



LUIS ANTONIO ESCOBAR

LOS HAMPONES

Ópera en tres actos para solistas, coro y percusión

Libreto

JORGE GAITÁN DURÁN



JESÚS EMILIO GONZÁLEZ ESPINOSA

Edición crítica



Formando líderes para la
construcción de un nuevo
país en paz

A mis hijos Sara Juliana y Julián Esteban

"¿Quién es un criminal mayor, el que roba un banco o el que funda uno?"

Bertolt Brecht
Ópera de los tres centavos

LOS HAMPONES

ÓPERA EN TRES ACTOS PARA SOLISTAS, CORO Y
PERCUSIÓN

Luis Antonio Escobar

Libreto

Jorge Gaitán Durán

Partitura general

y

Edición crítica

Por:

JESÚS EMILIO GONZÁLEZ ESPINOSA



UNIVERSIDAD DE PAMPLONA

Rector

IVALDO TORRES CHÁVEZ

Vicerrector Académico

OSCAR EDUARDO GUALDRÓN GUERRERO

Vicerrector de Investigaciones

ALDO PARDO GARCÍA

Decano Facultad de Artes y Humanidades

HENRY JOSÉ CÁSERES CORTÉS

LOS HAMPONES

ÓPERA EN TRES ACTOS PARA SOLISTAS, CORO Y PERCUSIÓN

ISBN 978-958-53020-5-1

© Jesús Emilio González Espinosa

Primera Edición, 2021.

Universidad de Pamplona

Diseño y Diagramación:

Jesús Emilio González Espinosa
jesusemilio@unipamplona.edu.co

Todos los derechos reservados

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio, sin permiso del editor.

PRESENTACIÓN

El archivo de los manuscritos de la música del maestro Luis Antonio Escobar es un tesoro que conservo con gran respeto, amor y admiración. Son partituras, en su mayoría, escritas sobre papel pergamino y trazadas con pluma y tinta china.

Mi empeño ha sido, desde su fallecimiento en 1993, sacarlas a la luz. Ardua labor que no siempre encuentra apoyo, porque, a la música erudita la determinan dos factores que hacen difícil su difusión: Primero, el estilo académico que no es para todos los públicos, y segundo, la partitura que sólo pueden leerla músicos profesionales.

En la labor de rescate de las obras a veces ocurren milagros. En este caso, un músico investigador, el maestro Jesús Emilio González, se fijó en una obra del maestro Escobar, la ópera Los Hampones, y ha trabajado de manera minuciosa y profesional en la edición crítica y edición de la partitura.

Esta obra pertenece a una época temprana del compositor, pocos años después de llegar a Colombia desde Berlín, Alemania, donde había estudiado composición. Sus conocimientos de las diversas disciplinas del arte le permitieron componer géneros complejos como, ballets, cantatas, óperas. Los Hampones refleja el deseo de innovación de un joven músico, no emplea la orquesta, solamente los solistas, el coro, y un conjunto de instrumentos de percusión. Esta magnífica edición crítica ayudará a estudiosos de la música a profundizar en el lenguaje sui géneris del compositor, y la edición digital de la partitura permitirá hacer el montaje de la ópera y contribuir a que se conozca la obra.

Agradezco inmensamente al maestro Jesús Emilio González por este maravilloso trabajo de análisis y puntuales observaciones, publicación que ayudará a entender e interpretar a cabalidad esta bella ópera.

Amparo Ángel
Esposa del compositor

CONTENIDO

PRIMERA PARTE

Prólogo	8
Introducción	9
1. Cincuenta y siete años y una sola ópera	13
2. Luís Antonio Escobar y la divergencia sonora de la mitad del siglo XX	15
3. Los hampones o la búsqueda de la ópera moderna	19
4. Jorge Gaitán Durán: el hombre clave	24
5. La escena que se sabe artificial	26
6. Más allá de los recursos épicos	29
7. La puesta en escena	30
8. La crítica en prensa	32
Conclusión	35
Bibliografía	37
Fascímiles	39
Principios editoriales	46

SEGUNDA PARTE

Los Hampones, partitura general	48
Argumento	50
Texto	121
Aparato crítico	127
Notas críticas: comentario crítico, variaciones y observaciones	129

LISTA DE TABLAS

Tabla 1. Primera etapa compositiva de Luís A. Escobar (1954 – 1957) 14

Tabla 2. Segmento de la Segunda etapa compositiva de Luís A. Escobar
(1958 – 1962) 15

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Luis Antonio Escobar	6
Figura 2. Jorge Gaitán Durán	7
Figura 3. Contorno armónico modal	17
Figura 3. Contorno armónico politonal	18
Figura 4. Contorno armónico polimodal	18
Figura 5. Contorno armónico percutido	19
Figura 6. Contorno pandiatónico	19
Figura 7. Contorno cuartal	20
Figura 8. Polirritmia vertical	20
Figura 9. Isorritmo	20
Figura 10. Polimetría horizontal	21

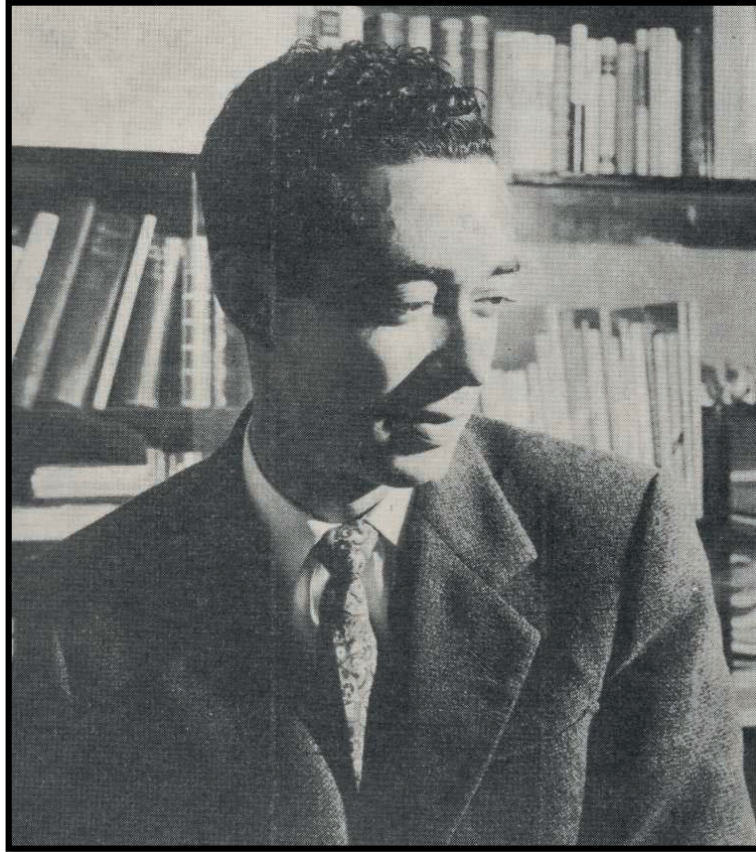


Figura 1. Luis Antonio Escobar.
Fotografía tomada del programa de mano del estreno de la ópera. Archivo particular.

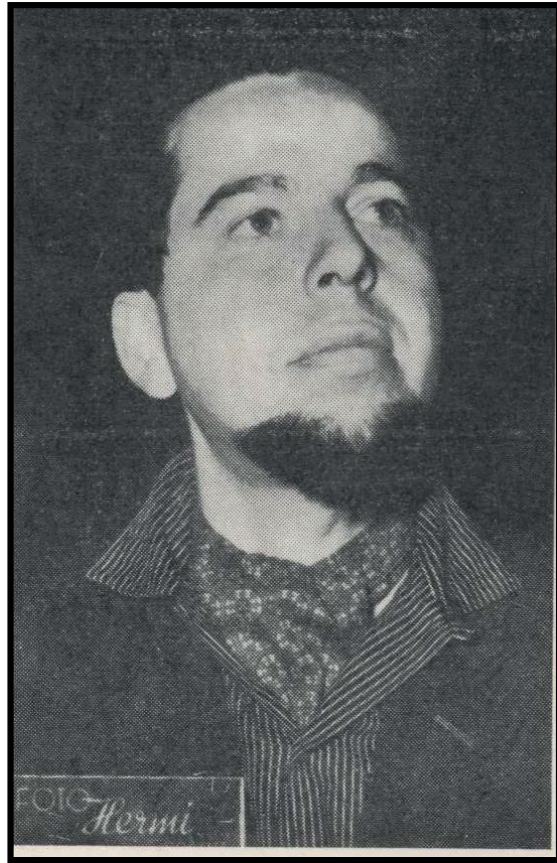


Figura 2. Jorge Gaitán Durán
Fotografía tomada del programa de mano del estreno de la ópera. Archivo particular.

PROLOGO

Este libro es el resultado del proyecto investigativo titulado: *“Los hampones: ópera entre actos para solistas, coro y percusión – Edición crítica”* inscrito en la Vicerrectoría de Investigaciones de la Universidad de Pamplona y desarrollado en esta institución durante los años 2017 y 2018.

No fueron pocas las dificultades sorteadas a lo largo de estos últimos años, en donde de manera gradual fui dando forma a este trabajo musicológico y editorial. Finalmente, el tema que surgió de manera casual en una tertulia literaria por allá a mediados del año 2007 se materializa en estas páginas.

Siempre fui un apasionado por la historia de la música colombiana y, por supuesto, de la música académica occidental; precisamente esto fue lo que me llevó a complementar mis estudios musicales con un doctorado en musicología, pues claramente entendía que como intérprete, se debía conocer de la mejor manera posible el sólido eslabón que conforma la naturaleza de la obra y su situación histórica. Así que cuando se mencionó el asunto de que había una ópera prácticamente perdida, escrita por el célebre poeta pamplonés Jorge Gaitán Durán y el gran compositor colombiano Luis Antonio Escobar, entendí de manera inmediata que dicha obra no podía ser cualquier obra, seguramente, estaríamos hablando de una composición musical de *letra mayúscula* en el panorama musical colombiano, sin embargo, hasta ahí pudieron llegar mis argumentos, pues no supe explicar el porque, de que si esta obra era tan interesante como podría ser, aún permaneciera en el completo y absurdo olvido. Esta conversación no dejó de dar vueltas en mi cabeza por mucho tiempo, y poco a poco fue convirtiéndose en una idea susceptible de ser vista bajo la lupa musicológica; el asunto entonces, era poderle encontrar el tiempo suficiente para hacerlo.

Años después, siendo docente en la Universidad Central de Bogotá y cuando al fin mis compromisos académicos, musicales e investigativos empezaron a darme algo de espacio, empecé de a poco a recopilar las fuentes necesarias que le pudieran dar un soporte a este proyecto que, de entrada, se veía monumental, pues al margen del hecho sonoro, se vislumbraba en el horizonte que esta obra guardaba una estrecha relación con todo el movimiento cultural capitalino de la época; así que para poder entender el trabajo compositivo de Escobar en su partitura, debía también poder entender el apogeo modernista y el cruce de caminos artísticos de la Bogotá de los años sesenta del siglo XX.

Encontrar la partitura no fue tan complicado como al comienzo lo supuse, pues, afortunadamente, reposaba en varias cajas

del Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia; la cuestión aquí era que sus manuscritos estaban desperdigados en diferentes cuadernos, lo cual dificultaba entender el orden de la obra. Por consiguiente, la primera tarea fue empezar a revisar con detenimiento cada uno de estos papeles para tratar de encontrar una continuidad lógica en todo lo que veía. Así, con mucha calma, fui adentrándome imaginariamente en este mundo sonoro construido por Escobar y que desde el mismo inicio ya me dejaba suponer que en mis manos estaba, posiblemente, la obra compositiva colombiana más revolucionaria de su momento. Su escritura, su sonoridad, el manejo de las texturas y el ambiente armónico en general así me lo indicaban. No en vano llegaron a mi mente las palabras de esos dos grandes compositores colombianos Jesús Pinzón Urrea y Blas Emilio Atehortúa —con quienes tuve la suerte de estudiar y conversar en mis primeros años de formación musical— en dónde cada uno de ellos mencionaba con respeto la *pluma* soberbia de Luis Antonio Escobar y la influencia que había significado su trabajo para ellos.

Así las cosas, la primera fase de este trabajo sería transcribir el manuscrito, bastante complicado de entender en muchas secciones, para poder darle una forma mucho más legible. Esto me llevaría un buen par de años. Pero al terminar esta tarea entendí que el trabajo no debía concluir allí, que si realmente lo que quería era *exhumar* esta partitura y ponerla a disposición de intérpretes e investigadores, debía hacerlo bajo la metodología de una edición crítica, para que así el resultado final fuera lo más claro posible para todo aquel que se interesase en la obra. Pero para esta tarea tendría que esperar algunos años más, pues solo sería hasta el año 2017, cuando gracias al apoyo de la Universidad de Pamplona, la idea de la edición crítica de *Los hampones* empezaría a tener forma tal y como originalmente lo había concebido.

Expuesto lo anterior, he aquí el resultado de no pocos años de trabajo. Un documento que contiene una contextualización histórica de la obra que no solo es su telón de fondo si no que la determina, y una partitura editada bajo parámetros críticos y musicológicos que espero, como seguramente lo supusieron Escobar y Gaitán Durán, encuentre las manos laboriosas de buenos intérpretes.

Jesús Emilio González Espinosa, Ph.D
Pamplona, junio de 2019

INTRODUCCIÓN

Sin duda alguna el modelo musical que más influyó en los compositores y, en general, en el ambiente musical capitalino de mediados del siglo XIX fue la ópera. Ésta, al llegar al país, trajo consigo un sin fin de elementos que incidirían directamente en el estilo compositivo de los incipientes compositores nacionales, afectando desde los primeros atisbos “academicistas” de la música popular, hasta la música académica con sus serias y apremiantes aspiraciones nacionalistas. Esta tendencia compositiva se iría transformando poco a poco hasta encontrar a comienzos del siglo XX nuevas corrientes sonoras —algunas de ellas ya superadas en Europa— con las cuales se asociaría para dar un resultado musical con una nueva imagen, intencionalidad, uso y función. Así pues, la poquísimas producciones operísticas de compositores nacionales en la primera mitad del siglo XX no solo se justifica y se entiende a partir del contexto en el que se creó, sino que también deviene del proceso de transculturación musical que vivía el país en esa época. Pese a lo interesante que puede resultar este constructo socio-musical, han sido pocos los estudios musicológicos dedicados a la manifestación operística colombiana, vista bien sea sobre un autor y su obra, o sobre un movimiento colectivo. Esto, evidentemente, ha contribuido al desconocimiento de este tipo de patrimonio musical colombiano y, por supuesto, ha dificultado su posible difusión. Precisamente ahí radica la motivación principal para la realización de este proyecto. Con el desarrollo de este, queremos poner a disposición de musicólogos, cantantes, músicos en general o cualquier persona interesada en este tipo de música o repertorio, una

ópera titulada *Los humpones*, estrenada a finales de octubre de 1961, y que inmediatamente se erigió no solo como el suceso cultural del año, si no también como bastión artístico de la Bogotá de mediados del siglo XX, pues música, poesía, teatro y plástica se conjugarían bajo el mismo interés de modernidad y en la búsqueda de la consolidación del concepto de *Teatro total* colombiano; concepto netamente revolucionario en su momento, que sería el trabajo coligado de dos de las personalidades artísticas más sobresalientes de la época: Jorge Gaitán Durán y Luís Antonio Escobar.

Concedido lo anterior, el presente documento contiene los resultados de un trabajo musicológico sobre la ópera arriba mencionada, que se articuló en dos secciones básicamente: la primera, aborda el estudio del contexto en donde se enmarca la producción de esta obra, tomando en cuenta el panorama operístico colombiano y otras tendencias compositivas a lo largo de los primeros sesenta años del siglo XX; una breve semblanza biográfica de los autores, su obra y su relación con el ambiente cultural de la época; el análisis del texto y del lenguaje compositivo; de su puesta en escena y de la recepción de la obra por parte de la crítica en prensa durante la semana de su estreno. La segunda sección, contiene la transcripción del manuscrito original del compositor ajustado a los estándares editoriales para este tipo de obras, acompañado lógicamente de un aparato crítico con cada una de las observaciones, modificaciones o explicaciones realizadas a la partitura final.

1. Cincuenta y siete años y una sola ópera

El predominio de la música lírica italiana en Hispanoamérica durante gran parte del siglo XIX, es un hecho bastante significativo que, incluso, llegó a dictaminar la construcción y afianzamiento de modelos sociales y el desarrollo de un lenguaje compositivo local; es decir, por una parte, la ópera era el paradigma perfecto de lo que significaba “civilización” y a partir de allí la sociedad bogotana tomaría ciertos modelos que influirían en su comportamiento y estructura social; y por otra, para los compositores colombianos de la segunda mitad de ese siglo, la ópera sería determinante a la hora de empezar a desarrollar varias de las herramientas compositivas que, a la postre, incidirían en la construcción del nacionalismo colombiano¹.

Durante el periodo de transición que lleva del siglo XIX al XX, la práctica vocal bogotana se sustentaba bajo dos vertientes principalmente: la primera, la determinaba el cada vez mayor interés por incentivar y legitimar la idea de nación o colombianidad a través de las canciones —principalmente con acompañamiento de piano y alguna reminiscencia rítmico-melódica de bambuco o pasillo—. La segunda, consistía en pequeñas representaciones líricas que seguían básicamente el modelo italiano para la música de escena, como una especie de vestigio de las compañías de ópera venidas a la ciudad algunas décadas atrás². En lo estrictamente relacionado con el trabajo compositivo de ópera colombiana, este período conllevaría apenas dos composiciones —al menos de que se tenga noticia—: *Ester* (1874) y *Florinda* (1880) ambas obras compuestas por José María Ponce de León (1846 – 1882) con una elaboración musical bastante modesta en su concepción armónica, melódica y orquestal; algo bastante distante de, por ejemplo, *Il Guarany* (1870) de Antonio Carlos Gomes (1863 – 1896), solo por mencionar una ópera latinoamericana relativamente contemporánea. Siguiendo esta misma línea, pero aún con un trabajo mucho menos ambicioso y de mayor afinidad con la zarzuela, encontraríamos las composiciones del compositor zipaquireño Guillermo Quevedo Zornoza (1886 – 1964), cuyas obras son las primeras que encontramos de este género en los albores del siglo XX.

