKE *mf* *p* Yo me que-do jun-to

cb. *non legato* *fff*

♩=72

303

MIREYA *ff* nes.

COKE *mf* *ff* *f* *p* *pp* *p* a es-te muer-to. Na-die vie-ne por él. Han que-ri-do que se-a ol-vi-

vni. I *f* *mf* *p*

vni. II *f* *p*

vle. *f* *p*

vli. *f* *p*

cb. *f* *p* *pp* *p* 1-2-3 4 unis.

314

MIREYA *f* La mano siniestra, lolito
¡El asesino enmascarado!

COKE *mf* (Al CADÁVER) *p*
da do. A mi-go mi-o di-nos quién te ha ma-ta do.

vli. *f*

cb. *f*

323

fag. *p con molta espressione*
c. fag. I

timb. *b. medias f* (Al público, agotado.)

COKE *mf* (A MIREYA.) *f* *ff* *f* Pno. *mf*
No en-tien-do, no en tie do, ¿sie-te más-ca ras?, ¡¿dos dis-pa-ros?!
Sigo junto a este muerto y sin entender.

vni. I *div.*

vni. II *div. pp*

vli. *mf* *f*

cb. *mf* *f*

Una vez acabada la música COKE cae derrotado por el cansancio ante el CADÁVER para dormirse.

331

fl. I-II non legato *f* 3

ob. cr. ing. I-II cr. ing. *f* I-II

cl. sib. *f* I-II

cl. bajo *f* I-II

fag. c. fag. *c. fag.* *p* *mf* *p*

cr. I-II non legato *f* 3 I-II non legato *f* 3

tpt. I-II non legato *f* 3 I-II non legato *f* 3

tbn. tba. I II-tba. *f*

COKE *mp* Seguiré esperando a la justicia chilena... *p* Seguiré esperando... *ffff* (Desesperado.) ¡No lle-ga na... die!

vni. I *pp* unis. non legato *f* 3

vni. II unis. non legato *f* 3

vle. unis. non legato *f* 3

vli. unis. non legato *f* 3

cb. unis. non legato *f* 3

Telón

ESCENA III

Las luces, ahora menos discretas, incorporan una gama cromática un poco más amplia. COKE sigue tendido junto al CADÁVER. Su padre, RENÉ, irrumpirá luego en escena. El aspecto de éste ha cambiado, (presenta canas y barba). La trama tiene que ver con un viaje onírico de COKE, por lo que se requerirán cortinas de humo que emerjan del escenario. En la parte trasera del mismo se dispondrán el CORO MASCULINO, (al costado derecho) y el CORO FEMENINO, (al izquierdo). En la parte final ambos coros abandonaran sus filas para acercarse a COKE, hacia la parte delantera del escenario.

339 $\text{♩} = 60$

cl. bajo

cr. *I-II*

tpt.

tb. *p* *f*

vni. I $\text{♩} = 60$ *f*

vni. II *f*

vle. *f* *p* *tast. movendo verso lord.*

vli. *p* *p* *mp* *mp* *mf* *f* *p* *tast. movendo verso lord.*

cb. *p* *p* *mp* *mp* *mf* *f*



351

ob. *mf* *I*

cr. ing. *mf* *tr*

cl. sib. *mp* *mf*

cl. bajo *f* *mf* *p*

fag. *mp*

vni. II *mf* *pizz.*

vle. *ord.* *mf* *pizz.*

vli. *ord.* *mf* *pizz. e div.* *arco e unis.*

cb. *mf*

361 a tempo I =68

fl. *p* *f*

ob.

cr. ing. *mf*

cl. sib.

cl. bajo *mf*

fag. *mf*

cr.

tpt. *p* *f* *f*

tbn.

T *mf*
El tiem - po

B *mf*
El tiem - po

vni. I *f* *p* unis. e con arco *tast.*

vni. II *f* *p* unis. e con arco *tast.*

vle. *f* unis. e con arco

vli. *ff* *espress.* solo

Se desvanecen las luces que iluminaban al CORO MASC. y aparecen
luces verdes para iluminar al CORO FEM.
a tempo

373

4/4

ob.

cl. bajo

fag.

S

A

T

B

fp

p

p

mf

mf

El sue - ño es in_con-ci - lia -

El sue - ño es in_con-ci - lia -

es i - rre - co - no - ci - ble en las di-men - sio - nes del sub-con - cien - te.

es i - rre - co - no - ci - ble en las di-men - sio - nes del sub-con - cien - te.

I

II

p

p

mf

mf

[3]

Se comienza a iluminar al
CORO MASC. con luces azules

Ambos COROS son iluminados con
luces verdes y azules, produciendo
una mezcla de tonos.

384 **a tempo**

fl. *f*

ob.

cr. ing. *f*

cl. sib. *f*

cl. bajo

fag. *f*

S. *ff*
ble en las di-men - sio - nes del sub-con-cien - te. Sue - ño es del o - tro.

A. *ff*
ble en las di-men - sio - nes del sub-con-cien - te. Sue - ño es del o - tro.

T. *f* *ff*
Fan-tas-ma es u - no del o - tro. Sue - ño es del o - tro.

B. *f* *ff*
es u - no del o - tro. Sue - ño es del o - tro.

vni. I **a tempo** ord. *f*

vni. II ord. *f*

vle. *f*

vli. *f* solo *f* gli altri *f* tutti *f*

cb. *f*

394 Se desvanecen las luces verdes.

f.

A.

T. *p*
 Jor - - ge Re - né Ma - tu - - te, pa - dre tris - te y can - sa - do.

B. *p*
 Jor - - ge Re - né Ma - tu - - te, pa - dre tris - te y can - sa - do.

vni. I *div. p*

vni. II *div. p*

vle. *p*

cb. *p*

400 CORO FEM. es iluminado con luces verdes. Se desvanecen la luces verdes.

ob. *p*

cr. ing. *p*

fag. *p*

S. *tutti mf*
 Jor - ge Ma - tu - te Johns, hi - jo con - fu - so en el lo - - do.

A. *mf*
 Jor - ge Ma - tu - te Johns, hi - jo con - fu - so en el lo - - do.

(Deambulando, sin nunca dirigirse a COKE, ya que no puede verlo ni oirlo.) (COKE se dirige a RENÉ pero este no lo ve. En eso trata de interrumpirlo, mientras éste, el padre, canta.)

407 *f 3* *ff* *p* *a tempo* *mf* *p*

RENÉ *f 3* *ff* *p* *a tempo* *mf* *p*
 Co - - ke, ven hi - jo con tu pa - dre. Te he me - ci - do en mis bra - zos. No es -

417

fag. *mf* *pp*

arpa *f*

RENÉ *pp* *ff* *f*
 ca - pes a tu pa - dre. ¿Co_ ke, te has per - di do en la tra-vie-sa ju-ven - tud? ¿A-ca-so jue - gas u-na bro-ma al des-ti - no?

vni. I *mf* *pp*

vni. II *mf* *pp*

vle. *mf* *pp*

vli. *mf* *pp*
tutti

cb. *mf*



425

fl. *p* *ff* *p*

ob. *p* *ff* *p*

cl. bajo *p* *f* *p* *f* *p*

fag. *p* *f* *p* *f* *p*

RENÉ *mf*
 Hi-jo mi - o, joh, hi - jo mi - o! Hi-jo mi - o, joh, hi - jo mi o! *ff*

vni. I *f*
pizz. e solo

vni. II *f*
pizz. e a 2 *arco e solo*

vle. *sola* *p* *f* *p* *f*

vli. *a 2* *p* *f* *mf* *fff* *p*

cb. *pizz* *arco e solo* *p* *f* *mf* *fff* *p*

431

fl. I () ()
 II () ()

ob. I () ()
 II () ()

cr. ing. () ()

cl. sib I () ()
 II () ()

cl. bajo () ()

fag. I () ()
 II () ()

c. fg. () ()

cr. ()

T-T

timb.

COKE (A RENÉ, sin lograr llamar su atención.)
 Pa dre, Pa dre, es toy a-quí. Pa dre, pa

RENÉ

vni. I arco () ()

fl. *a tempo*

cl. sib *p*

cl. bajo

fag.

c. fg. *f* *mf* *f*

glock. *mf* *f* *mf*

T-T *pp* *mf* *p* *mf*
 b. blanda b. duras b. medias

arpa *f*

COKE
 dre, es-toy a - qui.

vni. II *tutti* *f*

vle. *tutti* *f*

vli. *tutti* *f*

cb. *tutti* *f*

I picc. *p*

449 $\text{♩} = 60$

fl. *mf*

cl. sib *mf* *pp* *f*

c. fg. *ff*

glock. *p* timbales b. duras *ff*

xil. *p*

T-T *pp* *p* *mf* *ff*

arpa *p* *mf* C# E# F# B#

T *f* Te en -

B *f* Te en -

$\text{♩} = 60$

vni. I unis. *ff* div. *p* *mf*

vni. II unis. *ff* div. *p* *mf*

vle. *ff* div. *p* *mf*

vli. unis. *ff* *p* *mf*

cb. unis. *ff*

456

cr.

tpt.

tb.

tba.

xil.

arpa

T

B

vni. II

vle.

vli.

f

p

p

p

C# E# F# B# A# B #

A #

fi - - las ha - cia la muer - - - - - te, su - fre la an - gus - tia del ser hu -

fi - - las ha - cia la muer - - - - - te, su - fre la an - gus - tia del ser hu -

unis.

unis.