En su sencilla producción encontramos un trabajo de orquestación bastante simple, recurriendo a una plantilla de tipo camerístico, a veces desequilibrada, posiblemente debido más a carencia de recursos que a cuestiones de gusto o capacidad compositiva. El espectro vocal, con pocas o ninguna dificultad técnica relevante, nos permite concluir que su interpretación bien podría correr a cargo de un profesional o un aficionado, este último, gran demandante y consumidor de este tipo de música. Sus trabajos al respecto son: *Revelatorum* (1904), pieza cómica-musical en un acto y en prosa con texto de Luís Jorge Wiesner; *La vocación* (ca. 1912), zarzuela en dos cuadros con libreto de Eduardo Riaño; y *El duende gris* (1926), zarzuela en un acto con texto de Luís Martínez Casado. Según Egberto Bermúdez³, otros compositores de la época, y que al parecer realizarían su trabajo bajo esta misma línea compositiva, serían José Vicente Chalá y Alberto Urdaneta⁴. Del primero sobresalen obras como: *Rosas y claveles*, *Entre músicos te has de ver*, *Las sobrinas de mi tía* y *Leyenda gitana*; del segundo, su obra más relevante será *El tringlado de la farsa* (1932) que contaría con un texto de José Vicente Ortega. Bermúdez también menciona una opereta bogotana que nunca llegó a estrenarse llamada *Roxana* (1931), pero no especifica su compositor ni característica situacional alguna⁵.

Los años subsecuentes a esta producción son baldíos en relación con la producción de óperas nacionales. A diferencia de otros países de América latina, como por ejemplo México, Argentina o Brasil, en donde la producción operística de compositores locales es relativamente mayor para la misma época, en nuestro país, las discusiones sobre el concepto nacionalista colombiano generadas al interior y al exterior de la Academia Nacional de Música, la continua llegada de compañías italianas —modelo operístico en el imaginario colectivo de Bogotá— y la poca disposición de recursos, tanto económicos como de personal capacitado, ralentizó el hecho compositivo operístico. El público bogotano estaba ávido de conocer el repertorio italiano en boga con sus fulgurantes figuras vocales, y para el empresario resultaba más rentable satisfacer esta necesidad que crear un nuevo público para un repertorio que, aunque compuesto por algún coetáneo, fuera desconocido y experimental. Esta afirmación se hace aquí de manera simplemente hipotética, pues la documentación analizada ni siquiera evidencia algún tipo de interés por la producción operística nacional; incluso, la organización de la Compañía de Ópera Nacional en 1932 no promulgó ningún interés en este aspecto, su motivación principal no iría más allá que la de promover un escenario

¹ Cfr. GONZÁLEZ ESPINOSA, Jesús Emilio. “No doy por todos ellos el aire de mi lugar: la construcción de una identidad colombiana a través del bambuco en el siglo XIX. Pamplona: Ed. Universidad de Pamplona, 2012. Cap. 4.

² Las primeras compañías de ópera italiana que empezaron a visitar el país datan de mediados del s. XIX. Algunos de sus integrantes se radicaron en la capital para desempeñarse tanto en la docencia como en la actividad concertista. Seguramente el caso más importante de todos estos fue el de Oreste Sindici (1837 – 1904), quien desde el momento de su llegada a Colombia en 1864 se convirtió en uno de los protagonistas más influyentes de la vida musical de la capital, desempeñándose como consejero de la recién fundada Academia Nacional de Música, como profesor de canto de las escuelas públicas de Bogotá y como compositor de la música de lo que posteriormente sería el Himno Nacional de Colombia.

³ BERMÚDEZ, Egberto. *Historia de la música en Santafé de Bogotá. 1538-1938*. Bogotá: Fundación de música, 2000. p. 97.

⁴ No se encontraron datos exactos relacionados con las fechas de nacimiento y muerte de estos dos compositores ni del estreno de sus obras.

⁵ Durante la investigación no se encontraron datos referentes a esta obra.

con el mismo repertorio de siempre. Esta organización lograría mantenerse a flote durante algún tiempo, pero finalmente quedó disuelta a mediados de 1935, presumiblemente por bancarrota⁶.

Superada ya la crisis mediática de mediados de los años veinte, donde la dualidad de concepto e intención compositiva había generado todo un debate entorno a la construcción y aceptación de una “música nacional”, con la Sinfonía *Del Terruño* (1924) de Guillermo Uribe Holguín (1880 – 1971) finalmente se sentarían las bases suficientes para la consolidación del tan añorado nacionalismo. Sin embargo, hablar de una ópera nacional o nacionalista en este punto, es un concepto algo lejano y difuso, habría que esperar hasta 1943 para que, de la mano de este compositor, surgiera la única ópera colombiana de la primera mitad del siglo XX: *Furatena*. Esta obra, fue considerada por el crítico bogotano Hernando Caro Mendoza como “el único esfuerzo de gran envergadura realizado entre nosotros en el terreno operático”⁷ y tenía razón, de lejos es la ópera más ambiciosa compuesta en Colombia, aunque, lamentable e inexplicablemente, nunca montada en escena completamente; solo tenemos noción de la interpretación realizada por la Orquesta Sinfónica de Colombia en el año de 1962 en donde a manera de concierto se interpretó el primer acto. Es una obra que está estructurada en tres actos y cinco cuadros y que cuenta con una particularidad estética muy próxima a la música wagneriana.

Cuenta el relato de la trágica suerte de la Cacica de los Muzos, Furatena, en la época de la Conquista. A la llegada de los conquistadores españoles Furatena se apresta al combate al frente de su pueblo, pero se enamora de uno de los capitanes españoles, don Álvaro de Mendoza. Este la desposa y quiere llevársela consigo, pero ante la codicia de sus antiguos compañeros que incendian un templo riquísimo para saquearlo, vuelve con Furatena y es reconocido como jefe de los Muzos. Sin embargo, su pueblo es atacado por sus camaradas y don Álvaro muere en el combate: Furatena destruye sus tesoros [esmeraldas] y se da muerte al lado de su amado. Sobre los cadáveres de los amantes se sella la unión de las dos razas⁸.

El argumento y el libreto fueron escritos por el mismo compositor sin ninguna pretensión histórica más que aquella de situar en un idílico pasado la autenticidad de la tradición nacional. En otras palabras, la percepción de lo indígena como constructo potencial del nacionalismo, le otorgó una trama narrativa de identificación y compromiso social muy acorde con algunos lineamientos del siglo anterior, donde precisamente, la imagen indígena era utilizada como símbolo

de argumentación de identidad. “Furatena representa una propuesta estética que responde a los principales debates de la inteligencia colombiana y latinoamericana de la primera mitad del siglo XX, la cual se pregunta sobre la autenticidad de la cultura latinoamericana”⁹. Para Uribe Holguín, el concepto nacionalista va más allá de la apropiación de elementos rítmicos, melódicos y armónicos de la tradición andina del país para sustentarlo en una nueva base ideacional, donde lo más primitivo se puede considerar como lo más puro o cercano a lo propio, pues estará limpio de cualquier influencia foránea. Esta práctica dará como resultado la construcción de una especie de *mito* entorno al fenómeno estudiado con una intencionalidad compositiva particular. Como sucedería en otros compositores latinoamericanos de la primera mitad del siglo XX, el ambiente sonoro nacionalista es construido a partir de los propios criterios axiológicos del compositor. Bajo esta postura, *Furatena* podrá ser etiquetada como una especie de subcategoría étnico-nacionalista¹⁰ en la producción de Uribe Holguín junto a otras obras orquestales de más o menos la misma época como *Bochica* (1939), *Ceremonia indígena* (1955) y *Conquistadores* (1958).

Finalmente, en este barrido cronológico, encontraremos la ópera *La vidente de la colonia*, del compositor Antioqueño Roberto Pineda Duque (1910 – 1977) con texto de Arturo Sanín Restrepo. Lastimosamente no se tienen mayores datos sobre esta obra¹¹, pues al no existir su partitura no podemos realizar un análisis más categórico; pero la documentación analizada nos permite concluir que fue estrenada con rotundo éxito el 23 de mayo de 1946, que estaba estructurada en tres actos y que su lenguaje compositivo era netamente tonal con un resultado sonoro bastante equilibrado, muy próximo a las operas de estilo clásico¹².

Así pues, con esto podemos dar por terminado el panorama operístico colombiano de la primera mitad del siglo XX con un balance realmente desfavorable para el arte lírico nacional, pues básicamente solo tenemos noción de una sola ópera en los primeros cincuenta y siete años del siglo XX. En líneas generales, la primera mitad del siglo en cuestión ofrecía un panorama poco motivador para que los compositores

⁹ RESTREPO, Luis Fernando. *La ópera Furatena de Uribe Holguín y el imposible duelo de la conquista en tiempos de la modernización salvaje*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias sociales, Dpto. de Literatura. Cuadernos de Literatura X: 19, julio – diciembre, 2005, p. 9.

¹⁰ Para un mayor desarrollo conceptual de este término Cfr. CANCINO, Hugo. *El discurso del indianismo: su crítica de la Modernidad y de la Globalización*. [online]. www.cbs.dk/content/download/32400/453152/IndianismoIHC.pdf (consulta, 5 de marzo de 2016).

¹¹ No existe partitura de esta obra. Al parecer fue destruida por el propio compositor por no llenar sus expectativas compositivas. Esto se sustenta, por una parte, en que el propio compositor ignoraría su producción anterior a 1952 (PARDO TOVAR, Andrés. *La cultura musical en Colombia*, Historia Extensa de Colombia. Vol. XX, tomo 6, Bogotá: Ediciones Lerner, 1966, p.308) y por otra, a la afirmación que haría la esposa del propio compositor, al suponer la decepción que esta obra le causó a su autor. (RODRÍGUEZ, Luis Carlos. *Roberto Pineda Duque: un músico incomprendido*. Itagüí, Antioquia: Nuestros Medios S. A., 2010, p. 50.)

¹² Ibid. p. 51.

⁶ BARRAGÁN, Francisco y otros. *Opera de Colombia 30 años: una crónica 1976-2006*. Bogotá: Puntoaparte Editores, 1996, p. 21.

⁷ CARO MENDOZA, Hernando. *Furatena*. Bogotá: Teatro Colón, [Programa de Mano] Oct. 19 de 1962, p.2.

⁸ Id.

nacionales se dedicaran a la composición de este género. Pero ¿cómo y por qué surge en este medio una ópera como *Los hampones*? ¿Cuál es el recorrido de las tendencias compositivas en Colombia para que a mediados del siglo XX un joven compositor escriba una obra tan revolucionaria en su momento como lo fue esta, a sabiendas, incluso, que muy probablemente su trabajo artístico no tuviera más eco que el ocasionado en la semana de su estreno?

2. *Luis Antonio Escobar y la divergencia sonora de la mitad del siglo XX*

Es un caso notable lo experimentado en América latina durante el siglo XX en lo relacionado a la composición musical. El enorme número de compositores sobresalientes surgidos durante este periodo a lo largo y ancho del continente es un caso sin precedentes, y, más aún, si tomamos en cuenta la pluralidad de recursos estilísticos empleados por cada uno de ellos. Obras como las *Bachianas Brasileiras* de Villa-Lobos, la *Cantata para América mágica* de Ginastera, *Sensemayá* de Revueltas, o la *Cantata criolla* de Estévez, por mencionar algunas, han sido merecedoras de ser etiquetadas como *obras maestras* latinoamericanas, no solo por su derroche creativo sino también por representar toda una postura compositiva con recursos técnicos particulares, en donde lo local se fusionaría con lo centroeuropeo para dar lugar a una nueva música, a un nuevo paradigma compositivo, determinante para generaciones de compositores que procuraban hacer parte de la vanguardia musical. Concepto que, en nuestro país, tardaría bastante en aclimatarse.

Las actividades académico-musicales en la Bogotá de mediados del siglo XX formaban un panorama demarcado por una policromía estilística, basada en la apropiación y desarrollo local de lenguajes compositivos centroeuropeos de vertiente contemporánea, en la continuidad de lenguajes nacionalista de tinte tradicional y decimonónico y, en menor proporción, la fusión entre estos. El eco estilístico francés, postromántico e impresionista, parecía estar llegando a su fin¹³, la vanguardia musical bogotana definía su mirada hacia otras latitudes y cada compositor precisaba su propio camino idiomático, austero y, en muchos casos, independiente. Las corrientes homogéneas no existen, la actualidad musical es anacrónica y cada compositor delimita su obra en su propio microcosmos.

¹³ Gran parte de la producción musical más sobresaliente de la primera mitad del siglo XX en Colombia sigue muy de cerca el lenguaje estilístico francés, por ser Francia en esta época el destino principal para la formación musical de los compositores colombianos.

Durante los primeros sesenta años del siglo XX, las distintas herramientas compositivas en la música académica colombiana se fueron fusionando para crear poco a poco un escenario particular, donde las diversas texturas tímbricas, ambientes armónicos, riqueza y energía rítmica y otras técnicas particulares, crearon toda una amalgama de posibilidades sonoras mezclando tanto ideas del pasado como ideas “modernas”.

Como una lógica continuación de la música colombiana en la transición de siglo, la búsqueda por establecer una identidad propia definió un estilo nacionalista que, sin hallar consenso, promulgó una postura que se alejaba de a poco del exotismo o del paisaje como recurso compositivo, para dar lugar a una obra con mayor contenido o mucho más ambiciosa en la utilización de recursos estéticos. Esto se haría evidente tanto en pequeñas y modestas miniaturas musicales como en obras orquestales de mayor calado, donde la peculiaridad de las ideas idiomáticas del compositor haría del resultado sonoro algo muy distinto al simple *souvenir* para turistas. Como se anotó anteriormente, es en este escenario donde encontramos el color impresionista y postromántico recreado por Guillermo Uribe Holguín en sus obras más representativas de la época: *Tres danzas* [para orquesta]: *joropo, pasillo y bambuco* de 1926, su segunda sinfonía *Del terruño* de 1924 y los primeros trabajos de los *300 trozos en el sentimiento popular colombiano*. Todo un corpus notable cuyos elementos seguiría también, a su manera, el caucano Antonio María Valencia (1902 – 1952). A ellos habría que sumar el trabajo compositivo de tinte más tradicional y romántico, pero no por ello menos interesante, de Jesús Bermúdez Silva (1884 – 1969) y José Rozo Contreras (1884 – 1976), compositores que darían forma a la difícil tarea de ubicar el discurso musical europeo dentro del contexto cultural colombiano, antecediendo de cierta manera el ambiente neoclásico y neobarroco — más bien de tendencia universalista— que posteriormente sería desarrollado por Carlos Posada Amador (1908 – 1993) y Santiago Velasco Llanos (1915 – 1996), quienes serían los que finalmente dejarían sentado la mayoría de elementos técnicos compositivos que los compositores en formación tomarían en los años subsiguientes.

Entrados los años cincuenta, los diversos planteamientos estéticos y la gran variedad de recursos compositivos ocasionarían un punto de quiebre con la tendencia estilística anterior. Visto de otra manera, bien podríamos afirmar que es en estos años en donde la bifurcación del camino sería mucho más evidente: por un lado, las ideas sustentadas en lo nacional como recurso compositivo y por otro, lo universal o lo cosmopolita como paradigma de modernidad musical.

Ahora bien, aunque esta corriente dominaría la escena musical no solo del país sino del continente entero, también en Colombia fueron apareciendo de a poco otras tendencias disímiles al nacionalismo y procuraron, muy objetivamente, el esfuerzo necesario por llegar a un punto de vanguardia musical más cercano a las tendencias del resto de América latina, pues ya en la década del cuarenta, más o menos, el nacionalismo se había convertido en una corriente “museística” en otros países.

Para la mitad del siglo, el entorno compositivo colombiano se enriquecería con la aparición de Roberto Pineda Duque, Fabio González Zuleta (1920) y Luís Antonio Escobar. Ellos tomarían de manera más decidida el lenguaje sonoro contemporáneo como herramienta compositiva en gran parte de su producción, incursionando en distintas técnicas de vanguardia donde lo tonal y lo atonal compartirían un mismo escenario; no en vano el musicólogo y crítico colombiano Andrés Pardo Tovar llamaría a estos tres artistas como los “creadores con cuyas obras se incorpora nuestro país al ámbito de la gran música contemporánea Hispanoamericana”¹⁴. En la música de Pineda Duque, por ejemplo, la utilización armónica tradicional se ve enriquecida poco a poco con la utilización de elementos extra tonales, y es en donde por primera vez podemos ver la utilización de la serie dodecafónica como constructo musical. No obstante, la utilización de la serie no llega a ser tan compleja como la de la segunda escuela de Viena, pero si inyecta a la producción del compositor y al ambiente sonoro capitalino un tinte moderno y novedoso, que fusiona el rigor contrapuntístico con la libertad de la música serial y el ambiente litúrgico de la música vocal o para órgano, con la sonoridad abstracta resultante del cromatismo de la melodía y la armonía. Sus mejores trabajos para esta parte del siglo pueden ser: *la Suite dodecafónica para violín y piano* (1957), el *Cuarteto para cuerdas número 2* (1958), el *Concertino para orquesta* (1958), la música incidental para *Edipo rey* (1959), el *Zodiaco* (1960) y el *Concierto para violín y orquesta* (1961) las cuales serían recibidas favorablemente por la crítica y el público nacional e internacional¹⁵.

Por su parte, González Zuleta aprovecha la tendencia vanguardista para proporcionarle al nacionalismo colombiano mucho más dinamismo y modernidad. Al igual que Pineda Duque, González Zuleta utiliza las tendencias seriales junto a lo neobarroco y lo neoclásico, pero con la particularidad de sumarle a ello una afabilidad melódica, sobria y balanceada, muy próxima al estilo de algunos compositores colombianos

como, por ejemplo, Luís A. Calvo¹⁶. En resumen, y como el mismo compositor lo afirmaría, en su orientación técnica y estética se revela la búsqueda de un equilibrio “entre las formas tradicionales clásicas con elementos expresivos polirrítmicos, politonales, atonales y seriales”¹⁷. El resultado es un trabajo de texturas coloridas con un amplio espectro tonal y atonal, estructurado bajo esquemas formales tradicionales y ricos en la utilización de patrones rítmicos colombianos. Su lenguaje particular daría a su producción una aceptación irregular en el medio, pues, así como ciertas obras serían recibidas con el aplauso del público y la crítica nacional como su *Tercera sinfonía* y el *Quinteto abstracto*, ambas compuestas en 1960, otras serían recibidas con cierta indiferencia como el caso de sus dos primeras sinfonías, compuestas entre 1956 y 1959. Esto podría deberse a que la crítica bogotana percibió una falta de cohesión idiomática en el lenguaje del compositor achacándole demasiado eclecticismo, lo que al final, como afirmaría Andrés Pardo Tovar, “va en perjuicio de la unidad de estilo”¹⁸. Otras obras de relevancia escritas por González Zuleta durante esta mitad de siglo y que resumen gran parte de su estilo son: la *Suite de ayer y de hoy*, para quinteto de vientos (1956), el *Concierto “Seráfico” para violín y orquesta* (1958), la *Sonata para clarinete y piano* (1958), la *Sonata “Antigua” para contrabajo y piano* (1960), y *Díptico* [para orquesta de cuerdas] (1960).