Se ilumina el CORO FEM.,
débilmente, con luces verdes

460

fl. *f* *sfz*

ob. *f* *sfz* *f*

cl. sib. *mf* *f*

cl. bajo *f*

cr. *f*

tpt. *f*

tbn. *f*

tbn. tba. *f*

xil. *pp* *fp*

arpa

S *f*
Que

A *f*
Que

T ma no.

B ma no.

vni. II

vle.

vli.

463

fl. *f* 6 *f* 5

ob. cr. ing. I-II *p* 3

cl. sib. *f* 7 *p*

fag. I-II *pp*

cr. *pp* *p*

tb. tba. *pp* 3

glock. *p*

arpa C# Eb *ff* *fff* *ff*

RENÉ *f* (Al público.) *ff*

Hay un muer-to en es-ta es-ce-na, la gen-te lo mi-ra, es un es-pec-tá-cu-lo mor-bo-so. ¿A-ca-so el río o ustedes es-cu-pi-

S. mi - - - re al fon - do de ti, que la muer-te se a-som - bre

A. mi - - - re al fon - do de ti, que la muer-te se a-som - bre

vni. II *pp*

vle. *pp*

vli. *pp*

cb. *pp*

475

fl. *mf*

ob. *mf*

fag. c. fag. II I-II (sopra) (sotto) *mf*

tb. tbn. tba.

glock. *fp* *f*

xil. *p* *f* *p*

RENÉ *f*

Hi-jo mi-o, de-ja es-ta tra-ve-su-ra, no de-jes que el des-

S. *f*

tia, li-ber-tad y es-pe-ran-za. a-rras-tras el pe-so de tus ca-

A. *f*

tia, li-ber-tad y es-pe-ran-za. a-rras-tras el pe-so de tus ca-

T. *f*

tia, li-ber-tad y es-pe-ran-za. a-rras-tras el pe-so de tus ca-

B. *f*

tia, li-ber-tad y es-pe-ran-za. a-rras-tras el pe-so de tus ca-

vni. I

vni. II

vle.

vli. *div.*

495

fl. *f* *ff*

ob. *f* *ff*

cr. ing. *mf*

fag. *f*

cr. *pp*

tbn. tba. *f* *mf*

xil. *mf*

COKE *f*
sa - do, si-go a - qui ¡Pa -

RENÉ *f*
¿Qué és és - te te - rror, es - ta ca - ren - cia que co - rro - e mi

vni. I *pizz.* *mf*

vni. II *pizz.* *mf*

vle. arco *p*

vii. *gli altri, pizz. e div.* *mf* *unis.* *arco*

cb. *solo* *p* *ff*

505 $\text{♩} = 108$

fl. f

ob. f ff fp

cr. ing. p f

cl. sib. ff fp

cl. bajo p f f

fag. f

cr. f f I-II

tpt. p f f

tbn. tba. p f I-II - tba.

triáng. p

plat. chocados f

timb. pp f b. duras

arpa p L.V. ff

T. f fff
 ¡La an-gus-tia de per-der a su hi-jo!

B. f fff
 iper-der a su hi-jo!

vni. I mf p f ff p $\text{♩} = 108$

vni. II mf p f ff p

vle. mf p f ff ff sf non legato

vli. ff ff ff ff ff sf unis. non legato

cb. ff ff ff ff ff ff tutti e div. solo

fl.

ob.

cl. sib.

fag.

cr.

tpt.

tbn. tba.

glock.

tamb. m.

timb.

S.

A.

vni. I

vni. II

vle.

vli.

cb.

borde → centro

f

f

I-II
f

f

pp

pp

mf

f

pp

ff

pp

b. blandas

pp

tast.

pp

ppp

pppp

545 $\text{♩} = 92$

fl. f ff fff 6

ob. fff 5 f ff fff 6

cl. bajo fff 5

cr. f ff

tpt. fff 5 ff f ff

tbn. tba. mf f p ff

glock. fff 5 ff

timb. fff 3

vni. I solo fff ff solo f ff

vni. II solo f ff

vli. fff 5

cb. fff 5

$\text{♩} = 92$
solo
non legato

Gradualmente, las luces se tornan multicolores y se dispersan entre el humo que emerge por el escenario. Este proceso debe culminar en el compás 634, donde aparecerá el MINISTRO. COKE y RENÉ deambulan por el escenario, entre el humo.

553 Techno dance $\text{♩} = 110$

fl. f

ob. f

cl. bajo f p

fag. p

tbn. p

plat. chocados f p

timb. b. duras p

vli. Techno dance $\text{♩} = 110$ f

cb. f

601 I-II

fl. *pp*

ob. cr. ing. I-II - cr. ing. *pp*

fag. c. fag.

cr. I *p* 7 9

II *p* 3 8

tpt. I *p* 7 9 11

II *p* 3 10

arpa C# D# B# C# D# G# *mf* *p*

cb.

610

fl. *f*

ob. cr. ing. *f*

cl. sib. *mf*

fag. c. fag. *f*

cr. *f*

tpt. *f*

timb. *mf*

arpa *f*

vni. I *f*

vni. II *f*

vle. *ff* *f* *pp* *sola*

gli altri *f*

vli. *f*

cb. *f*

618

fl. *p* 5 I-II cr. ing. *p* 5

ob. *p* 5

cr. ing. *p* 5

cl. sib. *p* 5

fag. *p* 5

cr. I-II *p* 3 5

tamb. m. c/ bord. *mf* 5 *ff*

vni. I *ff*

vni. II unis. *ff* tr

vle. *ff*

vcl. *p*

cb. *p*

630

fl.

cr. ing.

cl.

cl. bajo

fag.

c. fag.

cr.

tpt.

tba.

vni. I

vni. II

vle.

vli.

cb.

I picc.

p 7

II

p 13

p

mf

5

14

f *p*

f *p*

f *p*

mf 6

mp 5

mp

mp

mp

mp

mp

IV

fp

638

cr. *mf*

tpt. *mf*

triáng. *p*

timb. *mf*

arpa *f*

MINISTRO *fff* (A RENÉ.)
 ge Ma-tu-te Johns, cor-pus tu-um se - pe-lie-tur in se-pul-cro in ri-pa flu-mi-nis Bi-o bí-o. ¡Tú, Jor-ge Re -

vni. I

vni. II

vle.

vli.

cb.

645

cr.

tpt.

tamb. m. *pp* *mf*

timb. *f*

MINISTRO
 né Ma-tu-te!, con - dem no te qua - re re a-ter - num in lo - do. Fu-ga - re-que mus-cas a cor - po - re

vni. I *p* *f*

vni. II *p* *f*

vle. *p* *f*

vli. *p* *f*

cb. *p* *f*

1-2-3
4

653

cr. *p*

tp. *p* *mf* *f* (Al público.)

MINISTRO
fi - li tui. Con-dem-no an no du-e cen-ti-si-mo rei - pu - bli-ca chi-len-sis.

vli. *non legato* *mf*

cb. *non legato* *mf* unis.

660

fl. *ff* I-II

ob. *ff* I-II

cl. *ff*

cl. bajo *f*

tp. *ff*

vni. I *ff*

vni. II *ff*

vle. *ff*

vli. *div.* *unis.*

cb. 1-2-3 4

668

cl. bajo *mf*

fag. *mf* I

cr. *mf* I-II

tbn. *mf* I-II

tba. *mf* I-II

vli. *3* *div.*

cb. *3* *tutti* *3*

676 $\text{♩} = 50$

cr. ing.

cl.

fag.

c. fag.

cr.

tb. tba.

vni. I

vni. II

vle.

vli.

cb.

mf

I-II

mf

I-II

mf

p

f

p

$\text{♩} = 50$

pp

pp

pp

p

pp

soli 1-2

soli 3-4-5

soli 2-3

solo 1

3

3

3

5

(Se arrodilla mirando al público.)

(Aún de rodillas, con los brazos levantados, mira hacia lo alto.)

697

RENÉ: ma - tó? ¿Quién lo ma to? ¿dón-de es tá mi hi jo?

S: Po - bre hom - bre, se a-rro-di-lla an-te el des - ti - no, ya no hay bri-llo en sus o - jos.

A: Po - bre hom - bre, se a-rro-di-lla an-te el des - ti - no, ya no hay bri-llo en sus o - jos.

T: dum-bre te tor - tu - ra.