Así llegamos finalmente a Luis Antonio Escobar, cuya producción sorprende desde sus inicios por las múltiples concepciones estilísticas e idiomáticas que la conforman; su trabajo compositivo, a veces nacionalista y siempre vanguardista, parece un cruce de caminos donde una multiplicidad de factores y concepciones estéticas se sobreponen para dar forma a una nueva música. ¿Qué lo hace diferente? Puede que para dar respuesta a esta pregunta tengamos que adentrarnos en sus etapas formativas, pues, ciertamente, el estudio de los compositores colombianos de la mitad de siglo XX nos permite concluir que la periodización de su trabajo compositivo se puede establecer según haya sido su formación tanto en el país como en el extranjero. Concedido esto, la obra de Luis Antonio Escobar refleja las distintas influencias que adquirió en sus múltiples viajes a Europa o Estados Unidos, en donde tuvo la oportunidad de conocer de primera mano algunas de las corrientes compositivas más relevantes de la época. Para 1954 Escobar ya había asumido una actitud artística completamente radical al aceptar la responsabilidad de llevar la producción musical

¹⁶ CALDERÓN, Johanna. “Fabio González Zuleta”, *Compositores Colombianos*. Ellie Anne Duque y Jaime Cortés, eds. <<http://facartes.unal.edu.co/compositores/>> (Consulta, 5 de marzo de 2017).

¹⁷ PARDO T. Op. cit., p. 310.

¹⁸ Id.

¹⁴ PARDO TOVAR. Op. cit. p. 305.

¹⁵ Ibid. p. 306 -308.

colombiana a otro nivel. Su intención era "cambiarlo todo [el panorama compositivo de la época], componer obras grandes, promover la pedagogía musical, formar agrupaciones de compositores"¹⁹; esta línea de pensamiento sería su bandera a su llegada de Alemania donde había tenido la oportunidad de estudiar en Hochschule für Musik de Berlín por cerca de tres años. Su trabajo, ya como compositor profesional, sería bastante prolífico durante estos años, abarcando una gran cantidad de estilos y formatos como se puede ver en la siguiente tabla:

Tabla 1. Primera etapa compositiva de Luis A. Escobar (1954 – 1957)

AÑO	TÍTULO	FORMATO
1954	Concertino para flauta y orquesta	Flauta y orquesta
1955	Serenata colombiana	Orquesta de cuerdas
1955	Sinfonía Cero	Orquesta
1955	Sinfonía N. 1	Orquesta
1955	Sinfonía X	Orquesta
1955	Suite Infantil	Orquesta
1955	Sonatina N. 2	Piano
1955	Sonatina N. 3	Piano
1955	Tío Conejo Zapatero (Balletmimodrama)	Orquesta
1955	Avirama (Ballet)	Coro y Orquesta
1956	Cantata Campesina N. 1	Tenor, Contralto, Coro (SATB) y Orquesta
1956	Una Copla	Soprano y piano
1956	Sobre las nubes de azúcar	Soprano y piano
1956	Por una dulce razón	Soprano y piano
1956	Fuguetta	Soprano y piano
1956	Sonatina N. 4	Flauta y Piano
1956	Divertimento N. 2	Pequeña orquesta
1956	Himno de la Universidad de los Andes	Soprano, coro mixto y orquesta
1956	Dos preludios de Navidad	Clavecín y pequeña orquesta
1957	Tres preludios para orquesta	Orquesta
1957	Sonatina para flauta y Piano	Flauta y Piano
1957	Variaciones de un tema infantil	Celesta, piano, clarinete y fagot
1957	La Princesa y la Arveja (ópera)	Ópera Infantil
1957	Babuqueras N. 1 y 2	Piano

Contrariamente de lo que se pudiera pensar, y pese a lo fecundo de esta primera etapa compositiva, la percepción de la crítica hacia la obra de Escobar tendría un efecto similar a la generada por González Zuleta, pues al igual que este último, la crítica bogotana de la época consideraba la producción sonora de Escobar bastante heterogénea, en algunas ocasiones interesante y en otras, sencillamente, desconcertante²⁰.

Parto Tovar, por ejemplo, le adjudicaba a la obra de este compositor un descuido compositivo al no desarrollar apropiadamente algunas ideas musicales en obras de gran formato. Para este crítico, los mejores aciertos de Escobar “son aquellos en que trabaja sobre ideas espontáneas y frescas o escribe inspirándose en el mundo infantil”²¹. Por supuesto, la opinión de este musicólogo y crítico bogotano era bastante respetada y certera en no pocas ocasiones; pero en este caso, un análisis más a fondo de algunas de las obras de Escobar compuestas en este periodo denotan otra cosa.

Dentro de la producción de su primera etapa compositiva mencionada en el cuadro anterior, cabe destacar en primer lugar su *Concertino para flauta*, de clara tendencia neoclásica, de cuidadoso manejo armónico, formal y equilibrio instrumental en el sentido concertante. En la misma vía encontraremos su *Suite infantil*, su *Divertimento n. 2*, su *Sinfonía n. 1* y su *Sinfonía cero*, esta última ganadora del Premio Nacional de Música del año de 1960. Otros trabajos de la misma época denotarán una clara tendencia contemporánea e incluso revolucionaria en el tratamiento nacionalista. Un ejemplo de ello serían sus *Sonatinas para piano*, en las cuales el compositor recurre a una clara tendencia vanguardista como es el uso de la polimodalidad y la politonalidad. Lo mismo sucedería con sus *Babuqueras*, un conjunto de piezas supranacionalitas muy particulares en su concepción y tratamiento rítmico-temático, que conformarían un corpus de 28 obras para piano compuestas entre 1957 y 1984. De ellas, por ejemplo, las número 1 y 2 denotan ya un tratamiento armónico sin predominio alguno de los grados tonales. Son obras cortas y asimétricas, densas en su ritmo armónico y evocan, de una manera un tanto sofisticada, el ambiente andino colombiano. Su conducción melódica reposa en la conducción de los acordes arpegiados, pero sin evidenciar de manera directa un punto climático o de tensión que sea resuelto posteriormente.

En relación con sus obras escénicas, las más relevantes serán, sin duda alguna, el ballet *Avirama* y la ópera *La princesa y la arveja*. La primera obra, basada en la historia de la cacica Gaitana y su venganza de los españoles por la muerte de su hijo. Fue estrenada con éxito el 14 de septiembre de 1956 con coreografía del importante bailarín lituano, asentado en Bogotá, Kiril Pikielis (1915 – 1995). La obra, escrita en tres actos, recurre a un rico ambiente sonoro gracias al cuidadoso manejo temático y de las texturas instrumentales. De esta misma manera, resulta innovador en el medio, el continuo

¹⁹ ÁNGEL Amparo. “Luis Antonio Escobar: compositor colombiano”. Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango. www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/blaaaudio/compo/escobar/indic. (Consulta, 24 de enero de 2017).

²⁰ Para Luis A. Escobar, la crítica musical en Colombia no existe. Solo se puede

lar de comentaristas que, según él, solo sirven para orientar o desorientar la poca opinión de los melómanos. No obstante, elogia la labor de Otto de Greiff, Hernando Caro Mendoza y Andrés Pardo Tovar.

Biblioteca Nacional de Colombia. *Entrevista a Luis Antonio Escobar*. [Programa radial, 1957]. 09 min., 42 seg. Recurso en línea disponible en:

www.bibliotecanacional.gov.co/recursos_usuario/sonoro/3052_radiorevistacolo_mbiareportajeliterarioaluisantonioescobar.mp3. (Consulta, marzo 5 de 2012).

²¹ PARDO. Op. cit., p. 315 - 316.

soporte rítmico, más que el melódico, para soportar la trama argumental. Algo así sería recurrente en el estilo de Escobar en obra posteriores incluyendo a la ópera *Los hampones*; y es en esta línea donde nos vamos a encontrar con la primera ópera compuesta por este compositor: *La princesa y la arveja*. Su argumento, basado en la historia homónima de Hans Cristian Andersen, fue estrenada con gran éxito en el Teatro Colón de Bogotá el 22 de julio de 1958.

Sus elementos constructivos parecen una amalgama de técnicas tanto tradicionales como modernas. Su melodía, por ejemplo, presenta un ambiente recurrente de relación sensible-tónica, enmarcado por la utilización escalística mayor, menor y modal, producto de una armonía que oscila precisamente entre estos elementos. El resultado es un contexto ambiguo de tinte tonal-modal que recurre de manera periódica a modulaciones tanto diatónicas como cromáticas. El tramado rítmico, continuamente variado, se enriquece con la aparición de polirritmias horizontales y verticales, así como con el uso de hemiolias. Su textura, balanceada entre lo homofónico, monofónico y polifónico, pues hay cierto elemento imitativo, se soporta en una orquestación rica y colorida, pero de sonoridad más bien camerística, ya que, dada su particularidad infantil, deja advertir claramente el texto, el contexto y las voces blancas. Conviene subrayar aquí que esta ópera aún sigue gozando de cierta popularidad, pues ha visto varias puestas en escena en el recorrido de los años posteriores a su estreno.

Para el año de 1957, y por recomendación de Aaron Copland y Carlos Chávez²², a Luis Antonio Escobar le sería

concedida la beca Guggenheim, esta circunstancia le permitiría trasladarse nuevamente a los Estados Unidos para continuar su trabajo compositivo y realizar estudios de especialización. Según Amparo Ángel, la obra compuesta a partir de esta fecha hará parte de su segunda etapa compositiva que irá hasta 1975. No obstante, tal y como puede apreciarse en la tabla anterior, solo se hará referencia a la producción compositiva contemporánea a la obra objeto de este estudio.

Las obras más importantes de este grupo serán, en primer lugar, el *Concertino para clavicémbalo y orquesta*, con el cual se hizo merecedor al Premio Nacional de Composición organizado por las Cervecerías de Colombia en el año de 1958. Es una obra planteada bajo el lenguaje neobarroco con un gran despliegue técnico instrumental para el solista. A su estructura “vivaldiana” en tres movimientos: Allgretto, Andante y Allegretto, se le sumara un tratamiento moderno en lo armónico con el uso de la bimodalidad, y en lo rítmico, con el uso de polirritmia horizontal y vertical —algo ya característico en el lenguaje del compositor—. Así mismo, en el tratamiento textural de la cuerda se denotarán pasajes homofónicos y polifónicos: los primeros con función netamente de soporte armónico y los segundos con una seria elaboración imitativa. En cuanto a las *Bambuquerías* compuestas en este período, éstas siguen la misma línea de las anteriores, pero con la utilización de un material armónico desigual; es decir, mientras las N. 3 y 4 usan la bitonalidad y el pandiatonismo, las N. 5 y 6 están más cercanas al uso armónico tradicional.

Un ejemplo más de la versatilidad de este compositor lo encontraríamos en las *Cánticas colombianas*, que, iniciadas en la década del sesenta, conformarían posteriormente un conjunto de 22 composiciones vocales de corta duración, de textura homofónica básicamente y de gran riqueza rítmica y armónica. Sus textos serían tomados del coperlerío tradicional del país²³ por el que Escobar sentía especial afecto²⁴. Estas cánticas recrean una gran diversidad de estilos que bien podrían ubicarse entre el madrigal y el neoclasicismo, ajustado todo ello a un acucioso trabajo de respeto hacia la agógica particular de cada copla. Las voces empleadas en este conjunto de piezas incluyen el coro masculino, el coro femenino y el coro mixto²⁵.

Junto a esta interesante producción encontraremos dos obras particularmente extraordinarias en donde la fuerza rítmica será predominante. La primera de ellas sería el *Preludio*

Tabla 2. Segmento de la Segunda etapa compositiva de Luis A. Escobar (1958 – 1962)

AÑO	TÍTULO	FORMATO
1958	Concertino para clavicémbalo y orquesta	Clavicémbalo y orquesta de cuerdas
1958	Arrurú	Coro mixto
1958	La pobre viejecita	Coro mixto
1958	Bambuquerías N. 3, 4, 5 y 6	Piano
1958	Apuntes para orquesta	Piano, clavicémbalo y cuerdas
1958	El milagro de sal (banda sonora)	Orquesta de cuerda y percusión
1958	Himno de la Fuerza Aérea Colombiana	Banda y coro
1959	Concertino para piano y orquesta N. 1	Piano y orquesta
1959	Sonatina N. 5	Piano
1959	Quinteto de la curuba	Flauta oboe, clarinete y Coro
1959	Bambuquerías N. 7, 8 y 9	Piano
1960	Pequeña sinfonía N. 1	Orquesta
1960	Preludios para percusión	Flauta, clarinete y percusión
1960	Cánticas colombianas N. 1 y 2	Coro masculino
1961	Los Hampones (ópera)	Coro mixto, soprano, barítono, bajo, saxofón y orquesta de percusión
1962	Epitafio a la memoria de Jorge Gaitán Durán	Orquesta

²² ÁNGEL. Op. cit.

²³ Coplas generalmente de estructura octosilábica con texto picaresco.

²⁴ ÁNGEL. Op. cit.

²⁵ Las cánticas 1 y 2 que están escritas para coro masculino son junto a “*El tropelín*” (1962) del compositor cartagenero Adolfo Mejía (1905 – 1973) presumiblemente las primeras obras para coro masculino compuestas en Colombia.

para percusión (1960) encargado por el American Ballet Theatre de Nueva York. Esta obra puede constituir una especie de hito en la carrera del compositor, pues aparte de ser un encargo de la compañía de ballet más importante de Estados Unidos, la coreografía correría a cargo del importante coreógrafo ruso-americano George Balanchine (1904 – 1983), famoso por sus coreografías de la música de Stravinsky. Es una obra corta, de aproximadamente 15 minutos de duración, fundamentada en un tejido percusivo de imponente fuerza rítmica, que contrasta en varias secciones con un ambiente más calmo —melódico pero atonal— a cargo de la flauta o el clarinete con acompañamiento sutil y ocasional de la percusión. En otras secciones, los instrumentos de viento recrearán pasajes melódicos repetitivos que darán una sensación rítmica de efecto casi percusivo. Esta atmósfera sonora, posiblemente, influiría en la composición de la segunda obra que mencionamos más arriba y que llevaría por título: *Los hampones*.

3. Los hampones o la búsqueda de la ópera moderna

Para mediados del siglo XX el estatus compositivo de Luis Antonio Escobar estaba totalmente posicionado y su música bien podía equipararse a la de otros compositores notables en el resto del continente americano. Los elementos musicales que constituyen esta obra no están muy lejos de los ya característicos en el lenguaje del compositor para esta época, pero aquí parecen encontrar un punto climático de elaboración compositiva que se funde además en un perfecto equilibrio con otras artes. En la ópera *Los hampones* se puede evidenciar como el compositor utiliza en su paleta sonora una mezcla de estilos armónicos, junto a una variación constante de la métrica —lo que garantiza un ritmo enérgico y fluido en toda la obra— y un colorido en textura, melodía y timbre. En ese sentido, esta obra resume muchas de las tendencias compositivas utilizadas en los primeros sesenta años del siglo XX, en donde el hecho compositivo de cada autor desarrolló un estilo en sí mismo. Como Hebdige señala, el estilo enfatiza lo particular sobre lo general, lo subordinado sobre lo dominante, el estilo es el lugar en donde ideologías opuestas se enfrentan, y por lo mismo, el sitio en el que la lucha entre centro y periferia puede articularse²⁶. Así, por ejemplo, aunque el estilo compositivo de Luis Antonio Escobar ya se puede sentir desde su primer periodo compositivo, éste fue construyéndose y enriqueciéndose cada vez más hasta llegar a esta producción operística en donde, como anotamos más arriba, todos esos caminos

parecen encontrarse.

Según narra la biografía escrita por Amparo Ángel²⁷, sería en Alemania donde Escobar daría sus mejores pasos en su estudio como compositor. Sin embargo, el panorama musical en la Alemania de la posguerra es mucho más complejo en el hecho compositivo que lo que identificaría a la música de Escobar, pues en su producción no hay trabajo serial propiamente dicho ni concepciones cercanas a la música aleatoria, concreta o electrónica. Esto pudo deberse, por una parte, a que al llegar a Berlín estudió composición con Boris Blacher (1903 – 1975) un compositor mucho más cercano al tradicionalismo formal que a la música “progresista”²⁸, y por otra, no hay que olvidar que los primeros años de formación de Escobar en Colombia estuvieron dentro de la tradición francesa. De acuerdo con esto, el resultado sonoro es bastante fluido en la construcción melódica y contrapuntística, con un buen colorido orquestal, con un tramado armónico ambiguo y atonal, y sustentado todo ello en una apropiación muy particular de ideas estéticas novedosas, algunas de ellas de tinte nacionalista.

Ahora bien, si tomamos en consideración la tímbrica instrumental planteada en *Los Hampones*, ésta recuerda, sin duda alguna, la de la cantata *Veni Creator Spiritus* (1930) de Carl Orff y también de cierta manera a la de la *Ópera de los tres centavos* (1928) de Kurt Julian Weill. Estas dos piezas vocales alemanas fijarían el ambiente sonoro que Escobar utilizaría en su segunda ópera, pues él consideraba que, dada la altura intelectual del texto, lo más apropiado para acompañarlo sería la sonoridad percusiva²⁹; como el compositor lo afirma: “el tema es de extracción universal, en cuyo fondo se encuentra la vida íntima de los hampones, con sus fracasos, pequeños éxitos, reacciones y sentimientos, algo así como adentrarse en ese mundo que la mayoría de la gente desconoce. No se presenta al hampón de funda y pistola sino como lo determina su sicología”³⁰.

Pasemos ahora a la revisión del constructo armónico de la pieza. La concepción armónica en *Los hampones* se acerca a lo que el compositor ya había planteado en sus Sonatinas y en sus Bambuquerías por ejemplo, pero en la ópera que nos ocupa, esta concepción es llevada a un nivel más profundo y complejo de elaboración, haciendo que la relación entre armonía y melodía en la obra sea determinante. En algunos pasajes la utilización de la escala en particular dictaminará el

²⁷ ÁNGEL. Op. cit.

²⁸ La obra de Blacher no esta considerada entre las más relevantes de la música alemana del siglo XX, pero, en el panorama musical de Berlín, era considerado como uno de los más notables pedagogos. CUMMINGS, Robert. Boris Blacher. In allmusic [online]. Disponible en: <http://www.allmusic.com/artist/boris-blacher-q652/biography>. (Consulta, 24 de enero de 2017).

²⁹ BIERMANN, Andrés. Investigación del archivo sonora de Luis Antonio Escobar [cuadernillo del CD]: Bogotá convocatoria Ministerio de Cultura 2001, CD vol. X.

³⁰ Id.

²⁶ HEBDIGE, Dick. Subculture: The meaning of style. Londres: Routledge, 1979. p. 17.

escenario armónico, y en otros, este mismo escenario, dictaminará el modelo escalístico a utilizar. En ese sentido tenemos, “bajo un mismo techo”, lo modal, lo polimodal, lo tonal, lo politonal, lo pandiatónico y lo cuartal, conviviendo sin problema uno al lado del otro como en un verdadero collage sonoro.

La ópera abre con la presentación en escena del saxofonista. Este personaje e instrumento no será parte directa de la plantilla orquestal, sino que será tratado de manera simbólica en la trama argumental. En su constructo melódico no parece haber un sonido central sobre el cual los demás se relacionen. Este ambiente ambiguo —seguramente intencional— dictamina de entrada algo así como un debate entre el ambiente tonal mayor y menor, pero sin llegar a ser ni uno ni otro; muy cercano a la concepción simbólica del texto que se debate entre la dualidad del bien y el mal.

En esta misma línea, la aparición y utilización de los modos será paulatina y se ajustará, en algunos casos, de acuerdo con la intencionalidad semántica del texto, mientras que en otras aparecerá indistintamente como elementos superpuestos y continuos. Veamos algunos ejemplos de este constructo armónico utilizado por Luis Antonio Escobar en esta ópera:

Figura 3. Contorno armónico modal

Musical score for Figure 3. It features a vocal line (Mujs.) and piano accompaniment (Pno.). The vocal line includes lyrics: "sí - no dí - ri - ge co - mo que - re, No so - mos más que más - ca - ras,". The piano accompaniment includes parts for Timbale (Timb.), Plaque (Pla.), Xylophone (Xyl.), and Piano (Pno.). The score shows various dynamic markings such as *f*, *pp*, and *mf*, and includes a double bar line with repeat dots.

Figura 4. Contorno armónico politonal; utilización simultánea del mismo modo, pero en diferentes centros tonales (Bb, Eb, C y F)

Musical score for Figure 4. It features a vocal line (Rec.) and piano accompaniment (Pno.). The vocal line includes lyrics: "Ya te - po - di-mos in - for-mar so - bre tu a - sun - to. Ha - go an - da sud - to y des - pre - ve - si - do, co - mo quien na - da te - me o dis - fru - ta de al - tas pro - tec - ci - o - nes." The piano accompaniment includes parts for Recorder (Rec.) and Piano (Pno.). The score shows various dynamic markings such as *f* and *pp*, and includes a double bar line with repeat dots.

Figura 5. Contorno armónico polimodal; utilización de modos sobre diferentes centros tonales

Muj. 3: Na - die que re - ver fe - li - ces a los o - tros, ni sa - tis - fe - chos de sus o - bras.

Mujs.: La lu - ma - ni - dad es lu - cha a tien

Arp., Cel., Pno. (mp, p, mf)

Todos estos elementos están en continuo movimiento produciendo un desplazamiento constante del centro armónico o de un punto armónico gravitacional. Pero como se citó anteriormente, la utilización del tramado armónico de esta composición es bastante particular y a veces caprichosa. Demos una idea: al ser una obra de sonoridad percutiva, la armonía parece estar directamente relacionada con este aspecto, en donde el ritmo armónico subyacente se comporta como eje formal, pues contribuye en la generación de tensión y distensión donde, por ejemplo, las cadencias y la definición de frases están soportadas en el aumento o disminución de esta tensión armónica. Este factor juega un papel fundamental en el control y el fluir de la ópera, ya que, a pesar de la

densidad del ritmo armónico en ciertas secciones, la composición no llegue a ser o a sentirse caótica. A despecho de lo anterior, también encontramos secciones donde el fluir del ritmo armónico es más bien estático. Esto produce dos situaciones principalmente: la primera, es cuando la reiteración de un mismo grupo acordal, al ser un sonido repetitivo, produce un efecto percetivo en la armonía que se complementa con la ayuda tímbrica del piano; es decir, la utilización de los registros graves y agudos del instrumento estimula el ambiente percetivo en estas secciones como se puede ver en la figura 6. En oposición a ello, tenemos secciones en donde el ritmo armónico es más bien estático sin dirección tonal específica, en donde una escala completa es utilizada para formar el material acordal, tal como se puede denotar en la figura 7.

Figura 6. Contorno armónico percutivo

Ario: Na - da'm por - tu'el di - ne - ro más si que yo ha - ya si - do ju - gue - te de los o - tros.

Pno., Xyl., mp., 'lat., 'aja, ong (mp, p)

Mario: Na - da'm por - tu'el di - ne - ro si - no lo que re - pre - sen - ta - do - mi - nio so - bre los o - tros

Pno., Xyl., Timp., Plat., Caja, Gong (mp, p)

Figura 7. Contorno pandiatónico; el grupo acordal resultante es producido por las notas de la escala completa sin ninguna función especial

Mujer 1
 cer - lo, ni tan po - co co - mo pa - ra' o - be - de - cer - le con fi - de - li - dad.

Pno.

Finalmente, el panorama armónico desarrollado por Luis Antonio Escobar en esta obra concluye con la utilización de la armonía cuartal. Este procedimiento posiblemente sea el más usual en los compositores del siglo XX y no constituye realmente una novedad para la época. No obstante, la

utilización de este concepto en la obra en cuestión se ajusta perfectamente al ambiente sonoro producido por los recursos anteriormente mencionados, pues los acordes por cuartas son ambiguos, cualquier miembro del acorde puede funcionar como fundamental.

Figura 8. Contorno cuartal

Mujer 1
 Ni so - mos más que más - ca - ras, más - ca - ras que el des -

Pno.

MUJER 2
 No po - de - mos. Ni lo pue - de na - die. El tu - yo es el gri - to de las en - tra - ñas que el des - ti - no des - pre - cia.

Así de esta manera, consideramos que el autor se valió de estos recursos armónicos para poder retratar el ambiente sugerido por el texto: claro-oscuro y de moralidad ambigua. La conducción o el movimiento de los acordes proviene de un copioso cromatismo donde no hay tonalidad definida ni un movimiento armónico predecible —como el desenlace mismo del argumento— está definido básicamente por la utilización de polimetrías, isorítmias y polirítmias tanto horizontales

como verticales, muchas de ellas sujetas o al acento prosódico del texto. También es difícil distinguir la utilización de un motivo rítmico característico sobre el que la obra desarrolle su discurso. No obstante, la utilización de cada uno de estos recursos le impregna a la obra una fluir rítmico de bastante fuerza y emoción, que, junto a la armonía, construye y cohesionan el andamiaje formal de la misma. Citemos algunos ejemplos:

Figura 9. Polirritmia vertical

163

Hugo

Ro-bar la ca-ja de la po-li-ci-a es de-sa-fiar con pu-ro co-ra-zón te-me-

mp *mf*

163

Pno.

p *mf*

Figura 10. Isorritmo

697

Mujer 2

es un fón si-ni-es tro. Mi-ren-lo co-mo,e-jer-ce,el gro-

697

Pno.

697

Plat.

Figura 11. Polimetría horizontal

1277

Pno.

1277

Cel.

1277

Xyl.

4. Jorge Gaitán Durán: el hombre clave

Pensar en el desarrollo cultural colombiano del siglo XX incluye sin duda alguna la figura del escritor Jorge Gaitán Durán (1924-1962). No es osado decir que una de las piezas principales del engranaje de la historia sociocultural del país lleva su nombre.

Fue un hombre de espíritu decisivo que bien elegía acompañar a sus amigos a tomarse la radio en un episodio crucial de la historia colombiana, o tomaba posiciones políticas temerarias o decidía atravesar el océano para contactar y departir en Europa con los grandes intelectuales de mediados de siglo³¹.

Acercarse a la biografía de Gaitán Durán es observar a un hombre de ideas claras que emprendía proyectos titánicos o insólitos como el de tomarse la radio nacional el 9 de abril de 1948, marcar una distancia con el gobierno del Frente Nacional o iniciar un periplo por las principales ciudades europeas. En estos proyectos encontramos unos objetivos encaminados a dar a conocer la realidad de su país, matizarla con otras ideas y ofrecer a Colombia un modelo de pensamiento necesario para revitalizar la energía de mitad de siglo, para poner a la mano ideas novedosas y revolucionarias que se volcaran en la creación artística y por ende influyeran en la sociedad.

Cabe anotar que no se trataba de adquirir un conocimiento egoísta, sino al contrario, poner al servicio de los otros lo que él, desde su privilegio como viajero cosmopolita, como colombiano perteneciente a una clase pudiente (que le permitía estudiar y viajar) iba encontrando y conociendo. Para Gaitán Durán, el arte era una forma de confrontar al país, de impulsarlo para salir de su letargo y adentrarse en los vericuetos de una sociedad moderna. De esta noción nace la revista Mito, hito cultural y literario de Colombia y América Latina. Nada más basta ver un índice de la publicación —que circuló entre 1955 y 1962 llegando a 42 números— para encontrar cristalizado parte del proyecto de Gaitán Durán. Se trataba de una revista que abarcaba la literatura, la crítica literaria, la política, la sociología y el arte, además promovía que diferentes voces y puntos de vista publicaran en afán dialogante, como se expone en el primer número, en donde el lenguaje “se llevaba a su máxima densidad o a su máxima

tensión” y en donde se pretendía “hablar y discutir con gentes de todas las opiniones y de todas las creencias”³².

Mito sigue manteniendo su vigencia, la mayoría de sus artículos pueden ser leídos hoy en día y puestos en situación con la realidad actual. Por otro lado, la revista ejemplifica también al mundo intelectual de su tiempo. Como lo han notado algunos críticos y escritores colombianos como RH Moreno Durán o Juan Gustavo Cobo Borda, por ejemplo. Mito surgió durante el auge de las novelas de la tierra y la Violencia, convocó a diversidad de voces poéticas de mediados del siglo XX (que consolidan el canon de la poesía colombiana, en la que se incluye también la obra poética de Gaitán Durán) y presenta la generación nadaísta en el que sería el último número de la publicación. Vista de ese modo, Mito es un elemento fundamental para entender la literatura colombiana del siglo XX y una muestra crucial de los autores y movimientos estéticos más relevantes de la época³³.

Valga citar aquí una de las anécdotas más conocidas de Gabriel García Márquez que explica cómo Gaitán Durán llegó un día a preguntarle si no tenía algo para publicar en la revista Mito. Gaitán Durán buscó entre la basura y encontró un texto que le pareció “muy publicable”, estos manuscritos tirados a la basura salieron en el número 4 de Mito con el nombre de “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo”, y se convertiría en uno de los cuentos más reconocidos del nobel colombiano³⁴. Esto nos hace pensar en cierto ojo o en cierta certeza que cualquier editor envidiaría. Gaitán Durán tenía clara la línea editorial de Mito. En las páginas de la revista podemos encontrar nombres como Sade, Sartre, Heidegger o Navokov que fueron traducidos al español y dados a conocer, en algunos casos, por primera vez en Colombia. Así mismo, Mito consiguió que escritores hispanoamericanos de primera línea como Octavio Paz, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre entre otros, figuraran como colaboradores de la revista. Además, infinidad de voces colombianas relevantes publicaron en sus páginas: Álvaro Mutis, Álvaro Cepeda Samudio, Hernando Valencia Goekel (cofundador de Mito), Pedro Gómez Valderrama, Eduardo Cote Lamus, Marta Traba, Rafel Gutiérrez Girardot, Danilo Cruz Vélez, etc.

Gaitán Durán fue una de las mentes más incisivas de su generación, incansable, inconforme. Basta acercarse a cualquiera de sus textos para encontrar un poco de ese espíritu, podríamos decir, para jactarnos de ser paisanos, que su personalidad tenía el tesón de los santandereanos, pero, sin

³¹ Estos tres episodios hacen referencia a tres momentos de la vida de Gaitán Durán: el primero se refiere al 9 de abril de 1948 cuando Gaitán Durán, junto a Jorge Zalamea y otros intelectuales se toman la Radiodifusora Nacional para manifestarse en contra del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán Durán. Para ese entonces el escritor estaba radicado en Bogotá y acababa de terminar la carrera de derecho en la Universidad Javeriana. El segundo hace referencia a la posición política tomada por Gaitán Durán y otros intelectuales durante la época de La Violencia y posterior gobierno del Frente Nacional, posición que puede verse reflejada en algunos de sus textos, principalmente en el ensayo político *la revolución Invisible* (1959). El tercero, al viaje emprendido hacia Europa en 1950 decisivo para la madurez artística e intelectual tanto de Gaitán Durán como de la esfera intelectual y cultural colombiana.

³² Revista Mito. Bogotá. Mayo, 1955, N. 1. *Nota editorial*.

³³ Mito publicó su último número en junio de 1962, poco después de que su fundador pereciera en un accidente aéreo cuando regresaba de Europa a Bogotá.

³⁴ En Mito se publicaron otras dos obras de García Márquez: *El coronel no tiene quien le escriba*, en el número 19 y “En este pueblo no hay ladrones”, en el número 31.

caer en provincialismos. También podemos traer a colación lo que él mismo escribió, “las épocas de desarrollo exigen hombres de nervios sólidos” y tal afirmación se encuentra presente en su quehacer intelectual y artístico.

Si bien podemos encontrar estos matices en su producción ensayística, periodística y en sus diarios de viaje³⁵, los podemos vislumbrar también de otra forma en su poesía. En su obra poética³⁶, en especial en sus últimos poemarios, *Amantes* (1959) y *Si mañana despierto* (1961) —considerado su mejor libro— aborda el erotismo desde una perspectiva que, como afirma Rafael Gutiérrez Girardot en su ensayo “Eros y política” no se había trabajado antes. El erotismo en la obra de Gaitán Durán es una manera de presentar al ser humano como un animal racional. Su poesía es totalmente novedosa a la hora de abordar el cuerpo y el concepto de lo erótico, concentrando en ello un tema de “reflexión política”³⁷.

Un análisis a la producción literaria del escritor nortesantandereano demuestra su interés por mostrar una ética a través de la literatura. Esto mismo aplica para el guion de la ópera *Los hampones*, una de sus obras menos conocidas. Gaitán Durán, conocedor del teatro del siglo XX e influido por Brecht, como él mismo expone en una entrevista publicada en la época del estreno de la obra en mención, pone en este texto un marcado interés de mostrar desde un principio a una obra destinada a ser representada. No hay interés de crear un efecto mimético con la realidad, sino al contrario poner en situación al lector y utilizar elementos de la música y de la escenografía para elaborar sentido. Es un texto que dentro de la producción de Gaitán Durán muestra su intención ética y política como escritor. Decía Gaitán Durán que era una obra sin mayor complejidad argumental para que pudiera ser representada con todos los elementos que conlleva una puesta en escena de una ópera. Sin embargo, las cosas no son tan simples como parecen, pues en la misma fuente el poeta expone que,

El contenido es más complicado. Varios temas del pensamiento contemporáneo aparecen y se entrelazan de una manera más o menos orgánica. La división de los personajes en dos fracciones —las mujeres y los hampones— alude a la incomunicación humana y las precarias tentativas que hacemos para romperla. [...] También he intentado tratar la ininidad intercambiable de la Justicia, y del Hampa, del Poder y del Crimen³⁸.

Por lo tanto, sí hay un contenido axiológico mucho más complejo del que parece a primera vista, con lo cual al leer

con un poco más de detenimiento, el texto nos deja entrever muchos más detalles. Ahondemos un poco más en esto.

La publicación en 1961 de *Los hampones*³⁹ en las ediciones de la revista Mito, proponía una lectura transparente sobre el contenido que el lector encontraría: no se trataba de un libreto legible como teatro, sino de una pieza constitutiva de una obra mayor. Así, la reproducción de la primera página del manuscrito de la partitura de la ópera, opuesto en la página par a la tradicional portada de la obra literaria impresa, señalaba que el texto estaría incompleto siempre, mientras no fuera cantado y actuado.

Es necesario, entonces, comprender que lo que Jorge Gaitán Durán se propuso fue desde un inicio una ópera, en cuya factura participaron Luis Antonio Escobar, Santiago García y David Manzur. Y no solo lo que el autor se propuso, sino lo que el lector encontraría señalado siempre como una falta: la música y la acción en escena, puestas en evidencia por las más de doce páginas de reproducciones de fragmentos de las partituras de la ópera. Este problema no es una simple curiosidad bibliográfica. Lo que se propone con el texto de la ópera, escrito por Gaitán Durán, es una noción de obra total, de fuerza al lector a confrontarse, en primer lugar, con una tipología específica en la que hacen presencia tanto música como actuación, un texto dramático (literario) en acción como una escena dispuesta para la representación, e incluso, de acuerdo con lo señalado en el texto dramático, danza.

De esta manera, Gaitán Durán ofrece un texto dramático que en el mismo inicio del primer acto hace consciencia de este pacto entre el lector-espectador y la obra: con la aparición de un músico interpretando un saxofón, la esfera musical se involucra en escena a través de uno de sus actores y la obra es ya una ficción consciente de serlo.

Pero, antes de intentar un abordaje desde esta perspectiva, se señalan algunos aspectos básicos de la obra: compuesta por tres actos, cada uno de ellos con una unidad de acción clara y con un esquema de personajes sencillos, *Los hampones* elabora el tema de la imposibilidad de la comunicación entre los hombres y la justicia en sistemas sociales contradictorios y con valores propios. Los actos se articulan en la entrada y salida de los hampones de la prisión: el primer acto muestra, en la “pantomima del asalto”, una acción frustrada por una delación a la que sigue la reducción a cenizas del botín y el cerco policial que da fin al acto con el apresamiento sin resistencia de los hampones (menos Hugo); el segundo acto transcurre en la cárcel y concluye con la huida del grupo de hampones que lidera Mario; el tercer acto desarrolla el juicio en ausencia a Hugo, su asesinato en cumplimiento de la sentencia y el nuevo apresamiento de los

³⁵ Los diarios de viaje fueron publicados en la revista Mito.

³⁶ Insistencia en la tristeza (1946), Presencia del hombre (1947), Asombro (1951), El libertino (1954), Amantes (1959).

³⁷ GUTIERREZ GIRARDOT. Eros y política en *Textos sobre Gaitán Durán*. Bogotá: Casa de Poesía Silva. 1990. (p. 62).

³⁸ [sin autor definido]. *Una ópera colombiana: primer experimento*. En: La nueva prensa. Noviembre del 1 al 7, 1961, no. 29, p. 65.

³⁹ GAITÁN DURÁN, Jorge. *Los Hampones*. Ópera en tres actos. Bogotá: Ediciones de la revista mito, 1961.

hampones, con la revelación final de que el delator no ha sido Hugo sino el hombre del saxofón.

Así también, los personajes se estructuran en tres grupos: el primero, conformado por los hampones, liderados por Mario y que incluye a un personaje que le confronta, Hugo. Si bien, Hugo y Mario se pueden pensar como personajes opuestos, en el ámbito de la acción representada ello solo ocurre en el discurso de Mario, quien considera a Hugo un delator, por el cual son burlados y atrapados los hampones durante el primer acto. Hugo, por el contrario, se reconoce a sí mismo como una voz reflexiva pero no opuesta a Mario ni al grupo de hampones, sino funcional dentro de esta colectividad. Esta relación desbalanceada en el plano narrativo es la que genera el desenlace dramático: el enjuiciamiento y asesinato de Hugo por parte de los hampones y ante el lamento del grupo de mujeres que saben de la inocencia del asesinado.