B: dum-bre te tor - tu - ra.

Las luces verdes se desvanecen. Gradualmente, hasta el final de esta escena, el coro se hace más visible, por medio de la iluminación que ahora consiste en luces de colores rojo, amarillo y violeta, así como por el hecho de que los coristas se irán aproximando a COKE, rodeándolo, pero sin tocarlo.

705 **a tempo** (se acerca a RENÉ tratando de reanimarlo, sin éxito)

COKE: Pa - dre, no im - plo res,

(Cae abatido, cerca del CADAVER, y ya no se levantará en esta escena)

RENÉ: - - - - -

T: Condemno te quarere aeternum in lodo, fu - ga - re - que muscas a corpore filii tui et perire prisquam tolleres personam ab homicidae filii tui,

B: Condemno te quarere aeternum in lodo, fu - ga - re - que muscas a corpore filii tui

712

COKE: si - - - - - go a - qui, si - go a - qui, no im - plores al destino, no implores al destino.

T: Jor - ge Ma tute Johns, corpus tuum sepelitur in sepulcro ripa fluminis Biobío.

B: Condemno te quarere aeternum in lodo. et perire prisquam tolleres personam ab homicidae filii tui.

718

COKE *mf*
Pa____ dre, pa_dre, pa____ dre, pa____ dre

A *mf*
Condemno te quarere aeternum in lodo.

T *mf*
et perire prisquam tolleres personam ab homicidae fili tui.
mf
Condemno te mori in luto.
mf
Condemno te quarere aeternum in lodo.
mf
Condemno anno duecentesimo reipublicae chilensis.

B *mf*
Condemno anno due centesimo rei publicae chilensis.
fu-ga-re-que muscas a corpore fili tui
p
et perire prisquam tolleres ab homicidae fili tui.
p
Causa numerata quadraquinta una mila et duecentae, sexaginta sex anno.

vii. *mf*
solo 1 sull A
solo 2 pizz. Tocar estos sonidos en cualquier orden, dinámicas y duraciones.
arco
mf
solo 3 solo 4

cb. *mf*
□/ad lib.

725 *f* *f* *f* rit.

COKE *f* Pa *f* pa *f* dre

A

Fugareque muscas a corpore filii tui, et perire prisquam tolleres personam ab homicidae filii tui.

f Jor - - - - ge

Ma-tu-te Johns *fp*

Corpus tuum sepelitur in sepulcro in ripa fluminis Biobío

T

Fugareque muscas a corpore filii tui, et perire prisquam tolleres personam ab homicidae filii tui.

B

Condemno te mori in luto.

Fu-ga-re - que *fp* muscas a corpore filii tui, et perire prisquam tolleres personam ab homicidae filii tui

vni. I *mf* solo 1 *ad lib.*

vle. solo 1 *ad lib.*

vi. Elegir duraciones y alturas de glissandi. *p*

cb. solo 3 *pizz.* Elegir duraciones (y/o apariciones) de estos sonidos. *p*

731 *pp* a tempo

COKE *es - toy a - - - qui.*

S *mf* Con - dem-no te mo-ri in

A *mf* Concedemno anno ducentesimo rei publicae chilensis, causa numerata quadraginta, una mila et ducentae, sexaginta, sex anno. Supersedendi reipublicae chilensis.

mf Condemo te quarere aeternum in lodo, fugareque muscas a corpore fili tui. Fu-ga-re - que muscas a corpore fili tui.

T *f* Jor - ge *f* Ma - tu-te Johns, *fp* Corpus tuum sepelitur in sepulcro in ripa fluminis Biobio

B Condemo te mori in luto. *f* Jor - -

mf Condemo te quarere aeternum in lodo. Muscas a corpore fili tui.

Repetir estos eventos en cualquier orden y duraciones, y en dinámicas entre *p* y *f*.

vni. I *legno* *arco* *pizz.* solo 2

vle. *mf* solo 2 solo 1 *ad lib.*

cb. *mf*

738

cr. ing.

cl.

COKE

(Comienza a percibir la presencia del CORO.)

¿Qué es es-temur mu- llo?

S

lu- to. Jor - ge Ma - tu-te Johns, corpus tuum sepelitur in sepulcro in ripa fluminis Biobio

A

Con -

T

Fu-ga-re-que muscas a corpore filii tui et perire prisquam tolleres ab homicidae filii tui. Condemno te quare aeternum in lodo. Fugarequemas a corpore filii tui

B

ge Ma - tu-te Johns corpus tuum sepelitur in sepulcro ripa fluminis Biobio. Condemno te quare aeternum in lodo. Condemno anno duecentesimo reipublicae chilensis. .con - dem - no temo-ri in

Con-dem-no temo-ri in lu - to.

vni. I

pizz. arco sull pont.

vle.

solo 1 (hasta el c. 786)

pizz. arco

mf p f

cb.

solo 2 arco

mf

745

fl. *fp*

cr. ing. *f*

cl. *mf* *p*

fag. *p*

cr. *mf*

tb. *mf*

COKE *f* ¡Cá - - - llen - - - se!

S *f* Jor - ge Ma - tu - te Johns,

dem no te mo-ri in lu - to. con - demno te quarere aeternum in lodo.

A *mf* Con - dem no te mo ri in lu - to. *f* Jor - - - - ge demno te quarere aeternum in lodo, condemno te quarere aeternum in lodo.

T *f* con - demno anno ducentesimo rei publicae chilensis. Causa numerata quadraginta, una mila et ducentae, sexaginta sex anno. et perire prisquam tolleres ab homicidae fili tui

B *f* lu - to. *f* Jor - - - ge Fu - ga - re - que muscas a corpore fili tui, et perire prisquam tolleres personam ab homicidae fili tui. Ma - tu - te Johns,

Jor - - - - ge Ma - tu - te Johns corpus tuum sepelitur in sepulcro in ripa fluminis [Bíobío]. Condemno te quarere aeternum in lodo.

vle. solo 2 arco *p*

cb. *pp* *p*

751

fl. *mf*

ob. *fp*

cl. *fp*

fag.

cr.

tbn. *sf*

COKE *p* ¡Ca llen - se! ¡Ca llen se, ca.

S *mf* corpus tuum sepelitur in sepulcro ripa fluminis Biobio. *fp* Condemno anno ducentesimo rei publicae chilensis.

A *mf* Fu-ga-re-que Muscas a corpore filii tui, et perire prisquam personam tolleres ab homicidae filii tui.

T *f* Ma - - tu - te Johns *ff* Con - dem-no te mo - ri in lu - to. ¡Jor - - -

B *mf* corpus tuum sepelitur in sepulcro ripa fluminis Biobio. Condemno te quarere aeternum in lodo. *ff* Condemno te mori in luto. Jorge Matute Johns, corpus tuum sepelitur in sepulcro in ripa fluminis Biobio.

vle. *p* solo 2 (hasta el c. 786)

vli. *pp* solo 2 arco (hasta el c. 771)

arco sul G

a b a' b'

A B

p

Alternar A y B insertando espacios de silencio entre ellos, sin que a y b, y a' y b', respectivamente sean jamás separados, intercalando entre estos últimos pares espacios de silencio mucho inferiores a los de los primeros. Además, eventualmente algunos de los sonidos de a, b, a' y/o b', pueden ser repetidos.

757

fl.

ob.

cl.

cr.

COKE

llen - se! | Ca - llen es - te mur - mu - - llo!

S

Condemno te quarere
quarere aeternum in lodo. Fu - ga - re - que

Jor - ge Ma - tu - te Johns!

Cau - sa nu - me - ra - ta qua - dra -

A

Con - dem - no te qua - re - re ae - ter - num in lo - do.

Ma -

Con -

T

Cau - sa nu - me - ra - ta qua - dra -

ge Ma - tu - te Johns, Ma - tu - te Johns!

B

condemno anno duecentesimo
reipublicae chilensis

muscas a corpore filii tui,
et perire prisquam personam
tollereres ab homicidae filii tui.

Fu - ga - re - que muscas a corpore filii tui. Su - per - ce -

vle.

766

cl. bajo

fag.

tp. I

tp. II

tb. (II)

COKE

de - li - ran te

Jor - ge. Con - dem-no te mo-ri in lu-to

S

Condemno te quare aeternum in lodo fu-ga-re-que muscas a corpore fili tui et perire prisquam tolleres personam ab homicidae fili tui.

A

Fu-ga-re-que muscas a corpore fili tui, et perire prisquam tolleres personam ab homicidae fili tui,

T

Sexaginta sex anno. Supersedendi actio anno ducentesimo rei publicae chilensis.

B

corpore fili tui, et prire prisquam tolleres personam ab homicidae fili tui.

vni. I

solo 2

vni. II

solo 2 (hasta el c. 786)
Rasgar cuerdas y pizz. alla Bartok alternadamente, en cualquier cuerda, dinámicas y duraciones, procurando una fluidez entre los elementos.

vli.