El segundo grupo está constituido por este grupo de tres mujeres que cumple una función similar a la de los coros en el teatro griego clásico: reflexiona sobre los acontecimientos, relata sucesos ocurridos fuera de la escena y revela el destino a los espectadores. No basta ello para que este grupo de mujeres ofrezca un factor diferencial: se trata de un coro que increpa a los espectadores, que los vincula en la escena y que juzga, sin posibilidad alguna de acción sobre el relato de los hampones, sus acciones.

El tercer grupo de personajes lo conforma el hombre del saxofón. Como se ha señalado, aparece en la escena como una parte del público o de la orquesta y en el acto tercero su caracterización bufonesca se presenta ante los espectadores (de quienes es una extensión) como la del delator, responsable del asalto frustrado, del encarcelamiento de los hampones y, en últimas, de la muerte de Hugo –a quien las mujeres identifican con la “inteligencia”–. De esta manera, la obra traslada la responsabilidad de los crímenes –tanto para la justicia aborrecida por los hampones, como para la propia de ellos– al público espectador. Finalmente, este tercer grupo de personajes se podría definir como el público presente en la sala, a través del hombre del saxofón.

Tal es el elemento clave que Jorge Gaitán Durán establece como dispositivo de distanciamiento, en el que no se busca una identificación del espectador con la obra, sino una consciencia de presenciar una representación que lo convierte en público actuante, en capacidad de generar una postura crítica sobre las proposiciones de la obra.

5. La escena que se sabe artificial

La consciencia de la representación que se propone en *Los*

hampones dialoga claramente con las propuestas escénicas del siglo XX. Se trata de una apuesta por dejar de lado la mimesis aristotélica y los efectos del teatro burgués exaltados en el naturalismo; consciencia de la escena para nombrarse a sí misma el espejo del espectador y proclamar que es un acto teatral, una representación, un artificio.

De esta manera, se invoca al espectador con gestos, miradas, con la ruptura de las convenciones preestablecidas para una escena que se consideraba mimesis, experiencia catártica, proyección de la vida y del cuerpo del espectador. En este caso el espectador es forzado, de una parte, a colaborar con la obra abierta que tiene lugar, a la manera en que lo propuso Brecht en su teatro épico, y, de otra, a enfatizar la teatralidad.

La ruptura de Brecht con lo que denominó drama “aristotélico” se da tanto sobre la mimesis como sobre el concepto de catarsis, por lo que el efecto se traslada conscientemente al público. El público no logra la catarsis porque no se identifica con los personajes, sino que la toma de consciencia se hace del análisis de una realidad compleja propuesta en la obra. Esta actitud se logra mediante los efectos de distanciamiento.

La escena en *Los hampones* se convierte así en el nodo central de un entramado cuyos hilos tienen origen en las formas barrocas, apropiadas y recreadas durante el período colonial por la cultura sobre la que se fundarían las naciones hispanoamericanas: la obra barroca es consciente de su materialidad y juega con ella no para hacer mimesis sino para exaltar la condición creadora que acerca lo humano a lo divino y que se opone a las convenciones de la estética clásica, aferrada a Aristóteles; así ocurre con el teatro dentro del teatro shakespeariano, las representaciones alegóricas de la Edad Media y, en las antiguas colonias hispánicas, los autos sacramentales.

Está claro que no se trata aquí de una obra neobarroca sino de una forma nueva que tiene antecedentes claros. La pasividad que había adquirido el espectador ante la obra en el siglo XIX se había elaborado desde el teatro “regular”, en oposición al “irregular” de Shakespeare o la tragicomedia española, por ejemplo. No obstante, y a pesar de provenir de una interpretación de Aristóteles, el teatro regular hacía evidente la teatralidad: se procuraba un tono “elevado” en los libretos, los objetos en escena adquirían sentido como símbolos, la moraleja se había convertido en parte de las búsquedas de los espectadores; el discurso escénico se consideraba artificial por definición. Así mismo ocurrió con la ópera.

Pero con el realismo burgués y el naturalismo, la propuesta hacia el espectador lo guiaba hacia lo que muchos críticos denominarían una suerte de hipnosis de realidad, de

alineación, en la que la realidad en escena se convertía en una alucinación —el mismo recurso que emplean buena parte del cine y la televisión actuales, en productos como los melodramas o los realities—. El caso de Brecht es esencial en esta crítica, debido a los alcances e impacto que tuvo su teatro épico.

Es Walter Benjamin quien, en su segunda versión de *Qué es el teatro épico*, en 1936, mejor se aproxima a una definición de la propuesta de Brecht que permite guiar la lectura de *Los hampones*. Para Benjamin, el dramaturgo “ha emprendido el intento de hacer que el héroe dramático sea el pensante, incluso el sabio. Y por ello es posible definir su teatro como teatro épico”⁴⁰. Es entonces cuando se hace claro el tratamiento que da el coro de mujeres a Hugo.

Hugo, como personaje en torno a quien se configura la acción, se determina desde la ambivalencia. No se trata de un personaje que se construya desde la ambigüedad, sino que se define desde tres posturas divergentes: de una parte, su propia definición como un sujeto apenas funcional, con valores morales que son fácilmente permutables por la sobrevivencia, lo postulan como un personaje pusilánime. Es reiterativo en afirmarse desde el deseo de vivir, de cualquier modo, sin que pareciera defender más valores que este. De hecho, pusilánime es el término con el que es denominado desde el inicio por Mario, el jefe de los hampones, aunque con una lógica distinta: Hugo es, para los hampones, un sujeto problemático: cuestiona la autoridad, se muestra sumiso y cobarde, no se justifica por sus obras sino por sus palabras. La incapacidad de acción de Hugo es señalada no solo como una carencia en el personaje, sino que, en el juicio, incluso, se le considerará traición no lanzarse a la aventura, y reflexionar sobre las consecuencias de las acciones es motivo de su condena. Y esta es la tercera postura y la que convierte a Hugo en un personaje ambivalente: a las connotaciones negativas que él mismo propone y que los otros hampones le suman, se opone esa capacidad reflexiva que el propio Hugo parece desconocer, y que resuena como un corazón delator bajo el texto de toda la obra. Solo las mujeres logran entender a plenitud tal característica.

Hugo, convertido en el héroe dramático, se inserta como bisagra para articular lo que Jorge Gaitán Durán denominó “la incomunicación humana y las precarias tentativas que hacemos para romperla”⁴¹. Esta articulación solo es posible en la oposición con el hombre del saxofón, generada por la situación particular de cada personaje en relación con la Justicia, entendida como una serie de instituciones que imponen el ordenamiento social, y el Hampa.

Es en medio de la oposición entre esa Justicia —el Poder— y el Hampa —el Crimen— que el personaje de Hugo se hace depositario de una bondad elemental y reflexiva, sobre la que se impone una medianía en la que el bien y el coraje ceden ante la necesidad de “vivir de cualquier modo”⁴². Su lucha por la vida “su oscuro interés por la existencia”⁴³, no se ofrece como un modelo de integridad, pues, en última instancia, Hugo hace parte del grupo de hampones, desea integrarse en el bando del crimen que tiene su propia noción de justicia.

Sin embargo, las mujeres son insistentes —y Mario y el grupo de hampones que lidera, por cuanto lo censuran— en que Hugo es la inteligencia, pero una inteligencia incapaz de vencer al Destino, tanto como para someterse a él. El Destino queda vinculado a Mario de la misma forma que la inteligencia, a Hugo: “Nada pudo la inteligencia / que se inquieta y hace preguntas / contra el Destino”⁴⁴, dicen en coro las mujeres en el primer acto, una vez se ha determinado hacer el asalto. Esta condición de Hugo invoca una problemática que seculariza la temática: lo humano es el determinante de los actos, no en el destino, aunque este sea invocado. El Destino, cuya identidad reposa por un momento en Mario, es también un equivalente de la muerte y de la imposibilidad humana para comunicarse. No se trata de una fuerza externa sino de una serie de tensiones en las decisiones humanas que tienen consecuencias.

Al abandonar la idea del Destino como una imposición de lo divino sobre lo humano, Gaitán Durán enfila sus esfuerzos hacia la insistencia en la comunicación imposible. Por ello mismo se presentan oposiciones discursivas que aíslan a los grupos de personajes: los hampones rechazan la pérdida de su libertad, el sometimiento a una Justicia institucional identificándose como mujeres. Este sesgo, que podría interpretarse como una problemática de género, es particularmente intenso en la obra, ya que las mujeres en escena se oponen en todo a los personajes masculinos, en particular por la visión que ellas tienen de las tensiones y los problemas que se generan por la claridad frente al equívoco y la inclusión del hombre del saxofón como una figura perversa que proviene del público.

De nuevo en el esquema que opone a estos dos grupos de personajes, lo que Gaitán Durán encuentra como dispositivo para señalarlo es la interrupción del proceso de la acción, propuesta por Benjamín⁴⁵ como el recurso más notorio en el teatro de Brecht. La insistencia en los lugares de enunciación diferenciados —el de los hampones y el de las mujeres— la presencia del hombre del saxofón, la impotencia de las

⁴⁰BENJAMIN. Walter. *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus, 1987. P. 35.

⁴¹La Nueva Prensa. Op. cit. p. 65.

⁴²GAITÁN DURÁN. Op. cit. p. 35.

⁴³Ibid. p. 36.

⁴⁴Ibid. p. 18.

⁴⁵BENJAMIN. Op. cit. p. 20.

mujeres para actuar y la sobrevaloración de sus actos que hacen que los hampones insistan en dicha interrupción: se presenta una suerte de contrapunteo, no de diálogo pues no se resuelve nada sino que se imponen las posturas de cada lado. De una parte, la acción equívoca siempre de los hampones; de otra, la reflexividad profunda de las mujeres, abandonadas a su propia imposibilidad de acción.

La interrupción de la acción en la escena es también gestual, no solo narrativa. Ya se ha mencionado la apariencia de coro griego que tiene el grupo de mujeres; esto se explica porque en varios puntos de tensión dramática, esta queda suspendida, se repliega hacia la explicación o la contradicción en voz de las mujeres. Y esta voz de las mujeres es también un dispositivo de distanciamiento. No puede entenderse de otra manera la apelación constante al público para que deje de serlo: miradas, actos de habla, relatos de acontecimientos no escenificados, indicios y anuncios al público, y la reflexividad sobre su función que consiste en revelar el destino al público⁴⁶. La música también adquiere una función narrativa, justamente porque se está proponiendo una ópera como género, como forma específica de obra total; allí, la presencia de un músico sobre el escenario, además con un instrumento que hace referencia a la música popular de las urbes metropolitanas del siglo XX, impide la identificación del espectador en tanto se ofrece un espacio contradictorio y un desencajamiento de la convención propuesta al público.

El teatro épico es, ante todo, narrativo y la manera en que es señalado en el teatro de Brecht y en esta obra Jorge Gaitán Durán se da en la búsqueda de un espectador que pueda participar de la obra mediante un doble objeto: de una parte, unos hechos que el público pueda controlar por su propia experiencia, y, de otra, una representación transparente. No es gratuito que lo que se entregue al público no sea una mimesis de la realidad sino una evidente simulación, una acción cuya condición de representación es evidente. Así, las acciones de los hampones se denominan “pantomimas”: del asalto, de la evasión, de la ejecución; e incluso el juicio a Hugo no pasa de ser una farsa que se anuncia en negación: “no haremos una farsa, / porque la nuestra / es la Justicia verdadera”⁴⁷. En efecto, el hampón que ejerce de defensor de Hugo inicia su intervención diciendo: “¿Para qué juzgar a Hugo / si ya esta condenado de antemano?”⁴⁸. Por supuesto, puede advertirse un tono de reproche hacia la repetición de una práctica que es nociva para ellos mismos y es la de la Justicia: “Siempre el hombre castiga / para no ser culpable. / Hampones o policías, / ¡da lo mismo!”⁴⁹. Sin embargo, la defensa de Hugo no pasa de ser un

nuevo acto de sumisión: “Pero Mario tiene razón / porque el jefe siempre la tiene. / Yo también pido la muerte”, concluye el defensor de Hugo.

Estaría por determinarse el distanciamiento a través de la escena, pero ya el texto de Gaitán Durán es sumamente sugestivo, pues en muy contados momentos se indican objetos con los que los personajes actúan. La escena parece despojada y así, sugiera ambientes, no los representa⁵⁰.

En Gaitán Durán, como él mismo lo señalara, es evidente la presencia de Brecht: la consciencia de la teatralidad tiene como fin determinado generar un “distanciamiento estético” entre el espectador y el espectáculo⁵¹ y por ello se presenta una obra plena de lo que el dramaturgo alemán denominó “efectos de extrañeza” como los que se han señalado. La solicitud al público para que se asuma como crítico de una situación se juega en *Los hampones* a través del “mirar épico de la distancia”, que permite al espectador comprender su situación en la sociedad.

Como herencia del teatro de Brecht, *Los hampones* proponen al público un conocimiento claro de los mundos enfrentados en el espacio físico de la representación. La escena representa al mundo que involucra al público y se expande en el espectador, en lugar de crear una ilusión. Así, las mujeres ponen en evidencia la necesidad para que el público actúe, para que ellas mismas puedan intervenir, pero la comunicación imposible con Mario y los hampones los mantiene en su equívoco y permite la muerte de Hugo. Los hampones se perpetúan así en una acción inútil, que no tiene más justificación que la acción misma.

Un elemento final que también es introducido por el grupo de mujeres y que permite hilar de nuevo la obra de Brecht con *Los hampones* es precisamente su función como narradoras. Las mujeres no solo rompen con la identificación entre el público y los personajes en escena, sino que proponen una serie de contradicciones, las evidencian, no solo en el ajusticiamiento de Hugo, si no también en la presencia del hombre del saxofón y en el llamado a que el público se considere responsable: “Por una vez el teatro no será mentira”⁵²; “Pregúntense en sus casas / por qué nada pudieron contra el Destino”⁵³, y ello hace que la obra quede abierta. La obra épica no se presenta como una obra acabada, sino que permanece en *statu nascendi*, gracias a la “complicidad

⁴⁶ GAITÁN DURÁN. Op. cit. p.26.

⁴⁷ Ibid. p. 38.

⁴⁸ Ibid. p. 39.

⁴⁹ Ibid. p. 40.

⁵⁰ DEL TORO. Fernando. *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Buenos Aires: Galerna, 1987. p. 25.

⁵¹ El teatro de Brecht, si bien puede considerarse pedagógico, lo es en un sentido didáctico. Es didáctico en tanto que acerca al público y al espectáculo, permite el intercambio de aquel con los actores, y procura la consciencia de clase en el público. No es pedagógico en el sentido que le otorgaba la burguesía al teatro, como generador de una ética ciudadana o de una moral cristiana, desde una identificación del público con el personaje.

⁵² GAITÁN DURÁN. Op. cit. p. 38.

⁵³ Ibid. p. 44.

constructiva del receptor”⁵⁴.

Resulta de interés, al tener como perspectiva que la obra de Bertold Brecht atraviesa en sus recursos a *Los hampones*, reconocer que entre él y Jorge Gaitán Durán las correspondencias abarcaron también espacios de su vida como sujetos políticos. En el caso de Gaitán Durán, sus afinidades lo llevaron a acercarse a la izquierda, que abandonó por las contradicciones que halló en los dogmatismos de la izquierda marxista en Colombia. Pero no por ello perdió de vista los horizontes de una revolución posible ni de una posibilidad de cambio en las estructuras sociales del país, y aunque fue señalado de contestatario y defensor de la clase proletaria de la que hacía parte, sus observaciones de diario sobre China o la Unión Soviética, su obra sobre el libertino y su criticada propuesta sobre las posibilidades de una revolución en Colombia le condenaron al señalamiento de los sectores más conservadores.

Por su parte, durante su juventud, Bertold Brecht había reconocido en el comunismo alemán el único movimiento eficaz a favor de los oprimidos, víctimas de la sociedad burguesa en la que vivía; sin embargo, años más tarde, al comprobar que el partido se convertía en un sistema intransigente y totalitario, se separó de aquel movimiento, que afirmaba defender la justicia, pero lo estaba haciendo con procedimientos inhumanos. Este aspecto explica en *Los hampones* una última cuestión: no se trata de un producto hecho con fines de simple ocio. Benjamin lo señala al referirse al Brecht: “El teatro épico pone en cuestión el carácter recreativo del teatro; conmociona su vigencia social al quitarle su función en el orden capitalista; en tercer lugar, amenaza a la crítica en sus privilegios”⁵⁵.

6. Más allá de los recursos épicos

Empleando otros recursos, como el resquebrajamiento del lenguaje, el sinsentido y la ruptura con las narraciones lineales, autores como Beckett, Ionesco o Jarry profundizaron en lo que Martin Esslin denominó teatro del absurdo, el mismo año de publicación de *Los hampones*. Esslin introduce una reflexión que también aproxima a esta obra con las producciones escénicas del siglo XX. Cuando Esslin publica *El teatro del absurdo*, en 1961, ubica en Sísifo la problemática del individuo en el siglo XX —siguiendo a Albert Camus, quien había propuesto la filosofía del absurdo en su obra de 1942, *El mito de Sísifo*—. A Sísifo, según relata la *Odissea*, se le

ha concedido la vida eterna pero así mismo ha sido condenado a empujar una enorme roca, en una ladera empinada, cuesta arriba; pero ello resulta una tarea imposible, pues la roca rueda cuesta abajo cada vez que el condenado está a punto de alcanzar la cima. De esta manera, lo que se propone es extenuar a Sísifo, identificado aquí como el hombre moderno; esta es la única posibilidad de evitar su trabajo inútil y sin esperanza, que es el mayor castigo que los dioses le pueden conferir.

Tal problemática se expresa justamente en estos términos en *Los hampones*. Mientras Mario y los demás hampones se ubican en el plano de Sísifo, cuando afirman vehementemente que “la acción se justifica sola”⁵⁶, sin requerir razones para acontecer, el grupo de mujeres ha establecido, desde su posición reveladora del destino, que los hombres desconocen “hasta la propia acción en donde buscan justificaciones”⁵⁷. Esta relación entre la acción de los hampones y su inutilidad se concreta con la certeza que el grupo de mujeres tiene acerca de la repetición de la historia, de la imposibilidad del hombre para aprender y cesar en el equívoco, de la incapacidad de reconocer y modificar hábitos que perpetúan la condición fútil de la humanidad, del rechazo a lo que en la obra se denomina “la inteligencia” y se asocia con Hugo. El asesinato de Hugo repite la sentencia con la que la obra inicia y que se enuncia reiteradamente hasta su cierre: “No somos más que máscaras, / máscaras que el Destino / dirige como quiere”.

El esfuerzo del hombre para apenas sobrevivir no terminará nunca, este es el absurdo de la condición humana; y es justamente allí donde Esslin ubica la actitud y los recursos de un tipo de teatro propio del siglo XX. No en vano las mujeres introducen una condena rotunda al final de la obra: “Para el Crimen y el Poder / solo vale el éxito”; “Robaron un tesoro que no existía. / Acusaron al único que no era culpable. / Mataron por equivocación como es la norma”⁵⁸. La futilidad de todo acto trae consigo una reflexión obligada al público, propuesta por el grupo de mujeres; de nuevo se trata de la consciencia de la representación, que otorga a la escena una autonomía relativa con la que da razón de un mundo que presencia el fracaso de la modernidad: “Las Instituciones permiten todo, / pero no perdonan el fracaso”⁵⁹; “Pregúntense por qué en este mundo / solo triunfa el delator”⁶⁰.

Un factor que desajusta la propuesta de *Los Hampones* de la órbita del teatro regular es la complejización de la linealidad del tiempo de la acción. En la medida en que

⁵⁴ PAVIS, P. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 1998. p. 72.

⁵⁵ BENJAMIN. Op. cit. p. 25.

⁵⁶ GAITÁN DURÁN. Op. cit. p. 16.

⁵⁷ *Ibid.* p. 14.

⁵⁸ *Ibid.* p. 43.

⁵⁹ *Id.*

⁶⁰ *Ibid.* p. 45.

se ofrecen al menos dos órbitas de la acción: la de los hampones y la de las mujeres y el público; estas transcurren como una superposición de planos, en los que el tiempo dramático transcurre de forma diferencial para cada uno. Apelar a este manejo del tiempo fuerza a que la acción, tanto la de las mujeres —que transcurre en una continuidad sin rupturas—, como la de los hampones —totalmente fragmentada y seleccionada— se desligue de la realidad para buscar otros sentidos. La desarticulación de las convenciones del teatro obliga al espectador a enfrentarse a la obra de una manera distinta. Esta misma superposición de planos impide que los mecanismos dramáticos de la peripecia y el reconocimiento ocurran. La obra parecería plana, condenada desde el inicio a una resolución que introduce al hombre del saxofón como un *Deus ex machina* pero que, en realidad involucra semánticamente al espectador para que deje de serlo.

En estas discontinuidades que se gesta un doble tratamiento de la realidad representada; por un lado, la realidad visible en la que los hampones se establecen como oposición a las instituciones de Justicia y que se resuelve en un simple ejercicio de poder y dominación, y por otro, la realidad visible manifiesta en las mujeres, es decir, una en la que es imposible la acción y que se juega en el espacio que interpela al público.

En esta propuesta, Jorge Gaitán Durán se mantuvo coherente con los logros de la revista Mito. Se trata de una respuesta a la necesidad de apertura que Colombia vivió durante las décadas posteriores al período de la Violencia y que reclamaba a una sociedad en la que la participación política y el diálogo con los saberes de otros lugares del mundo estaban sumamente restringidos.

Ahora se comprende porque *Los hampones* fue una obra tan vanguardista en Colombia que tal vez, por eso mismo, no se volvió a representar después de la semana de su estreno. Quizás también fue tan adelantada a su tiempo que no tuvo mayor aceptación para entonces. Sucede lo mismo con algunos artículos de Mito, que parecen publicados para ser entendidos posteriormente, o incluso, al abrir una página al azar de los escritos de Gaitán Durán, parece como si éstos hubieran sido escritos esta mañana. Por eso, siguen haciendo falta acercamientos a la obra de este escritor, sin duda alguna, cada abordaje es una evidencia de su importancia para la vida cultural y social colombiana y de la permanencia y pertinencia de sus ideas en torno al arte, la cultura y la sociedad.

7. La puesta en escena

Durante el año de 1961 el ambiente operístico en el Conservatorio de música de la Universidad Nacional había adquirido un nuevo impulso⁶¹ gracias a la gestión de su director, Fabio González Zuleta. A su esfuerzo se sumarían posteriormente Olav Roots, director de la Orquesta sinfónica de Colombia y Luis Antonio Escobar, quien para la época era uno de los docentes más respetados de la institución. Lo que se buscaba era generar todo un movimiento interpretativo y académico basado en el estudio y montaje de algunos números operísticos clásicos y, por que no, de una ópera nacional. Junto a esto, el ambiente capitalino se enriquecía con la presencia de la Compañía lírica italiana Manlio Pasotto, quienes dentro de su temporada operística de 1961 incluirían títulos como: *El barbero de Sevilla*, *Rigoletto*, *Madama Butterfly*, *La traviata*, *El trovador* y *Tosca*; obras ya tradicionales y conocidos por el público bogotano.

Presumiblemente, Escobar empezó a trabajar en la composición de *Los Hampones* en el mes de mayo de 1961 —según como consta en el manuscrito— pero con seguridad podemos afirmar que desde mucho antes esta idea se venía madurando no solo en la mente de Escobar sino también en la de Gaitán Durán. Este último decía al respecto: “Luis Antonio Escobar y yo queríamos montar un espectáculo teatral y musical. Pensamos sucesivamente en un “Don Juan 1960”, en un tema folclórico y hasta en una comedia musical, —plena eso sí— de ironía e inconformidad. Por último, a comienzos de este año [1961], nos decidimos por “Los Hampones””⁶².

Ambos eran jóvenes e importantes intelectuales; personalidades influyentes de la cultura del país y les unía una amistad enmarcada por la bohemia bogotana de los sesenta. Mientras el poeta sazónaba su trabajo con una actitud de crítica social y política como se vio en el apartado anterior, el compositor prácticamente redefinía el contexto musical de la ciudad⁶³. No por nada era conocido como “el más activo de los músicos colombianos”⁶⁴.

Este escenario le permitió Escobar conocer y hacer parte de lo más selecto de la cultura bogotana. “Era común ver a Escobar y a Gaitán Durán en los cafés del centro de Bogotá, donde se reunían a hablar de política, de literatura, de

⁶¹ Para 1961 se organizó en el Conservatorio nacional el departamento de ópera. Ese mismo año se realizaron los montajes de algunas secciones de *Così fan tutte* y *Las bodas de figaro*. (Revista Conservatorio: revista de divulgación musical. Bogotá. Mayo – Junio, 1961, no. 4. p. 49.)

⁶² [sin autor definido]. Cuatro personajes y una Ópera. *En: El Tiempo*, Bogotá D.C. octubre, 22, 1961, p. 3. col. 4.

⁶³ Para esta época Luis Antonio Escobar se desempeñaba en una gran variedad de cargos influyentes en el medio: docente del Conservatorio de la Universidad Nacional, director nacional de extensión cultural, presidente y miembro de la Orquesta Sinfónica de Colombia, cofundador de la Orquesta filarmónica de Bogotá, presidente de la unión de compositores colombianos y fundador y presidente de los Clubes de Estudiantes Cantores.

⁶⁴ La Nueva Prensa. Op. cit. p. 64.

música y otras artes”⁶⁵, recuerda el maestro Santiago García (1928 - 2020), quién ocasionalmente se reunía con ellos. Sería precisamente él el encargado de la dirección escénica de la obra, después de que los mismos autores le hicieran la propuesta. Aunque García se encontraba en sus albores como director, ya tenía experiencia en este tipo de obras, pues bajo su mirada había hecho montajes de teatro experimental y nadaísta. Su concepción de la dirección escénica conformaba un pensamiento netamente revolucionario en el medio colombiano, que se enriquecería con sus años de estudio en la antigua Checoslovaquia donde pudo conocer de primera mano las diversas corrientes del teatro contemporáneo y la idea del *Teatro total* de Bertolt Brecht. Para *Los hampones*, García concibió una serie de movimientos reducidos, más cercanos a una coreografía a partir de la música, que a un desplazamiento actoral propiamente dicho. Como él mismo lo afirma: “he tratado obligatoriamente de depurar al máximo el montaje, el movimiento y la composición para destacar el canto. Que es la esencia de la ópera. Porque me interesa ante todo la fusión entre el texto de Gaitán Durán y la música de Escobar, he querido que se vea sin equívocos, sin naturalismo, que los intérpretes están cantando, están diciendo algo”⁶⁶.

Para el director escénico y los autores de la obra, estaba perfectamente claro que el montaje final involucraría la música, la poesía y el teatro como un todo y que posiblemente con esta ópera se daría un paso adelante en la concepción y desarrollo del *Teatro total* en Colombia⁶⁷. “Es evidente que en el espectáculo no se puede proceder ya aisladamente, y que hay que actuar en equipo, en armonía, es decir en “concierto”⁶⁸. No sería una tarea fácil, pues el montaje de la obra y la nueva concepción de teatro total daría mucho trabajo. Sobre esto recuerda García,

La idea que yo tenía del montaje escénico no era convencional, más o menos debía seguir la misma línea de la música y el texto; lo que escribieron Escobar y Gaitán Durán seguramente pasará a la historia por su impacto y calidad creativa. Y no sería para menos que mi contribución no tratara de estar a la altura de lo que ellos dos escribieron. Así que los ensayos fueron densos y extensos que duraron casi cinco meses ininterrumpidos muy tarde en la noche. Pero todos teníamos el compromiso de dar lo mejor de nosotros mismos para que el proyecto estuviera a la altura requerida⁶⁹.

A esta constelación de artista se les sumaría David Manzur (1929), con quién Luís Antonio Escobar había trabajado ya en el diseño escenográfico de *la Princesa y la arveja*. En esta ocasión, Manzur recurre a un escenario acorde con lo simbólico y lo esquemático del texto y los movimientos actorales en escena. Utiliza una serie de telones en blanco y

negro, apoyado en un juego de luces diseñado y dirigido por él mismo. El efecto de volumen en el escenario producto de la conjunción de luces y sombras constituirán un papel fundamental. El mismo artista así lo refiere:

Tengo la impresión de que el gran error que cometieron los grandes pintores como escenógrafos [...] fue el de hacer un cuadro más, cuyo marco era el escenario ya que así se robaban todas las posibilidades que el escenario tiene, pues las luces y la acción debían ser subalternas de la belleza de dicho cuadro. Por mi parte jamás pienso en trazar una sola línea o en pintar en el escenario, sino en buscar volúmenes que, heridos por la luz, producen sombras y efectos supeditados siempre al contenido y a la expresión de la obra que se lleva a cabo⁷⁰.

Además, agrega que,

Este tipo de obra no se podía dirigir con un criterio anecdótico, o ilustrativo, sino, como lo ha hecho Santiago García, de modo coreográfico, por medio de posiciones, logrando que coincidan las reminiscencias de lo que dice el texto con el dinamismo de la música. Había que evitar movimientos espectaculares, acrobacias, que los actores, más cantantes que actores en este caso, no estaban en capacidad de realizar. Mi escenografía entonces debía tener en cuenta fundamentalmente este criterio justo del director escénico⁷¹.



Figuras 10 y 11. *Ensayo general Los hampones*. Colección particular de Santiago García.

⁶⁵ Entrevista a Santiago García realizada en el mes de abril de 2010.

⁶⁶ Cuatro personajes y una Ópera. Op. cit. col. 5.

⁶⁷ Id.

⁶⁸ Id.

⁶⁹ Entrevista a Santiago García realizada en el mes de abril de 2010.

⁷⁰ Id. Col. 7.

⁷¹ Id.

Escobar concluiría su obra el día 4 de agosto de 1961. Los ensayos habían empezado ya dos meses atrás y el estreno se proyectaba en el Teatro Colón de Bogotá para el último fin de semana de octubre. La responsabilidad vocal estaría a cargo del maestro italiano Remo Giancola, la dirección musical correría a cargo del maestro Olav Roots y todo sería coordinado por el propio compositor, quién además obró como productor de todo el espectáculo.

El reparto quedaría conformado de la siguiente manera: Alberto Arias, barítono, haría el papel de “El jefe”; Delfín Bernal, tenor, haría el papel de “Hugo”; Armando Calderón, barítono, haría el papel de “El recluso”. Las tres mujeres estarían a cargo de Carmaña Gallo, contralto; Marina Tafur, soprano; y Olga Parra, soprano. Junto a ellas estarían Pepita Solano, Leonor Arciniegas, Lucía Pardo y Mercedes Pardo completando el coro femenino. En el coro de Hombres estarían: Agustín Sabogal, Héctor Mejía, Ildelfonso Torres, Gilberto Castillo, Rodrigo Camacho, Humberto Gómez, Omar Merchán, José Sánchez y Pedro Tolosa. La plantilla orquestal quedaría conformada por: Mario Renet, saxofón; Hilde Adler, piano; Marina Becerra, arpa; Teresita Gómez, celesta; Antonio Becerra, timbales; Elvira Olarte, xilófono; Mario Cuellar, redoblante; Marco Torres, bongos; Isadora Jaramillo, triángulo; Elsa Gutierrez, gong; Mauricio Cristancho, bombo; Leonor Delgado, clave; y Francisco Cristancho, platillos.

El diseño y confección de vestuario estaría a cargo de Cesareo Muñoz Mora, con quién Escobar también había trabajado en su ópera anterior. Y, finalmente, estaría Juan Calderón como jefe de Tramoya. Así pues, el estreno absoluto de *Los hampones* se llevó a cabo el sábado 28 de octubre de 1961, con repeticiones el día 30 y 31 del mismo mes y como último día, el 1 de noviembre del mismo año. Desde entonces no tenemos noticia, a la fecha de hoy, de que esta ópera haya sido interpretada nuevamente.

8. La crítica en prensa

Fueron varias las opiniones generadas alrededor de *Los hampones* durante la semana de su estreno e incluso varios días antes. El análisis de los artículos encontrados en los dos periódicos más importantes de la ciudad y en otras publicaciones, nos permite establecer ciertas categorías con las cuales podemos determinar los distintos grados de recepción generados por esta ópera colombiana.

En total se encontraron 11 reportes en prensa publicados entre octubre y noviembre del año 1961, de los

cuales 5 son artículos en donde se hace una presentación general de la obra y 6 de ellos son artículos de tipo crítico. Éstos han sido agrupados según su carácter en las siguientes categorías:

1. *Colombianidad, innovación y modernidad*: Aquí se describen las apreciaciones favorables sobre la obra al reunir en la letra, la música y el teatro, toda una concepción dialéctica que puede simbolizar paradigmáticamente la modernidad artística del país. Esto le hace merecer el calificativo de suceso del año:

✓✓ La ópera *Los Hampones*, música del joven maestro colombiano Luis Antonio Escobar para un libreto del poeta Jorge Gaitán Durán. Es evidentemente el máximo acontecimiento nacional del año, por tratarse de una obra audaz, en sentido artístico y auténticamente colombiana⁷².

✓✓ La ópera moderna *Los Hampones* del compositor colombiano Luis Antonio Escobar, se estrena esta noche en el Teatro Colón. [...] Este suceso artístico ha venido llamando la atención de nuestro público por espacio de muchos días, toda vez que en el ámbito nacional, especialmente, está llamado a ser el primero en 1961, si se tiene en cuenta la ardua labor que se han impuesto sus directores para lograr un montaje decoroso como es su propósito lograrlo⁷³.

✓✓ Esta ópera tiene doble atractivo de que, además de ser una de las poquísimas obras que en dicho género se hayan producido en el país, ha sido creada dentro de una concepción moderna tal como lo indica el mismo título de la obra: *Los Hampones*. [...] Desde ahora es de preverse que será este un suceso artístico de categoría en nuestra vida cultural⁷⁴.

✓✓ *Los Hampones*, una fantástica ópera de Luis Antonio Escobar, con libreto de Jorge Gaitán Durán y escenografías de David Manzur. En suma, un espectáculo a la altura de las nubes. Y ahí tenemos al Monje [Santiago García] dirigiendo una ópera moderna desde hace 5 meses todas las noches, llueve o llene, infatigablemente, movilizándolo masas de hampones hacia un asalto, que será el asalto del éxito en el teatro Colón, el 28 de octubre, un sábado a las 7 de

⁷² MENDOZA, Varela. E. Noticiero Cultural. En: *El Tiempo*, Bogotá D.C. 28, octubre, 1961. sec. 1. p. 5. col. 3.

⁷³ QUEVEDO, Beatriz. Guía Cultural. En: *El Espectador*, Bogotá D.C. 28, octubre, 1961. sec. 1. p. 5. col. 4.

⁷⁴ *Ibid.*, 10, octubre, 1961. sec. 1. p. 5. col. 4.

la noche, por si usted quiere ir⁷⁵.

- ✓✓ Los Hampones es, efectivamente, la primera ópera nacional. Este género que muchos consideran anacrónico ha entrado en el ámbito espiritual de nuestro tiempo gracias, en buena parte, a los empeños del músico italo-norteamericano Giancarlo Menotti. Los versos de Gaitán Durán y los ritmos de Escobar revelan una preocupación análoga a la del autor de El cónsul⁷⁶.

2. *Incoherencia, estatismo e indiferencia*: Esta categoría es el resultado de la columna escrita por Manuel Drezner para El Espectador, dos días después del estreno de la obra. De toda la prensa analizada, este periodista es el único que se refiere a *Los hampones* en términos un tanto despectivos y, tal vez, poco objetivos. El artículo da la sensación de que su autor no está muy al tanto de las posturas vanguardistas del poeta y el compositor, de sus influencias y sus intenciones dentro del panorama artístico nacional. Drezner denota una falta de relación entre música, texto y actuación. Para el crítico, la letra exigía mayor dramatismo en la música que el compositor no logró expresar y mayor movimiento actoral que permitiera soportar mejor la acción en escena. En ese sentido, la coreografía de García parece no agregar nada a la composición. Aquí se describe la imposibilidad de la obra por llegar a ser una ópera en el sentido estricto. Veamos algunos apartados:

- ✓✓ [...]Escobar ha llamado a su obra ópera, pero lo cierto es que “Los Hampones” tiene más de cantata profana o de oratorio, ya que la acción escénica no agrega nada a la composición⁷⁷.
- ✓✓ [...]el director de escena ha tenido que luchar con algo estático y el resultado evidentemente no podía dejar de reflejar ese estatismo que a la postre dio al público la impresión de repetición⁷⁸.
- ✓✓ [...]Tal vez por problemas de interpretación la música está compuesta de alteraciones entre los solos y coros al unísono. Esto resta interés musical a la obra y a la larga alcanza a cansar, ya que en definitiva, entre esta circunstancia y las limitaciones de la orquesta de percusión, volvemos a un

estado elemental dentro del campo de la música, ya superado hace muchos siglos⁷⁹.