(2) I (4)

(hasta el c. 786)

cb.

(hasta el compás 786)

773

fl. *p*

ob. I *mf* II *p*

cl. I *pp*

cl. bajo *p*

fag. I *p*

tp. *mf*

tb. I *p* II *mf*

tba. *pp*

COKE a go ní a!

S Corpus tuum sepelitur in sepulcro ripa fluminis Biobío.

A Causa numerata quadraginta una mila et ducentae, sexaginta, sexa nno. Anno ducentesimo rei publicae chilensis

T Con-dem-no te mo-ri in lu-to.

B Condemno te quarere aeternum in lodo. Jorge Matute Johns, corpus tuum sepelitur.

vni. I solo 2 (hasta el c. 786) solo 3 (hasta el c. 786) *pizz.* Elegir duraciones, dinámicas y alturas. Tocar rápido y sin pausas considerables. solo 4 (hasta el c. 786)

vle. solo 3 (hasta el c. 786) solo 4 sul G (hasta el c. 786) *f*

vli. solo 4 (hasta el c. 786) *pizz.* soli 2-3 (hasta el c. 786) *p* arco (incorporar vibrato gradualmente y en diferentes instrumentos)

cb. solo 2 (hasta el c. 786) solo 3 (hasta el c. 786) *p* (tutti)

Elegir dinámicas y ritmos de glissandi.

La iluminación cesa
apruprtamente luego
de unos diez segundos
de silencio, tras estas
últimas palabras de
COKE.

781

fl. *mf*

ob. *p*

cl. *f*

cl. bajo *f*

fag. *f*

tpt. *mf* *p* *f*

tb. *mf*

tba. *p*

COKE *fff* (Al CORO.) *fff*

S *mf* *ff*

A *ff*

T *ff*

B *f* *ff*

vni. I *mf* (tutti i vni. II) *f* (tutti)

vni. II (tutti)

vle. *f* (tutti)

vli. *f* (tutti)

cb. *p* *f* (tutti)

f

Supersedendi actio
anno ducentesimo
rei publicae
chilensis.

Jorge Matute

Johns.

Causa numerata
quadraginta, una mila
et ducentae.

Causa numerata quadraginta,
una mila et ducentae.

Telón

COKE se ve tendido en una cama en medio del escenario, debido a que lo que ocurrió en la escena anterior se trataba de un sueño. La iluminación debe hacer pensar que la puesta en escena representa un día luminoso, al contrario de las tres escenas precedentes. A medida que transcurre esta escena, los obreros (coristas), mientras cantan, irán ensamblando parte de la estructura escenográfica de una discoteca. Reaparece el MINISTRO, ahora caracterizado como EMPRESARIO dueño del proyecto de construcción de dicha discoteca, quien, además anima a los obreros para que apresuren su trabajo.

788 $\text{♩} = 105$

cl. $\text{♩} = 105$

fag. $\text{♩} = 105$

tamb. m. $\text{♩} = 105$

vni. II $\text{♩} = 105$

vle. $\text{♩} = 105$

vli. $\text{♩} = 105$

cb. $\text{♩} = 105$

c/bord.
p

mf *f* *f*

solo 1 *pizz.* *arco* *f* *p* *pp*

sola *mf* *pizz.* *arco* *mf*

solo 2 *f* *p* *mf*

solo 6 *mf* *tutti* *non legato*

I *f* *I* *f* *II* *f*

3 *5* *3* *3* *3* *3* *3*

I picc.

795

fl. *mf*

ob. *f* *p*

cl. *mf* *f*

fg. *p* *mp*

tamb. m.

vni. II

vle.

vli.

cb.

solo 3
alla punta
f 3 6 6

solo 5
f 5 6 5 5

alla punta ord.
f

solo 7
pizz.
mf 3 3

arco non legato
f 3 6 3

sola 1
pizz.
mf

sola 2
p

solo 1
mf 3

solo 1 non legato
f

solo 2
pizz.
p 3 3 3

799

fl. I picc. *mf*

cl.

fig.

tamb. m.

vni. II

(3) *ord.* *p*

(5) *p*

(6) *p*

(7) *pizz.* *ff* *arco* *mf* *p*

vi.

pont. *pizz.*

vi.

non legato *ff* *tast.* *pp*

cb.

p

803

fl.

ob.

cl.

tpt.

tamb. m.

mf *ff* *p*

I non legato *f*

II *p*

II non legato *ff* *p* *pp*

I non legato *f* *p*

819

cl. sib.

fag.

cr.

tbn.

tba.

tamb. m.

vni. II

vii.

viii.

mf

f

pp cresc.

pizz.

arco

mf

mp

non legato

ff

solo 4 molto pont. movendo verso il pont.

pont. movendo verso l'ord.

823

fl. *ff*

ob. *ff* I

cl. sib

cl. bajo *f*

fag. *f*

cr. *f* I I-II

tpt. *f* I

tbn. *f* I-II *p*

tamb. m.

solo 3
molto pont. movendo verso il pont.

pp cresc.

ln. 1

vni. II (4) (5) (6) (7) (8)

vcl. (3) (4) (5)

cb. *mf* solo 1 arco *pizz.* arco

827

fl. I-II *mp sf*

ob. cr. ing. I-II cr. ing. *mp sf*

cl. sib I-II *mp*

fag. *mf*

cr. I *mf*

tbn. tba. *mp sf mf*

tamb. m.

solo 1
molto pont. movendo
verso il pont.

pp cresc.

vni. II (3) (4) (5) pont. movendo verso l'ord. (7) (8) (9)

vli. (3) (4) non legato (5)

cb. (3) (4) (5) solo 2

831

I-II

cr.

tp.

tbn. tba.

tamb. m.

(2)

(3)

(4)

(5)

vni. II

(7)

(8)

(9)

vle.

(3)

(4)

(5)

cb.

ff

834

fl. *mf* I

ob. cr. ing. *mf* I cr. ing. cr. ing.

cl. sib *mf*

cl. bajo *mf*

fag. *mf*

cr. *ff* I-II

tpt. *ff* I

tbn. tba. *ff*

tamb. m.

vni. II

solo 6
pont. movendo verso l'ord.
p cresc.

vle. *ff* solo 2 non legato

vii. (3) non legato *ff*
(4) *fff*
(5) *f*

cb. arco non legato

837

fl. I-II *p*

ob. cr. ing. I-II *cr. ing.* *sf* *p* I II *p*

cl. sib I-II *sf* *p*

cl. bajo I-II *sf* *p*

fag. I-II *sf* *p*

cr. I-II *f*

tpt. I *f*

tb. tba. I-II *p* *f*

tamb. m. 3

vni. II (1) (2) (3) (4) (5) ord. (6) *cresc.* 5 (7) arco *LU* (8) 3 6 5

vle. 5 3 7 5 5

vii. (2) 5 6 (3) 6 *sf* (4) 3 6 5 9 (5) 6 5 *sf*

cb. *pizz.* 3 *cresc.*

846

fl. *ff* *fff*

ob. *ff* *fff*

cr. ing. *ff* *fff*

cl. sib. *ff* *fff*

cl. bajo *ff* *fff*

fag. *ff* *fff*

cr. *ff* *fff*

tb. *ff* *fff*

tba. *ff* *fff*

tamb. m. *ff* *fff* *mf*

borde *ff* *fff* centro *mf*

alle ff (tutti i cordi)

(1) ord.

(2) ord.

(3) ord.

(4) ord.

(5) ord.

(6) ord.

(7) ord.

(8) ord.

(9) ord.

(1) ord.

(2) ord.

(3) ord.

(4) ord.

(5) ord.

(6) *sf*

(7) *sf*

(8) *sf*

(1) *sf*

(2) *sf*

(3) *sf*

(4) *sf*

(5) *sf*

non legato

non legato

ob. *mf* 5

cl. sib *mf* *f* *f*

cl. bajo *mp*

wood-block *mf* *mp* *p* *mf*

tamb. m. *f*

arpa *mf*

vni. I pizz. *p* *mp* *mf*

vni. II pizz. *p* *mp* *mf*

vle. pizz. *p* *mp*

vli. pizz. *p* *mp* *mf*

cb. pizz. *mf*

Detailed description of the musical score: The score is for measures 850 to 89. It features a woodwind section with oboe, clarinet in soprano, and clarinet in bass. The percussion includes wood-block and tambourine. The strings consist of first and second violins, viola, violoncello, and double bass. A harp is also present. The music is in 6/8 time and includes various dynamics such as *mf*, *mp*, *p*, *f*, and *mp*. There are also performance markings like 'pizz.' and '5'.