- ✓✓ [...]Pero los mayores problemas de Luis Antonio Escobar no residen en lo descrito anteriormente. Más grave nos parece la falta de estructuración clara de su música. Da ella la impresión de pasajes compuestos sin relación entre sí, de notas escritas sin justificación y de desorden, que definitivamente el libreto no los tiene. Por el contrario, las palabras revelan una forma clarísima, que la música debía haber reflejado. [...] Por otra parte, está la absoluta ausencia de contenido emocional en la obra de Escobar: ella es fría e indiferente [...]⁸⁰.
- ✓✓ [...] Escobar dejó de lado esta magnífica oportunidad y acabó dándonos música que casi nada tiene que ver con el libreto⁸¹.

3. *Experiencia significativa*: esta categoría refleja la apreciación sobre la obra como una experiencia que representa la posibilidad de realizar proyectos culturales del mismo tipo en el país, lo cual debería incidir en la educación del público, en la formulación de nuevos procesos artísticos y en el desarrollo del concepto de Teatro total en Colombia.

- ✓✓ Luis Antonio Escobar [...] Ha sabido reunir con mucha fe en su obra, colaboradores que trabajan en campos muy distintos [...] se trata de una experiencia positiva para emprender tareas ambiciosas en el plano cultural, para crear las bases del teatro total, es decir, del verdadero espectáculo en Colombia⁸².
- ✓✓ Me parece que la ópera como género está muy pasada de moda; me refiero, claro está, a la ópera italiana; y hay que revitalizarla, tarea arriesgadísima en Colombia. Pero en el presente caso debemos establecer una diferencia radical con el teatro. La ambición en nuestro tiempo es hacer un teatro total, que comprenda todos los demás géneros⁸³.
- ✓✓ Me parece una obra muy interesante.

⁷⁵ ARANGO, Gonzalo. Los Hampones: el Monje y la Ópera Moderna. *En*: El Espectador, Bogotá D.C. 22, octubre, 1961. El Espectador Dominical. p. 4. col. 1.

⁷⁶ La nueva prensa. Op. cit. p. 64.

⁷⁷ DREZNER, Manuel. Una ópera Nacional. *En*: El Espectador, Bogotá D.C. 30, octubre, 1961. sec. 1. p. 5. col. 4.

⁷⁸ Id.

⁷⁹ Id.

⁸⁰ Id.

⁸¹ Id.

⁸² La Nueva Prensa. op. cit. p. 65.

⁸³ Cuatro personajes y una Ópera. Op. cit. p. col. 4.

Es una obra novedosa a la cual el público desgraciadamente no está acostumbrado y no la puede captar, pero representa un grande esfuerzo⁸⁴.

- ✓✓ Es un género nuevo, moderno, difícil por la disonancia y la percusión, por eso es una cosa a la que no estamos acostumbrados, no es lineal como lo normal. Después de dos o tres veces de escucharla se le puede sacar mucho de lo bueno y en gran gusto⁸⁵.

⁸⁴ [sin autor definido]. Los Músicos y los Críticos comentan “Los Hampones”. En: El Espectador, Bogotá D.C. 1, noviembre, 1961. sec. 1. p. 13. col. 7.

⁸⁵ Id.

CONCLUSIÓN

Tomando en cuenta lo expuesto en las páginas anteriores, podemos llegar a establecer que la tendencia compositiva en las óperas colombianas durante los primeros sesenta años del siglo XX puede dividirse básicamente en tres periodos: el primero de ellos, estaría dictaminado por la transición de siglo, con composiciones de corte netamente italiano, básicas, sencillas y sin mayores pretensiones que las heredadas del siglo XIX, donde aún es evidente el rol elitista y funcional de la ópera; otra época, se determina por haber un replanteamiento o regeneración en la concepción del arte lírico nacional, pues aparece un creciente interés por escribir una ópera basada o contextualizada, de cierta manera, en la búsqueda de un idílico, romantizado y un tanto pasado de moda nacionalismo musical; y, finalmente, otra etapa donde la búsqueda por lograr una representación operística con ciertos estándares de modernidad, determinó el repertorio, el lenguaje compositivo y la puesta en escena. Esta transformación será directamente proporcional a la transformación del lenguaje compositivo desarrollado por los compositores nacionales durante la primera mitad del siglo.

A partir de la escuela fundamentada por Guillermo Uribe Holguín en los comienzos de la centuria pasada, se puede evidenciar como poco a poco, con la contribución de cada uno de los compositores colombianos en una dinámica cíclica de alumno-maestro, la modernidad como tal en la música nacional llegaría de la mano de González Zuleta, Pineda Duque y Escobar. Cada uno de ellos desarrolló un trabajo interesante y de discurso particular, recurriendo a una mezcla de ideas tanto foráneas como del acervo nacional. Los mejores trabajos en este aspecto y al mismo tiempo los más prolíficos y disímiles, pueden ser los desarrollados por Pineda y Escobar. El primero, por incursionar de manera directa en el serialismo y el segundo por redefinir los materiales armónicos en el ambiente sonoro capitalino.

Los recursos armónicos utilizados en la música de Escobar son en gran medida síntesis de la armonía trabajada por los compositores del siglo XX. Es precisamente este elemento lo que más hace interesante a *Los hampones* en el hecho compositivo. Allí la tonalidad no existe en el sentido absoluto o tradicional, está implícita en la articulación armónica lograda en los procesos de tensión y relajación de los diversos acordes alrededor de un sonido, producto de un ambiente escalístico modal y/o tonal. De esta manera, la

conducción o el movimiento de los acordes proviene de un copioso cromatismo donde no hay un movimiento armónico predecible. Desde el mismo comienzo de la obra se puede ver como la dualidad mayor-menor promueve o presagia una escritura poliacordal que generará una especie de ambivalencia armónica, que podría relacionarse con la inanidad intercambiable de la justicia y el hampa y del poder y del crimen que sugiere Gaitán Durán en su texto.

En ese sentido, el concepto de modernidad para el compositor estará delineado por la utilización del constructo armónico, por la tímbrica y por el ritmo. La sumatoria de estos elementos constituirán no solo el ideal de la ópera moderna en Colombia, sino de la música colombiana en general. Pese a que el compositor no volvió a incursionar en la ópera, su ideología compositiva siempre se sustentaría en este aspecto.

Otro de los factores que hacen a esta ópera única en el panorama compositivo colombiano del siglo XX, es la concepción primitiva de hacer un *Teatro total* donde música, poesía, danza, actuación y artes plásticas constituyeran un solo tramado interpretativo, al mejor estilo *berchtiano* —dramaturgo por el que los autores sentían especial admiración—. Así pues, con esta ópera se pretendía sentar las bases para un nuevo espectáculo en el país, pero no tendrían el suficiente eco para lograr su cometido.

Con esto pasamos a otro aspecto, la crítica de la época generó entorno a esta obra opiniones encontradas que estuvieron delimitadas por su propia concepción de modernidad musical. Indiscutiblemente, el cubrimiento mediático sin precedentes de la obra generó gran expectativa en el medio, unido a la curiosidad que despertó ver al *dream team* artístico de la época por primera y única vez involucrado en un mismo trabajo. Dos puntos de vista se encontraron entonces: lo que para algunos resultó el surgimiento del paradigma moderno en la cultura musical colombiana, al reconocer en la obra, al margen del hecho sonoro, unos elementos de discurso musical que podrían ser etiquetados como novedosos y revolucionarios; para otros, sencillamente resultó tediosa y aburrida: indiferencia que bien podría justificarse en la poca o ninguna preparación teórica del cronista. Aquí tal vez podría afirmarse que en su juicio de valor crítico primó básicamente su gusto personal, impidiendo tener una visión más objetividad de la obra en cuestión.

Sin embargo, con todo y esto, que un compositor colombiano escribiese una ópera, bien fuera con o sin elementos de música contemporánea, fue un fenómeno social que generó en torno de sí todo un movimiento colectivo de exaltación nacionalista con distintas categorías de receptividad. Así pues, los cuatro días que la ópera duró en cartelera fueron

suficientes para convertirla en el suceso artístico del año en la Bogotá de 1961. Fenómeno irreplicable en otra producción del mismo tipo, por lo menos, hasta el día de hoy.

BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, R. Ensayos críticos. Barcelona: Seix Barral, 1970.

BARRAGÁN, Francisco y otros. Opera de Colombia 30 años: una crónica 1976-2006. Bogotá: Puntoaparte Editores, 1996.

BENJAMÍN Walter. Tentativas sobre Brecht. Madrid: Taurus, 1987.

BERMÚDEZ, Egberto. Historia de la música en Santafé de Bogotá. 1538-1938. Bogotá: Fundación de música, 2000.

COBO, BORDA, Juan Gustavo. Historia portátil de la poesía colombiana. Bogotá: Tercer mundo editores. 1995

DEL TORO, Fernando. Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo. Buenos Aires: Galerna, 1987.

ESSLIN, M. Teatro del absurdo. Barcelona: Seix Barral, 1964.

GAITÁN DURÁN, Jorge. Los Hampones. Ópera en tres actos. Bogotá: Ediciones de la revista mito, 1961.

_____ La revolución invisible. Bogotá: Ariel. 1999.

GUTIERREZ GIRARDOT. Eros y política en *Textos sobre Gaitán Durán*. Bogotá: Casa de Poesía Silva. 1990.

HEBDIGE, Dick. Subculture: The meaning of style. Londres: Routledge, 1979.

PAVIS, P. Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología. Barcelona: Paidós, 1998.

PARDO TOVAR, Andrés. La cultura musical en Colombia, Historia Extensa de Colombia. Vol. XX, tomo 6, Bogotá: Ediciones Lerner, 1966.

PERSICETTI, Vincent. Armonía del siglo XX. Madrid: Real musical, 1985.

RIVAS POLO, Carlos. *Revista Mito: Vigencia de un legado intelectual*. Medellín: Universidad de Antioquia. 2010.

RODRÍGUEZ, Luís Carlos. Roberto Pineda Duque: un músico incomprendido. Itagüí, Antioquia: Nuestros Medios S. A., 2010.

SARMIENTO SANDOVAL, Pedro. *La revista Mito en el tránsito de la modernidad a la posmodernidad literaria en Colombia*. Bogotá: Publicaciones Instituto Caro y Cuervo CVII. 2006.

UBERSFELD, A. Semiótica teatral. Madrid: Cátedra, 1998.

[sin autor] Luis Antonio Escobar: hoja de vida y catalogo de sus obras. Bogotá: [sin editor], 1982.

Páginas web

ÁNGEL, Amparo. "Luis Antonio Escobar: compositor colombiano". Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/blaaudio/compo/escobar/indice.htm (Consulta, 24 de enero de 2017).

CALDERÓN, Johanna. "Fabio González Zuleta", Compositores Colombianos. Ellie Anne Duque y Jaime Cortés, eds. <<http://facartes.unal.edu.co/compositores/>> (Consulta, 5 de marzo de 2017).

CANCINO, Hugo. El discurso del indianismo: su crítica de la Modernidad y de la Globalización. [online]:

www.cbs.dk/content/download/32400/453152/.../Indianismohc.pdf (Consulta, 5 de marzo de 2017).

CUMMINGS, Robert. Boris Blacher. In allmusic [online]: <http://www.allmusic.com/artist/boris-blacher-q652/biography>. (Consulta, 24 de enero de 2017).

GONZÁLEZ ESPINOSA, Jesús Emilio. "No doy por todos ellos el aire de mi lugar: la construcción de una identidad colombiana a través del bambuco en el siglo XIX". Tesis de Doctorado. Barcelona: Universidad Autónoma, 2006. Cap. 4.: <http://ddd.uab.cat/pub/tesis/2006/tdx-0213107-154312/jegc1de1.pdf>.

Publicaciones seriadas

ARANGO, Gonzalo. Los Hampones: el Monje y la Ópera Moderna. En: El Espectador, Bogotá D.C. 22, octubre, 1961. El Espectador Dominical. p. 4. col. 1.

DREZNER, Manuel. Una ópera Nacional. En: El Espectador, Bogotá D.C. 30, octubre, 1961. sec. 1. p. 5. col. 4.

KAWAKAMI, Vitor. «Acerca de la genealogía editorial de la revista Mito». *Literatura: teoría, historia, crítica* **18** (1): 11-28.

MARÍN, Paola. Ética, estética y erotismo: la reflexión crítica de Jorge Gaitán Durán en Revista Iberoamericana, Vol. LXXIII, Núm. 218, enero-marzo 2007, 195-209.

MENDOZA, Varela. E. Noticiero Cultural. En: El Tiempo, Bogotá D.C. 28, octubre, 1961. sec. 1. p. 5. col. 3.

MORENO DURÁN, RH. Mito: memoria y legado de una sensibilidad en Boletín cultura y bibliográfico. *Vol. 26, Núm. 18 (1989)* 19-41.

RESTREPO, Luís Fernando. La ópera *Furatena* de Uribe Holguín y el imposible duelo de la conquista en tiempos de la modernización salvaje. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias sociales, Dpto. de Literatura. Cuadernos de Literatura X: 19, julio – diciembre, 2005.

QUEVEDO, Beatriz. Guía Cultural. En: *El Espectador*, Bogotá D.C. 28, octubre, 1961. sec. 1. p. 5. col. 4.

[sin autor definido]. *Revista Conservatorio: revista de divulgación musical*. Bogotá. Mayo – Junio, 1961, no. 4.

[sin autor definido]. Una ópera colombiana: primer experimento. En: *La nueva prensa*. Noviembre del 1 al 7, 1961, no. 29, p. 64-65.

[sin autor definido]. Cuatro personajes y una Ópera. En: *El Tiempo*, Bogotá D.C. octubre, 22, 1961, p. 3. col. 4.

[sin autor definido]. Los Músicos y los Críticos comentan “Los Hampones”. En: *El Espectador*, Bogotá D.C. 1, noviembre, 1961. sec. 1. p. 13. col. 7.

Programas de mano

CARO MENDOZA, Hernando. *Furatena*. Bogotá: Teatro Colón, [Programa de Mano] Oct. 19 de 1962.

ESCOBAR, Luís Antonio. GAITÁN DURÁN, Jorge. *Los Hampones*. Bogotá Teatro Colón, [Programa de Mano] Oct. 28 de 1961.

Grabaciones sonoras

Biblioteca Nacional de Colombia. Entrevista a Luís Antonio Escobar. [Programa radial, 1957]. 09 min., 42 seg.: www.bibliotecanacional.gov.co/recursos_user/sonoro/3052_radiorevistacolombiareportajeliterarioaluisantonioescobar.mp3. (Consulta, marzo 5 de 2012).

BIERMANN, Andrés. Investigación del archivo sonora de Luís Antonio Escobar. Bogotá, convocatoria Ministerio de Cultura 2001, CD vol. X.

ESCOBAR, Luís A. Concierto para clavicémbalo y cuerdas. [casete son.] 60 min. Biblioteca Luís Ángel Arango, [1982?].

ESCOBAR, Luís A. Preludio para percusión. [CD] 50 min. Biblioteca Luís Ángel Arango, 1980.

Partituras

PINEDA DUQUE, Roberto. *Edipo Rey*. [manuscrito] 59 p. Centro de documentación musical de la Biblioteca Nacional de Colombia. 1959.

------. *Fantasia Sinfónica*. [manuscrito] 32 p. Centro de documentación musical de la Biblioteca Nacional de Colombia. 1950.

------. *Primera sinfonía*. [manuscrito] 106 p. Centro de documentación musical de la Biblioteca Nacional de Colombia. 1961.

ESCOBAR, Luís Antonio. *Los Hampones*. Ópera en tres actos. [manuscrito] 143 p. Centro de documentación musical de la Biblioteca Nacional de Colombia. 1961.

------. *Concertino para clavicémbalo y cuerdas* [manuscrito] 51 p. Centro de documentación musical de la Biblioteca Nacional de Colombia. 1961. 1957.

------. *La princesa y la arveja*. Ópera infantil. [manuscrito] 27 p. Centro de documentación musical de la Biblioteca Nacional de Colombia. 1957.

------. *Sinfonía N. 0*. [manuscrito] 173 p. Centro de documentación musical de la Biblioteca Nacional de Colombia. 1955.

------. *Pequeña sinfonía N. 1* [manuscrito] 64 p. Centro de documentación musical de la Biblioteca Nacional de Colombia. 1960.

------. *Bambuquerías para piano Nos. 1 a 7* [manuscrito] 5 p. Centro de documentación musical de la Biblioteca Nacional de Colombia. [s.f.].

------. *Canticas colombianas*. Medellín: Fondo Editores Universidad EAFIT, 2011.

Fascímiles

"Los Hampones"

- ópera en 3 actos -

Para PERCUSION

MÚSICA Luis ANTONIO ESCOBAR

TEXTO JORGE GAITAN DURAN

Escenografía
DAVID MANZUR

a Carlos Chao
Director
Bogotá Mayo de 1961

OPUS 069x

Lámina I. *Los hampones*, portada manuscrita de la partitura para orquesta E.
(Biblioteca Nacional de Colombia, Centro de Documentación Musical, Bogotá)

"Los Hampones"

ópera en tres actos
 Música de Luis Piedra
 Texto de Jorge Gaitán Duró

DERECHOS RESERVADOS

Solistas	Percusion
MARIO = BARITONO	PIANO
HUGO = TENOR	CELESTA
RECLUSO = BAJO	XILOFONO
CORO = 9 HAMPONES	PLATILLOS { d
CORO = 12 MUJERES	CAJA { p
MUJER I ^a II ^a III ^a	TIMBALES 3 { d
GRUPO DE PANTOMIMA	BOMBO { p
	MATRACA
	CLAVE { d
	CHUCHO (MARACA) { p
	TRIANGULO { d
	GONG { p
	4 BONGORES { I II d d

SAXOFON Solista en escena

Escenario vacío, dividido en dos alas. De la izquierda, al lado izquierdo surge el hombre del saxofón. Perseguirá a su mujer y al niño. Desaparece. Luego al mismo lado los bues desahoran a las mujeres. Se dirigen al público.