857

fl. *mf* *mp* I-II

ob. *p* *mp* *f* *ff* *mf*

cl. sib *fp* *f*

cl. bajo *mp* *f*

wood-block

tamb. m. *p*

arpa *f*

B *mf*
Va - mos can - tan - do,

vli. *mp* arco e div.

cb. *pizz.* *p*

863

cr. ing. *mf*

cr. *f* *mf*

tb. *mp*

tamb. m. *p* bord. e sordino

timb. *p* *mf* *mp* *p*
b. duras.

arpa *mf* *f*
Ab Bb

T. *f*
va - mo tra - ba - jan - do Va - mos tra - ba - jan - do, va - mos tra - ba - jan - do, va - mos tra - ba - jan - do

B. *f*
va - mo tra - ba - jan - do Va - mos can - tan

vni. I *mf*

vni. II *arco* *p* *mf*

vle. *arco* *p* *mf*

vli. *mf*

cb. *mf* *arco* *mf*

868 **senza tempo**

cr. ing. *p* *mf*

cl. sib. *f*

tbn.

tamb. m. *p*

timb. *p*

T. *mf*
Va mos tra-ba jan-do. can

B. do, tra - - - ba - - - jan - - - do,

vni. II *mf*

vle. *f* pizz.

vli. *f* pizz.

cb.

874

fl. *p* *mf* *f* *senza tempo* *a tempo*

ob. *p* *mf* *f*

cr. ing. *f*

cl. sib. I *mf* *mf* *f*

cl. bajo *mf* *f*

fag. *mp*

cr. I *mf* I-II *ff*

tbn. I-II *ff* tba. *p*

triáng. *mp*

tamb. m. *mf* *f*

timb. *mf* *f*

arpa L.V. *f*

EMPRESARIO (Al CORO, enérgico.)
¡Va-mos ma - es - tros! ¡Más a

S *p* *mf* *f*
Va - mos tra - ba - jan do.

A *p* *mf* *f*
Va - mos tra - ba - jan do.

T. *ff* cambiando a parlato *pp*
tra - ba - jan
vamos cantando y trabajando.

B *ff* cambiando a parlato *pp*
va - - - mos can - tan - do, vamos vamos vamos
trabajando, cantando, trabajando, vamos cantando y trabajando.

vni. I pizz. *ff* arco e div. *senza tempo*

vni. II pizz. *f* arco e div. *ff* *a tempo*

vle. *f* arco e div. *ff*

vli. *f* arco e div. *ff*

cb. *ff*

(Señalando el lugar donde estará la discoteca.)

880

EMPRESARIO *mf* pri - sal U - na dis - co - te - ca. *f* *mf* *f* jan - do. Si - gan en - san - blan - do

S *mf* *f* *mf* *f* na dis - co - te - ca, ga - mos tra - ba - jan do. co.

A *mf* *f* *mf* *f* co - te - ca, si - ga - mos tra - ba - jan do. dis

T *mf* *f* *mf* *f* yen - do u - na dis - co - te - ca, tra - ba - jan do. la.

B *mf* *f* *mf* *f* Cons - tru - yen - do u - na dis - co - te - ca, ba - jan do.



891

fl. *p*

ob. *p*

cr. ing. *p*

cl. *p*

(Escritura de neumas aunque esta sección es silábica con motivo, solamente, de no entorpecer la lectura del texto.)

S *p* I lle - nas de lu - ces y bar, lle - nas de lu - ces y bar, lle - nas de lu - ces y bar, lle - nas de lu - ces y bar, lle - nas de lu -
 II *p* lle - na de lu - ces y bar, lle - na de lu - ces y bar, lle - na de lu - ces y bar,

A *p* I lle - na de lu - ces y bar, lle - na de lu - ces y
 II *p* lle - na de lu - ces y

T

B *f* te - ca

vni. I *pp* *m* *pp* *m* *pp* *m*

vle. *p* *m*

fi.

ob.

cr. ing.

cl. (I)

fag.

S.

A.

T.

B.

vni. I

vle.

cb.

p

mp

mf

p

mp

mf

p

solo 1, pizz. e tast.

p

ces y bar, lle - nas de lu-ces y bar, lle - nas de

lle - na de lu-ces y bar, lle - na de lu-ces y bar,

bar_ lle - na de lu-ces y bar_

bar, lle - na de lu - ces y bar, lle - na de lu - ces y bar, lle - na de lu - ces y bar, lle - na de lu - ces y bar, lle - na de lu -

lle - na de lu - ces y bar, lle - na de lu - ces y bar, lle - na de lu - ces y bar, lle - na de lu - ces y bar, lle - na de

lle - na de lu - ces y bar, lle - na de lu - ces y bar, lle - na de lu - ces y bar, lle - na de lu - ces

lle - na de lu - ces y bar, lle - na

903

fl.

ob.

cr. ing.

cl. (1)

fag.

S.

A.

T.

B.

vni. I

vle.

cb.

lu - ces y bar, lle-nas de lu - ces y bar, lle-nas de lu-ces y bar, lle-nas de lu-ces y bar, lle - nas de lu-ces y bar, lle - nas de lu-ces y bar, lle-nas

lle - na de lu-ces y bar, lle - na de lu-ces y bar,

lle - na de lu-ces y bar, lle - na de lu-ces y bar, lle - na de lu-ces y bar, lle - na de lu-ces y bar, lle - na de lu-ces y bar, lle - na de lu-ces y bar, lle - na de

ces y bar, lle - na de lu - ces y bar, lle - na de lu - ces y bar, lle - na de lu - ces y bar, lle - na de lu - ces y bar, lle - na de lu - ces

lu - ces y bar, lle - na de lu - ces y bar, lle - na de lu - ces y bar, lle - na de lu - ces y bar, lle - na de lu - ces

y bar, lle - na de lu - ces y bar, lle - na de lu - ces y bar, lle - na de lu - ces y bar, lle - na de lu - ces

de lu - ces y bar, lle - na de lu - ces y bar, lle - na de lu - ces y bar, lle - na de lu - ces y bar, lle - na de lu - ces y

lle - na de lu - ces y bar, lle - na de lu - ces y bar, lle - na de lu - ces y

movendo verso l'ord.

solo 2, pizz e tast.

p

fi.

ob.

cr. ing.

cl.

fag.

bajo elect.

S.

A.

T.

B.

de lu-ces y bar, lle-nas de lu - ces y bar, lle-nas de lu ces y bar, lle-nas de lu-ces y bar, lle-nas de lu-ces y bar, lle-nas de lu-ces y bar.

lle - na de lu-ces y bar, lle - na de lu-ces y bar, lle - na de lu-ces y bar, lle - na de lu-ces y bar,

lu-ces y bar_ lle - na de lu-ces y bar_ lle - na de lu-ces y bar_ lle - na de lu-ces y bar_

lu - ces y bar, lle - na de lu - ces y bar, lle - na de lu - ces y bar, lle - na de lu - ces y bar.

y bar, lle - na de lu - ces y bar, lle - na de lu - ces y bar, lle - na de lu - ces y bar, lle - na de lu - ces y bar.

y bar, lle - na de lu - ces y bar, lle - na de lu - ces y bar, lle - na de lu - ces y bar, lle - na de lu - ces

lle - na de lu - ces y bar, lle - na de lu - ces y bar.

bar, lle - na de lu - ces y bar, lle - na de lu - ces y bar.

vni. I

vni. II

vle.

ord.

cb.

movendo verso l'ord.

ord.

molto pont. π /ad lib.

molto pont. π /ad lib.

molto pont. π /ad lib.

f

f

f

cl. bajo

fag.

tb. tba.

arpa

EMPRESARIO

S.

A.

T.

vni. I

vni. II

vle.

cb.

p

I-II

I-II - tba.

f

mf

p

f

mf

f

mf

p

f

ppp

pppp

U - na dis - co - te - ca: "La Cu-ca-ra cha".

U - na "La Cu -

dis - co te - ca ca

y bar, lle - na de lu - ces y bar. u - na dis - co

pont.

in movimento verso al . . . pont

in movimento verso al pont.

923 $\text{♩} = 100$ I

fag. f sf p sf

b. duras borde f p

bmb. b. blandas mf pp

EMPRESARIO ff (Se retira.)
¡Vamos, queda muy poco!

S. f p
La cha

A. f
Cu

T. mf f p
rá ca

B. f ff
chá"
dis-co-te-ca. ra dis-co-te-ca.

929

cr. ing. f ff p

fag. mf p

936

cr. ing. mf p f mf

fag. mf sf

tpt. I en mi b f

942

fl. f sf sf f fp

cr. ing. fp mf

tpt. fp sf mp

bajo elect.

947

fl. *sf* *f* *ff* 5

cr. ing. *fp* *ff* *f* 5

tpt. *f* 5

bajo elect. *f* *fp* *f* 5

arpa *ff* 5

L.V. sempre



951

fl. *mp* *f* *p* *ff* *f* 5

cr. ing. *fp* *fp* *fp* 5

tpt. *ff* *mf* 5

bajo elect. *mp* 5

arpa 5



955

fl. *sfff* *mf* *sf* *p* 5

cr. ing. *sf* *sf* 5

tpt. *sf* 5

bajo elect. *f* *ff* tapping 5

arpa *mp* 5

959

fl.

cr. ing.

tpt.

bajo elect.

arpa

Musical score for measures 959-963. The score includes parts for flute (fl.), clarinet in G (cr. ing.), trumpet (tpt.), electric bass (bajo elect.), and harp (arpa). The flute part starts with a dynamic of *sf* and ends with *f*. The clarinet part has a *ff* dynamic. The trumpet part has dynamics of *f*, *p*, and *sf*. The electric bass part has dynamics of *mf*, *f*, and *ff*. The harp part has a *fff* dynamic. There are five-fingered notes (5) and a triplet of eighth notes in the trumpet part.



964

picc.

cr. ing.

tpt.

arpa

multifónico ad lib.

Musical score for measures 964-968. The score includes parts for piccolo (picc.), clarinet in G (cr. ing.), trumpet (tpt.), and harp (arpa). The piccolo part has dynamics of *sf*, *f*, *p*, and *ff*, with a marking "multifónico ad lib." above it. The clarinet part has a *f* dynamic. The trumpet part has dynamics of *ff*, *mp*, *f*, and *p*. The harp part has a *f* dynamic. There are five-fingered notes (5) and a triplet of eighth notes in the clarinet and trumpet parts.



969

picc.

cr. ing.

tpt.

bajo elect.

arpa

Musical score for measures 969-973. The score includes parts for piccolo (picc.), clarinet in G (cr. ing.), trumpet (tpt.), electric bass (bajo elect.), and harp (arpa). The piccolo part has dynamics of *f*, *p*, *f*, *mf*, and *mf*. The clarinet part has dynamics of *fp* and *fp*. The trumpet part has dynamics of *ff*, *mf*, and *p*. The electric bass part has a *ff* dynamic. The harp part has a *f* dynamic. There are five-fingered notes (5) and a triplet of eighth notes in the clarinet and trumpet parts.

Musical score for measures 974-983. The score includes parts for Piccolo (picc.), Contrabassoon (cr. ing.), Clarinet in C (cr.), Trombone (tpt.), Bass (bajo elect.), and Arpa. Dynamics range from *p* to *ff*. The Piccolo part features a melodic line with a five-measure rest in measure 975. The Contrabassoon and Clarinet in C parts have similar melodic lines with five-measure rests. The Trombone part has a melodic line with a five-measure rest. The Bass part has a melodic line with a five-measure rest. The Arpa part has a rhythmic accompaniment with a five-measure rest in measure 975. The score ends with a trill in measure 983.



Musical score for measures 978-987. The score includes parts for Piccolo (picc.), Oboe (ob.), Contrabassoon (cr. ing.), Clarinet in C (cl.), Clarinet in Bb (cr.), Trombone (tpt.), Bass (bajo elect.), T-T (Tambora), and Arpa. Dynamics range from *fff* to *ffff*. The Piccolo part features a melodic line with a five-measure rest in measure 979. The Oboe part has a melodic line with a five-measure rest. The Contrabassoon and Clarinet in C parts have melodic lines with five-measure rests. The Clarinet in Bb part has a melodic line with a five-measure rest. The Trombone part has a melodic line with a five-measure rest. The Bass part has a melodic line with a five-measure rest. The T-T part has a melodic line with a five-measure rest. The Arpa part has a rhythmic accompaniment with a five-measure rest in measure 979. The score ends with a trill in measure 987.

Los OBREROS han cesado de ensamblar la escenografía de la discoteca y, con el ruido, COKE despierta. Ahora, en medio del silencio, se levanta de su cama y mira dicha escenografía, extrañado, sintiéndose atraído por los colores y las formas.

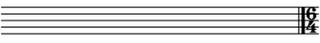
f

¡Que horrible pesadilla!
Necesito olvidar, tanto estres me carcome.
Déjeme disfrutar el goce de la vida, que es un suspiro.
¡Bah!, no me interesan los reproches de esa pordiosera
ni sus mentiras.
Vete de aquí, vete con tus perros y tus periódicos sucios.
¡Necesito olvidar esta suerte de brujas!

983

Coke



¿Qué es esto?, a ver... 

(Mira un aviso que se refiere de la inauguración de la discoteca)

¡Quiero ir! ¡Quiero bailar el ritmo que está de moda!
¡Que comience de una vez!

(Mira a su alrededor y ve las instalaciones que ya están terminadas.
Aparece el EMPRESARIO desde el fondo del escenario, haciendo gestos
en calidad de anfitrión de la fiesta, invitando a la gente a pasar)

Ese hombre... yo lo he visto en alguna parte.
¡Es él, lo vi en mis sueños!

993

cr. *f*

tb. tba. *f*

plat. chocados *mf*

bmb. *mf*

vni. I *mf*

vni. II *mf*

vle. *mf*

vli. *mf*

cb. *mf*



998

cl. *mf* *p*

fg. *f*

cr. *mf* *f*

tpt. *mf* *f*

bmb. *pp*

vni. I *mf*

vni. II *mf*

vle. *mf*

vli. *mf*

cb. *pp*

b. blandas borde

soli 1-2-3

solo 4 pizz m

1006

fl. *mf* 3

cl. bajo *mp* 5:6

fg. 5

bmb.

cb.

1016

fg. *p* *ff* 5

bmb.

arpa *ff* Ab

cb. *arco* *ff*

1026

arpa *sf* *fff* *ffff* 5

vni. I *ff*

vni. II *ff*

vle. *ff*

vli. *ff*

cb. *sf* *tutti*

1034

ff

ff

ff

ff

I-II

ff

I-II

ff

I

mf

I en mi^b

ff

I-II

mf

wood-block

p

timb.

b. medias

p

arpa

vni. I

ff

vni. II

ff

unis.

vle.

ff

div.

vli.

ff

unis.

cb.

1-2-3

4

ff

1041

fl. *f* *ff* II en sol

ob. cr. ing. *f*

cl. bajo *p*

fg. *p*

tpt. *f*

tba. *f*

timb. *f*

COKE *f* (A un BAILARÍN ENMASCARADO.)
 Sir - ve - me o - tro va - so, u - no que me ha - ga ol - vi - dar. Me - jor dos, hay un muer - to que me a

vle. *mf*

vli.

cb. 1-2-3 *mf*

1049

cl. bajo

fg.

arpa *f*

COKE (El BAILARÍN le entrega dos vasos.)
 ce - cha por la es - pal - da.

vle. *f*

vli. *f* solo

cb. *f* solo 4

1056

arpa *f*

vli.

cb.

1067

fl. *p*

sopra voce arm. n° 7
sotto voce arm. n° 6

ob. *mf*

cl. bajo *pp*

fg. *pp*

cr. *sf (mf)*

timb. *pp*

arpa *mf* *f* *mf* *f* *mf*

MARÍA TERESA *f* (A un BAILARÍN ENMASCARADO.)
Bus - co a

S. *fp*
da.

Mezzo *fp*
di

A. *fp*
per

T. *fp*
la

Bar. *fp*
ba

B. *fp*
tu

vle. *p*
div. a 3

vli. *p*
div. a 2

cb. *p*
1-2-3
4

1073

cr. *sf*

arpa *f* *mf* *f* *mf*

MARÍA TERESA
mi hi jo, le di - cen Co ke

1077

cr. *sf*

glock. *p*

arpa *f* *mf* *f* *mf* *f*

MARÍA TERESA *ff*
 ¿Dis- pa ro has di - cho? No he vis

(Otro BAILARÍN le hace un gesto, como si le estuviese hablando al oído. Además, con la mano, hace un ademán imitando un disparo)



1081

fl. *ff* II en sol

cl. bajo *p*

cr. *sf*

glock. *p*

bmb. *pp* b. blandas

arpa *mf* *f* *mf* *f* *mf*

MARÍA TERESA
 to nin- gún dis- pa - ro. Tal vez e - se dis - pa - ro es -

solo 3 pizz. *pp*

solo 4 pizz. *pp*

1085

fl.

cl. bajo

cr.

glock.

bmb.

arpa

MARÍA TERESA

(Los BAILARINES se dispersan y continúan su rutina.)

té per - di - do

solo 1 pizz. p

solo 2 pizz. p

(3)

(4)

in movimento verso in direzione alle mensola

1090

fl.

cr.

glock.

arpa

vii.

cb.

circa della mensola pp

solo 5 pizz. p sf ff f

solo 6 pizz. p sf sf ff

(1)

(2)

(3)

(4)

1096

fl.

glock.

S.

Mezzo

A.

femenine voci distribuito in soprano, mezzo e alto.

f

fff

fff

El

El

El

(1)

solo 1
pizz.

mf

p

solo 2
pizz.

p

solo 3
pizz.

p

solo 4
pizz.

p

sf

sf

(5)

mf

p

(6)

f

p

(1)

f

p

(2)

sf

p

(3)

ff

sf

(4)

f

p

vii.

cb.

1100

S. a _____ bis _____ mo _____

Mezzo a _____ bis _____ mo _____

A. a _____ bis _____ mo _____

T. *fff* Tris - - tes *f*

Bar. *fff* Tris - - tes *f*

B. *fff* Tris - - tes *f*

maschile voci divisi en tenor, baritone e bassi

(1) *sf* *mf*

(2) *mf* *sf*

(3) *mf* *sf* *sf*

(4) *mf* *sf* *sf*

(5) *mf* *sf* *sf*

(6) *mf* *sf* *sf*

(1) *mf*

(2) *mf* *sf*

(3) *sf*

(4) *mf*

vli.

cb.

1104

MIREYA *ff*
¡Vállanse de aquí, quiero beber tranquila.
Dejen de molestar ¡Vállanse de aquí!

RENÉ *p* *fff*
Co... ke, ¿dón - de es tás?

S. *ff*
no per do na

Mezzo *ff*
no per do na

A. *ff*
no per do na

T. *mf* *f*
di - men - sio.

Bar. *mf* *f*
di - men - sio.

B. *mf* *f*
di - men - sio.

(1) *sf* *p*

(2) *sf* *p*

(3) *p*

(4) *p*

(5) *p*

(6) *p*

(1) *p*

(2) *sf* *p*

(3) *sf*

(4) *sf* *p*

vi.

cb.

Mireya

RENÉ

S. tris - tes di - men - sion - nes no se mi - ran ni se to can.

Mezzo tris - tes di - men - sion - nes no se mi - ran ni se to can.

A. tris - tes di - men - sion - nes no se mi - ran ni se to can.

T. nes no se o - yen ni se mi

Bar. nes no se o - yen ni se mi

B. nes no se o - yen ni se mi

(1)

(2)

(3)

vii. (4)

(5)

(6)

(1)

(2)

(3)

(4)

cb.

1112 *p* *mf*

S. *p* *mf* Tris - tes di - men sio.

Mezzo *p* *mf* Tris - tes di - men sio.

A. *p* *mf* Tris - tes di - men sio.

T. *p* *f* ran. El.

Bar. *p* *f* ran. El.

B. *p* *f* ran. El.

femenine voci distribuito in soprano e alti.

maschile voci distribuito in tenore e bassi

vii. *pppp*

cb. *pppp*

1116

RENÉ *mf* (A MIREYA.) *p*
¿Has vis - to a mi hi -

S. nes - no se to can ni se ha - blan, no se o - yen ni se mi - ran. *p*

A. nes - no se to can ni se ha - blan, no se o - yen ni se mi - ran. *p*

T. a - bis mo no per do na. *mf* *p*

B. a - bis mo no per do na. *mf* *p*

vni. I solo 1 pont. *pp*

vii. *pppp*

cb. *p* *pp* *pppp* solo 4

1123

MIREYA *mf* (A RENÉ.)
Yo no he vis - to a na - die.

RENÉ *f* *p* *mf* (A todos sobre escena y al público.)
jo? Tie - ne los o - jos tra - vie - sos. La no

(1)

vni. I solo 2 pont. *pp* *sf*

solo 3 pont. *pp*

solo 4 pont. *pp* *3*

solo 5 pont. *pp* *5*

solo 6 pont. *pp* *5* *sf*

vii. sola 1 tast. *pp*

sola 2 tast. *pp* *5*

sola 3 tast. *pp* *3*

1127

RENÉ

che ca bal - ga con tu re - cuer do en - tre es -

f *p* *mf*

(1) *sf* non legato

(2) non legato *sf* *sf*

(3)

(4)

(5) *sf* 5 5 5

(6) *sf*

vni. I

vi.

(1)

(2)

(3)

1131

RENÉ

tos ár - bo les y el hu - mo que no me de - ja ver - te. ¿Te pier - do,

p

(1) in movimento verso l'ord. *sf* ord. non legato

(2) in movimento verso l'ord.

(3)

(4) non legato

(5) non legato in movimento verso l'ord.

(6) in movimento verso l'ord. ord.

vni. I

vi.

(1) *sf*

(2)

(3)

1136

claves

COKE

RENÉ

te pier do? do?

fff

ff (A la multitud y al público, eufórico.)

¡Sil, en la no-che me pier-do

vni. I

(1) *f*

(2) *sf* ord.

(3) *sf* in movimiento verso l'ord. ord.

(4) *sf* in movimiento verso l'ord. ord.

(5) *sf* ord.

(6) non legato *f*

vcl.

(1) in movimiento verso l'ord. ord.

(2) in movimiento verso l'ord. ord.

(3) in movimiento verso l'ord. ord.

vli. arco e tutti *f*

cb. arco e tutti *f*

1142

cl. bajo

tba.

claves

COKE

en - tre las pa - tas de es te in - sec - to. Me pier - do de la muer. te y su i - mán

vli.

cb.

1171

fl. *pp* *p* *ff* *f* *p*

ob. *f* *p*

cl. *mp* *f* *p*

cl. bajo *f*

fig. *mp* *f* *mf* *f* *p*

cr. *ff*

tpt. *mf*

tbn. *mp* *f*

wood-block *mf* *f*

vni. I *mp* *p*

vni. II *mp* *f* *div.*

vle. *mp* *f* *pizz.* *unis.* *p* *ff*

vli. *mp* *f* *pizz.* *arco* *p*

cb. *p* *mf*

div. a 2 e con arco sotto voce sul G e D

1177

fl. *mf*

ob. *mf*

cr. ing. *p*

cl. *mf*

cl. bajo *ff* *mf*

fg. *ff* *p* *mf*

cr. *mf* III I-II

tpt. *mf*

tb. tba. *ff* *mf* I tba.

bajo elect. *ff*

glock. *f*

güiro. *f*

arpa *ppp* *ff* D# A# L.V.

vni. I arco *p* unis. div. *f* solo *fff*

vni. II arco *p* unis. *f* solo *fff* *fff*

vle. *tutti div.* arco unis. *p* *f* *fff* *gettare l'arco* *div. unis.* *sola*

vli. *solo* *ff* *tutti div.* *p* *pizz. unis.* *arco div.* *p* *f* *fff* *gettare l'arco* *div.* *div. a 3* *p*

cb. *ff* *p*

1184

fl. *ff*

ob. *ff*

cl. *ff*

cl. bajo *ff*

fg. *ff*

cr. *ff*

tpt. *ff*

tbn. tba. *f ff*

bajo elect. *ff*

glock. *ff*

plat. chocados *ff*

RENÉ *ff* (Al público.)
 Bus-co un cuer-po con u-na ba-la de ol-vi-do en el crá-neo. Bus-co en-tre el pa-so de las

vni. I *ff* *tutti e div.* *ffff*

vni. II *ff* *div.* *ffff*

vle. *ff* *ffff*

vli. *ff* *ffff*

cb. *ffff*

fg. *f* *p*

triáng. *p*

bmb. *b. duras* *ppp* *pp* *p*

RENÉ *mf* *ff*
 fo - jas y las cau-sas. En-tre los in-te-rro-ga - to-rios y los pro-ce-sos. ¡Bus - co, bus - co, bus - co y no en cuen-tro el bri-llo ful-gu-

1199

I

cl. bajo *p* *fff*

fg. *fff*

tba. *f* I-II - c. fag.

plat. chocados *mf*

tamb. m. *p* *f* *p* *f* s/ bordona

T-T *f* b. duras raspador *mf*

timb. *pp* *f* b. blandas

MARÍA TERESA *mf* (A la multitud.) (A MIREYA.)
¡Co - ke, Co ke! ¿Lo has vis-to Mi-

RENÉ *fff*
¡Busco un asesino o un muerto!

ran-te de sus o-jos tra - vie - sos.



1207

fl. I picc. *mf* *fp*

cr. ing. *p* *pp*

fag. c. fag. I-II- c. fag.

tba.

tamb. m. *pp* *f* *mp*

T-T *p* *pp* b. dura con arco *f* *ff*

MARÍA TERESA *p* *f*
re - - ya? ¿Es - tás se - gu - ra? Es - ta - - ba -

MIREYA *mf* (A MARÍA TERESA, indiferente y sin mirarla a la cara.)
Yo no he vis - to a na - die.

1212

fl. *mf* *f*

ob. *p* *f* *p* *f*

cr. ing. *mf* *f*

cl. *p* *mf* *f* *pp*

cl. bajo *f*

fag. *f*

cr. *f*

tba. *f*

tamb. m. *mf* *p* *c/ bordona*

MARIÁ TERESA *p*
qui.

MIREYA *ff*
¡Yo no he vis - to a na - - die!
¡Ve a 3, sul C e ord.
te!
¡Que la tragedia te espera! ¡Corre y grita! ¡Dirige la mirada hacia el abismo! ¡Ve tras la sombra y busca en el tiempo!

vli. *f* *p* *solo e tast.*

1216

fl. *f* *ff* *f*

ob. *p* *f* *sf* *ff*

cl. *f* *ff* *p* *f* *sf*

fag. *f*

tba. *f*

tamb. m. *f*

T-T *f* *ff* *raspador*

MIREYA

vli. *mf* *f* *solo*

Se detiene progresivamente el baile, hecho que culmina en el c. 1228. Los BAILARINES se disponen a escuchar y observar al EMPRESARIO a MARÍA TERESA, MIREYA y RENÉ. Aún así, continúan preparando tragos, batiendo cocktails, fumando, tomando asiento y levantándose, así como toda clase de actividades propias de una discoteca. COKE se sienta en una banca para escuchar lo que viene a continuación.)

1220

fl. *ff* *mf* II en sol *ff*

ob. *p*

cl. *(tr)*

fag.

tba.

glock. *p* *f*

tamb. m. *5*

T-T *ff* con la palma de la mano

vli. *3*



1224

fl. *f*

glock. *ff* *p* *fp* *f*



1229 $\text{♩} = 70$

MARÍA TERESA *mp* *p* *pp* *mf*
Mis en - tra - ñas se di - lu - yen, co - mo el sue - ño tú te pier - des. Y es -

MIREYA *mp* *p* *mf*
El - tiem - po ha - ce - sa - do y no pue - des de - te - ner -

RENÉ *p*
A ho - ra jun - tos,

EMPRESARIO *p*
Los la - dri - llos de es - ta dis - co.

1240

MARÍA TERESA *f* te mun - do ya no es mí - o. ¡No!, *p* mos *f*

MIREYA *p* te. *f* La vo - ra - gi - ne flu - ye co - mo la co - rrien te del ri - o. *p* En va

RENÉ hi - jo mí - o, ba - jo el man - to de Dios pa

EMPRESARIO *f* te ca ser vi - ran de cal vi va pa - ra

1248

MARÍA TERESA *mf* cas no qui ro en es - te vien - tre que fue tu, es te vien - tre, en *p*

MIREYA *mf* no he po - di - do in - te - le - gir tu des - ti - no, so lo has sa - bi - do en con - trar - te muer to, so *f* *p*

RENÉ *mf* de. Nues - tra lu - cha no ter

EMPRESARIO *mf* tu cuer - po. *mp* Las lu - ces de ne ón u - na cruz pa - ra tu al - ma *mf* gi ran - do en el

1255

triáng. *f*

MARÍA TERESA *ff* es - te vien tre en es - te vien - tre que fue tu *pp* yo.

MIREYA *ff* lo has sa - bi - do en - con - trar - te, so - lo has sa - bi - do en - con - trar - te muer - to. *pp*

RENÉ *ff* mi *pp* na.

EMPRESARIO *f* a - bis - mo. El beat del tech - no dance ha - rá bai - lar tus hue - sos en es - pi - tal mor tuo *ff* *pp* rio.

vni. I *pppp* unis.

vni. II *pppp* unis.

vle. *pppp* unis.

vli. *pppp* unis.

cb. *pppp* unis.

1262

I picc.

♩=62

ff

II

ff

I-II

ff

I-II

ff

c. fag (sopra)

I-II (sotto)

ff

I-II

ff

I-II

ff

tba.

I-II

ff

triáng.

plat. chocados

p

ff

ff

MARÍA TERESA

MIREYA

RENÉ

EMPRESARIO

S.

Mezzo

A.

T.

Bar.

B.

ff

ijor - ge Ma - tu - te Johns... le -

ff

ijor - ge Ma - tu - te Johns... le -

ff

ijor - ge Ma - tu - te Johns... le -

ff

ijor - ge Ma - tu - te Johns... le -

ff

ijor - ge Ma - tu - te Johns... le -

ff

ijor - ge Ma - tu - te Johns... le -

♩=62

vni. I

vni. II

vle.

vli.

cb.

1270

plat. chocados

bmb.

COKE

S.

Mezzo

A.

T.

Bar.

B.

Techno dance $\text{♩} = 110$

mf

b. duras

ff *mf*

ff

El des-ti no gi-ra en tor-no a mi al-re-de-dor. Se a-ba - lan-zan sus ros-tros en

van-ta la ca-ra pa-ra que mi-res a tu a-se-si-no.

van-ta la ca-ra pa-ra que mi-res a tu a-se-si-no.

van-ta la ca-ra pa-ra que mi-res a tu a-se-si-no.

van-ta la ca-ra pa-ra que mi-res a tu a-se-si-no.

van-ta la ca-ra pa-ra que mi-res a tu a-se-si-no.

van-ta la ca-ra pa-ra que mi-res a tu a-se-si-no.

1276

plat. chocados

bmb.

COKE

es-te re-mo-li-no. Se oi - rán es-tas vo-ces fú-ne-bres. Se es-cu-cha-rán es-tas pa - la-bras en el tiem-po e - ter-no e i-dén-ti-co. Se bai-la -

1284

plat. chocados

bmb.

COKE

f *mf*

rá-es-ta dan-za u-na y o-tra vez, es-pi-ral tras es-pi-ral. Y ve-re-mos o-tra vez la ca-ra de la muer-te o la de un a-se - si-no en-mas-ca-ra-do.

1290

plat. chocados

bmb.

COKE

Que es-te can-to se pro-pa-gue u-na y mil ve-ces. Tam - bién mi muer-te se pro-pa-ga-rá u na y mil ve-ces. Y el e-co y su voz, o es - ta sa-la re -

1296

fl. *ff*

ob. cr. ing. *ff* I-II
p cr. ing.

cl. *ff*
(3° arm.)

cl. bajo *f*
(4° arm.)

fg. *f*
(4° arm.)

c. fag. *f*

tbn. *p*

tba. *p*

plat. chocados *p* *mf* *p* *ff*

bmb. *p* *ff*

COKE
ple-ta don-de se es - cu-chan mis úl-ti-mas pa - la-bras se aho-ga - rán en el in-fi - ni-to u-na y mil ve-ces.

vni. I *f*
(14° arm.)
ad lib.

vii. *ff*
pizz e div.
ad lib.
(2° arm.)

cb. *p*
ad lib.
(2° arm.)
f

1303

fl. *II (sopra)*
I picc. (sotto)

ob. (cr. ing.)

cr. ing.

cl.

cl. bajo

fag.

c. fag.

tbn.

tba.

plat. chocados

bmb.

COKE

(A COKE, apuntándolo con los dedos.)

fff

Que la muer-te es-tá en

TODOS EN ESCENA

¡Cau-sa cua-ren-ta y dos mil, dos-cien-to se-sen-ta y seis: le-ván-ta-te y en-fren-ta a la ca-ra a tu a-se-si-no!

Techno dance ♩=110

vni. I

vni. II

div.

p *f*

vla.

div.

p *f*

vli.

arco e div.

p *f*

cb.

1311

fg. *f*

plat. chocados *p*

bmb. *pp* *f* *p*

COKE *f*
 u - no de us - te - des. ¡Mi muer - te! La que se re - pe - ti - rá u - na y mil ve - ces. Espero la bala de olvido que ahogue mi canto.

cb. *pizz.* *p*

1316

fg. *f*

bajo elect. *ff*

plat. chocados *f*

bmb. *f*

arpa *f* C# F# A#

COKE *fff*
 El destino tuerce el tiempo en mi contra. ¡Da - me e - se dis - pa ro que per - dis - te en el tiem - po!

SOMBRA
 (Se proyecta la sombra de un hombre en uno de los muros, al fondo del escenario. Luego saca una pistola y apunta a COKE.)

vni. II *f* unis. 5

vle. *f* 3 3 3

vii. *f* unis.

cb. *f*

La multitud se acerca a mirar el cuerpo tendido de COKE. Todos murmuran en torno a lo sucedido, ya no con ánimos de bailar ni beber, emitiendo un ruido suave y constante donde no se lograrán distinguir mensajes lingüísticos coherentes. Estos sonidos desaparecerán con la obra, es decir, en compás 136.

1320

♩=50

I-II

fl.

f

I-II
cr. ing.

f

cl.

f

c. bajo

f

I-II- c. fag.

f

c. fag.

ff

♩=60

mf

f

mf

ff

I-II
III-IV

f

cr.

f

tpt.

f

tbn.
tba.

f

plat.
chocados

f

glockenspiel

mf

bmb.

p

arpa

ff

COKE

(Cae al suelo, muerto, tras ser impactado por el disparo de salva.)

SOMBRA

pistola de salva

ffff

♩=50

f

vni. I

f

vni. II

vle.

vli.

ffff

arco

ffff

cb.

ffff

♩=60

ff

132

fl.

cr. ing.

cl. bajo

c. fag.

tba.

vle.

vli.

cb.

mf

p

f

mf

p

f

cr. ing.

p

ad lib.

p

mf

p

FIN

Telón