Lámina II. Los hampones, contmanuscrita de la partitura para orquesta E, contraportada. (Biblioteca Nacional de Colombia, Centro de Documentación Musical, Bogotá)

-4

Coro de Mujeres

ADAGIO $\text{♩} = 72$

COVO
PIANO
 No so mos MAS QUE MASCARAS MAS CA RAS

COVO
PIANO
 QUE EL DES - TI - NO DI RICE CO MO QUIE

COVO
PIANO
 No so mas mas que mas ca ras mascaras que el des no el des

GI TRAPO
 No so mas mas que mas ca ras mascaras que el des no el des

XILOFONO

TIMBAL

PLA

CAJA

BOMBOS

+ 169 cerca 2x 1 y sigue →

Lámina III. *Los hampones*, manuscrito de la partitura para orquesta E, p. 4, acto 1 (Biblioteca Nacional de Colombia, Centro de Documentación Musical, Bogotá)

19

Coro

mp *mf* **1830**

Parad Eri men 2 of po der so lo va del e - xi - to

pp *mf* *f* *mf* *p*

asus-ti-tu-cio-nes re - a-mu-er-to - do pero no per do nam el pa ca

Solo **DE CORO**

Kobaron un Deuaron al unico que es ca
 tesoro que culpable. Malaron por
 no erilin equivocacion como es
 la norma

olas

Sabemos ya que tuys fue inxente,
 Solo falta saber quien fue el autor
 de la maquinacion que hizo a los hampones,
 7 tuvo el alto patrociniis del Destino.
MUJER SOLA = ! El delator que trisun a Siempre!
(aparece Saxo-piuita en escena)

Star Nr 66, IR Systeme

Lámina IV. Los hampones, manuscrito de la partitura para orquesta E, p. 140, acto 3.
 (Biblioteca Nacional de Colombia, Centro de Documentación Musical, Bogotá)

14

Saxofón (enema)

Hablado (Mujer 1.^a)

¡Silencio! no se vayan todavía.
 No regresen tan pronto
 a la satisfacción en donde habitan.
 Sigas siendo expectadores,
 es decir, actores situados.
 Se gáñtense en sus caras
 por que nada perdiera contra el Destino
 la ossida somera de Marco
 y el aynia de cuestas de Hugo.
 Preguntase por qué en este mundo
 solo triunfa el delator.
 Responde a ustedes
 busca la explicación al drama...
 O del plomo que no tiene explicación posible.

Campaña
 lento

Sigue Coro →

Lámina V. Los hampones, manuscrito de la partitura para orquesta E, p. 141, acto 3.
 (Biblioteca Nacional de Colombia, Centro de Documentación Musical, Bogotá)

P
 Coro
 di rige como que re no so más que mascarar mascarar
 Piano
 Xilofón
 Campanas
 Tambores
 Plat
 Cajas
 Bombo
 Gong
 Bongos
 FIN
 Bogotá-Ayoto 4/1961
 Luis [Signature]

Lámina VI. Los bombores, manuscrito de la partitura para orquesta E, p. 143, acto 3 (final).
 (Biblioteca Nacional de Colombia, Centro de Documentación Musical, Bogotá)

PRINCIPIOS EDITORIALES

Las fuentes principales empleadas para la elaboración de esta edición son el manuscrito autógrafa de la partitura, conservado en el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia, y la publicación del texto, realizado por Ediciones de la Revista Mito en 1961.

Edición del texto

La presente edición de la ópera Los Hampones sigue fielmente en ortografía, uso de mayúsculas y signos de puntuación a la publicación del texto original de 1961. Todas aquellas omisiones, modificaciones o variaciones del texto publicado, en relación con el texto empleado por el compositor en la partitura, están plenamente identificadas y aclaradas en las notas críticas de esta edición. Ahora bien, cuando por razones musicales el compositor ha decidido repetir alguna estrofa, se ha agregado una coma para marcar la separación y se ha mantenido la mayúscula del inicio de esta. Ejemplo: “No somos más que máscaras, máscaras que el Destino dirige como quiere, No somos más que máscaras, máscaras que el Destino dirige como quiere”. De otra parte, cuando el compositor ha decidido repetir algún verso o fragmento de este, se ha agregado una coma para marcar la separación, pero sin poner mayúscula al inicio de la frase o palabra que se repite. Ejemplo: “*No somos más que máscaras, máscaras que el Destino, el Destino dirige como quiere*”.

El texto cantado

En varias ocasiones la ubicación del texto que aparece en el manuscrito de la partitura no se ajusta exactamente a la figuración rítmica utilizada por el compositor, ocasionando esto cierta confusión en la prosodia del texto. Para esta edición el texto se ha ajustado fielmente a la figuración rítmica del compositor según los estándares del caso, pero respetando siempre la prosodia del texto.

El texto hablado

En la obra el compositor utiliza dos maneras de presentar los textos hablados, las cuales se han respetado fielmente para el desarrollo de esta edición. La primera manera es cuando el texto hablado aparece con figuración rítmica, para la cual se han empleado solo las plicas de las notas. La segunda manera es cuando los textos aparecen simplemente escritos en compases, pero sin figuración rítmica específica sugiriendo una libre interpretación. No obstante, hay textos que tienen como antecedente o como consecuente algún silencio; en estos casos, el texto se ha ubicado respetando los signos de silencio y su relación con la demás figuración rítmica del resto de los instrumentos que intervienen en la misma sección.

Didascalias

Para la elaboración de la partitura de esta obra se han tenido en cuenta tanto las didascalias que aparecen en el libreto como las que aparecen en el manuscrito de la partitura. Sin embargo, y con el fin de dar mayor precisión al desarrollo de la escena de la ópera, se ha optado por seguir en mayor medida las didascalias publicadas en el libreto; esto es, cuando el compositor utiliza una indicación en el score que dice más o menos lo mismo que la indicación que aparece en el libreto se ha optado por dejar la del libreto en vista de que es más precisa y aparece redactada de mejor manera. No obstante, todas estas omisiones, modificaciones o variaciones de las indicaciones didascálicas están plenamente identificadas y aclaradas en las notas críticas de esta edición.

Edición de la partitura general

En relación con el orden de la instrumentación involucrada en la obra, Escobar utiliza en su manuscrito un ordenamiento particular que, incluso, en algunas partes comparte el mismo pentagrama con dos o más instrumentos —esto puede ser sencillamente por razones de optimización del papel pentagramado—. Siempre posiciona al piano inmediatamente después de la voz o las voces y a partir de allí desglosa el resto de la plantilla instrumental empezando por los instrumentos armónicos y melódicos como la celesta, el xilófono o el arpa, para después continuar con el resto de los instrumentos de percusión involucrados en la obra. Otro hecho significativo en este punto es que el compositor casi no utiliza abreviaciones para los instrumentos; por lo general pone el nombre completo del instrumento en cada sistema y las pocas abreviaciones que aparecen en la composición pueden obedecer a simples razones de espacio o de rapidez en la escritura. Por ejemplo, en tres sistemas seguidos pueden aparecer las palabras: Xilo, Xilof o Xilófono; Bong, Bon o Bongoes para referirse a un instrumento en particular. Esta misma situación se presenta con otros instrumentos. Para la presentación de la partitura de esta edición se ha dispuesto el orden de la instrumentación y la disposición de las voces según los estándares de edición musical, pues consideramos que con esto se puede facilitar mejor la lectura de la partitura. Así mismo, se han establecido abreviaciones para las voces y los instrumentos involucrados en la obra, para estos últimos se han utilizado las abreviaciones más usuales en la práctica común. (ver Aparato Crítico).

Letras de ensayo

Tomando en cuenta que el compositor no incluyó letras de ensayo en su manuscrito, para esta edición se tomó la decisión de incluirlas dada la particularidad y complejidad de la obra. Para su ubicación se tomaron en cuenta algunos puntos de referencia como comienzo de una nueva sección, cambios de tempo, cambio del carácter, entrada de una parte vocal importante, entre otros, que pueden facilitar la lectura y el montaje de la obra.

Alteraciones

Todas aquellas alteraciones de precaución que el compositor ha anotado en la obra se han dejado en esta edición y se ha tomado la decisión de omitir aquellas alteraciones que no presentan utilidad y que pueden dificultar la lectura.

Indicaciones de tempo

En esta edición se han respetado fielmente todas las indicaciones de tempo sugeridas por el compositor. Aquellas variaciones de tempo que no son del todo claras han sido reportadas con su respectivo comentario o sugerencia en las notas críticas.

Dinámicas

Todas las dinámicas utilizadas en esta edición han sido tomadas del manuscrito del compositor. Sin embargo, muchas de estas dinámicas han sido complementadas con el fin de dar mayor rigor interpretativo, esto es, por ejemplo, especificar la intensidad del inicio y final de un *crescendo* o *diminuendo*, o agregar un signo de *forte* o *piano* donde consideramos que el compositor los omitió por descuido. Todas estas particularidades aparecen reportadas y comentadas en las notas críticas.

Modificaciones interpretativas

En esta edición se han realizado algunas modificaciones en la escritura de determinado compás o compases con el fin de ajustarla a una interpretación técnicamente más lógica del instrumento involucrado. Estas particularidades aparecen reportadas y comentadas en las notas críticas.

LOS HAMPONES

Partitura general

A Carlos Chávez

LOS HAMPONES

Ópera en Tres Actos para Percusión

Luís Antonio Escobar

(1925 - 1993)

Libreto de Jorge Gaitán Durán

(1924 - 1962)

Estrenada el sábado 28 de octubre de 1961 en el Teatro Colón de Bogotá

Personajes:

Mario, jefe de los hampones (barítono)

Hugo, integrante de los hampones (tenor)

Recluso, (bajo)

Mujer 1 (soprano)

Mujer 2 (soprano)

Mujer 3 (contralto)

Coro de Mujeres (12 voces mixtas, incluidas las tres mujeres principales)

Coro de hampones, (9 voces mixtas: 3 bajos, 3 barítonos y 3 tenores)

Grupo de pantomima

Orquesta:

Saxofón alto en Mi^b (*en escena*)

Timbales

Plato suspendido

Caja

Bombo

Triángulo

Claves

Matraca

Maracas

Pandereta

Gong

4 Bongós

Arpa

Xilófono

Campanas

Celesta

Piano

ARGUMENTO

ACTO I⁸⁶

Inicia la acción el hombre del saxofón, personaje tragicómico. Aparecen luego las mujeres, cuya función es revelar al público las intenciones del destino, y anuncian que los hampones fracasarán en el asalto. Enseguida, los hampones ya van a emprender el asalto a la caja de la policía, cuando uno de los, Hugo, pone en tela de juicio la inteligencia del proyecto. Discute con Mario, el jefe de todos, quien termina por imponerse, con el asentimiento entusiasta de sus hombres. Las mujeres insisten en anunciar el fracaso del asalto.

Se produce el asalto y al principio Mario y sus hombres creen que tuvieron éxito porque se cumplió exactamente lo que estaba preparado y encuentran en su sitio los fajos de billetes; pero apenas huyen, Mario comienza a sospechar que todo ha sido un engaño. Mientras los hampones examinan el botín, las mujeres le confían al público la verdad: los fajos de billetes no valen nada; todo era una trampa. Mario, un orgulloso, se queja amargamente de la humillación que les han inferido. Mientras tanto la policía los cerca, Entre luchar y rendirse, Mario prefiere rendirse, porque sólo viviendo podrá rescatar su perdido orgullo. El primer acto concluye con la comprobación de que Hugo ha desaparecido en el asalto o en los momentos siguientes.

ACTO II

El hombre del saxofón se pasea por el escenario y las mujeres se hacen preguntas sobre el inquietante personaje. Luego los hampones en la cárcel atribuyen a Hugo el fracaso del asalto, y Mario Considera que mientras Hugo viva, es decir, mientras no sea castigado por su traición, él y los hampones, no podrán recuperar su honra. Entra el recluso y anuncia que el hampa se la movilizó en la ciudad para conseguir a Hugo e impedirle que huya. Le dice a Mario que el hampa puede ejecutar a Hugo inmediatamente; pero Mario le responde que eso le toca a él de modo ineluctable. Las mujeres revelan al público que Hugo va a morir inútilmente porque como en todo, los hampones han vuelto a equivocarse y Hugo no es la persona que los ha delatado. La victoria de los hampones será entonces pírrica. Más tarde el recluso le anuncia a Mario que todo está preparado para que puedan evadirse.

Se evaden sin dificultad. Cuando ya están a salvo, Mario les explica a sus compañeros que sólo serán totalmente libres cuando maten a Hugo.

ACTO III

Las mujeres insisten en el tema de la inocencia de Hugo. Hugo canta su amor a la vida y anuncia que va a buscar a los hampones para cobrarles el hecho de les hubiese advertido a tiempo sobre el probable fracaso del asalto. Una de las mujeres intenta avisarle a Hugo que va hacia la muerte; pero las otras se lo impiden con reflexiones sobre el inevitable mandato del Destino. Luego los hampones constituyen en tribunal para juzgar a Hugo en ausencia. Lo condenan a muerte. Hugo llega desprevenido a buscarlos y lo ejecutan sin demora, pese a que él les pide clemencia de una manera abyecta. Mario anuncia que, aún cuando la policía los va a apresar, al matar a Hugo ha recuperado su honra y se siente dueño del mundo. Las mujeres revelan entonces la nueva equivocación de Mario. La justicia será implacable con él. Y también el hampa porque ha fracasado y para ella sólo vale el éxito. Señalan luego al verdadero delator: el hombre del saxofón.

⁸⁶ Tomado del programa de mano de la obra en la fecha de su estreno.

Acto 1	1
Acto 2	24
Acto 3	46

ACTO 1

Escenario vasto, dividido en dos alas. De la sombra, al lado izquierdo surge el hombre del saxofón. Personaje bufón y astuto. Desaparece. Luego al mismo lado las luces descubren a las mujeres. Se dirigen al público.

Se abre el telón sin overtura; saxofón entra y toca en escena. Coro de mujeres aparte.

Andante

Mujer 1

Mujer 2

Mujer 3

Hugo

Mario

Recluso

Mujeres

Hampones

Alto Sax (en escena) *mf* (Sonido Real) *p* *f* *mp*

Timbales

Platillos

Caja

Bombo

Triangulo

Claves

Matraca

Maracas

Pandereta

Gong

Bongos

Arpa

Xylofono

Campanas

Celesta

Piano

Detailed description: This is a musical score for Act 1. It begins with a tempo marking of 'Andante'. The score is arranged in a vertical stack of staves. The top staves are for vocalists: Mujer 1, Mujer 2, and Mujer 3. Below them are Hugo, Mario, and Recluso. The next section is for a chorus of 'Mujeres' and 'Hampones'. The Alto Sax part is the first instrument to play, marked '(en escena)' and '(Sonido Real)'. It features a melodic line with dynamic markings: *mf*, *p*, *f*, and *mp*. The rest of the score consists of various percussion instruments: Timbales, Platillos, Caja, Bombo, Triangulo, Claves, Matraca, Maracas, Pandereta, Gong, and Bongos. The bottom section includes the Arpa (harp), Xylofono, Campanas, Celesta, and Piano.

A. Sx. *p* *pp* *f* *rubato*

A. Sx. *p* *f* *p* *pp*

Gong *mp*

Mujs. *Adagio* ♩ = 72 *mf* *hablado*

No so - mos mas que más - ca - ras, más - ca - ras que el des -

Pno. *mf*

Mujs. *f* *p* *ff* *A*

ti - no di - ri - ge co - mo que - re, No so - mos más que más - ca - ras,

Timb. *f*

Pla. *mf*

Xyl.

Pno. *p* *pp*

Mujs. *f* *gritudo* *ff* *fff* *p*

más - ca - ras que el Des - ti - no, el Des - ti - no di - ri - ge co - mo que - re.

Timb. *ff*

Pla. *mf*

Caj. *mf*

Xyl.

Pno. *fff* *pp*

Muj. 1

MUJER I

1. *mf*

f

Sa - be - mos que el a - sal to con - du - ci - rá a la

Cel.

Pno.

p

p

Muj. 1

mf

muer - te. Los ham - po - nes ig - no - ran que u na, as - tu - ta ma - no des - vi - a sus pro - yec - tos.

Caj.

Cel.

Pno.

mf

p

Muj. 1

mf

mp

A - sun - to, es es - te y fun - ción del des - ti - no

Muj. 2

f hablado

¿Más quién es el pre - di - lec - to de la muer - te?

Caj.

Gong

Pno.

mf

mp

fff

mp

Muj. 1

p

pp

nues - tro a - mo.

Muj. 3

mf

mp

Los hom - bres nun - ca pue - den po - se - er lo que a me - dias com - pren - den,

Caj.

escobilla

p

Pno.

p

mp

mp

Muj. 3 *mf* *mp* *mf* *mp* *p*

66 y la ver-dad es que des-co-no-cen to-do, has-ta la pro-pia ac-ción en don-de bus-can jus-ti-fi-ca-cio-nes.

Caj. *mf* *pp*

Pno. *mp*

(8^{va})



Entran los hampones. Son jóvenes y enérgicos.

Allegro ♩ = 132

74 2.

Timb. *f* *ff* *mp* *f*

Pla. *ff* *f*

Caj. *mf* *ff* *mp* *mf*

Bg. *f* *mp* *f*

Xyl.

Pno. *f* *ff*



81

Timb. *mp* *f*

Pla. *f*

Caj. *mp* *f*

Bg. *mp* *f*

Xyl.

Cel. *f*

Pno. *ff* *ff*

88

Timb. *ff*

Bg. *ff*

Xyl.

Cel.

Pno. *ff*



Marcial ♩ = 100

95

Mar. *f*

Que con - quis - te - mos mi - lio - nes y los co - bar - des pe - rez - can.

Caj. *mp*

Bg. *f*

Cel. *f*

Pno. *f*



102

Mar. *f* *ff*

El - triun - fo nos ha - ra bue - nos y ma - los - la co - bar - di - a.

Caj. *ff* *f* *mf*

Bg.

Cel.

Pno. *ff*



109 *f* *ff*
 Hmps. Que - con - quis - te - nos mi - llo - nes y los co - bar - des pe -
 Timb.
 Pla. *mp* *mf*
 Caj. *mf* *p*
 Bg. *f*
 Cel.
 Pno. *f* *8* *8va*

116
 Hmps. rez - can. El triun - fo nos - ha - rá bue nos y
 Timb. *p*
 Pla. *p* *f*
 Caj. *f*
 Bg.
 Cel.
 Pno. *ff* *f* *8va*

123
 Hmps. ma - los la co - bar - di - a.
 Timb. *p*
 Pla. *p*
 Caj. *p*
 Bg. *p*
 Cel.
 Pno. *8va* *8* *8* *p*

D

Mar. *mp* *picado* *mf* *ff* *mp* *p* *ff* *p* *ff* *p*
 To-do-es-ta pre-pa-ra do. - La jus - ti - cia ba-ja-rá co-mo siem - pre - su-mi - ra - da pú - di - ca. E - lla só - lo cas - ti - ga a quie -

Bg. *mp* *ff* *mp* *f* *p* *ff* *p* *ff* *p* *ff* *p*

Pno. *mf* *ff* *mp* *p* *ff* *p* *ff* *p*

Hu. *Entrata Hugo* *HUGO f*
 Tu e - res nues-tro je - fe.

Mar. nes se a - rro - di - llan.

Caj. *p* *f* *ff*

Trgl. *f* *p*

Gong. *pp* *f* *ff*

Bg. *ff* *p*

Xyl. *ff* *p*

Pno. *ff* *mp* *ff*

Hu. Nin - gu - no lo dis - cu - te. Me - nos que na - die yo pues he si - do el úl - ti - mo

Caj. *p* *f* *p* *p*

Gong. *pp* *ppp* *mf* *p* *pp*

Xyl. *ff* *mp* *ff*

Pno. *ff* *ff*

Hu. en lle - gar a tu la - do y no he com - ple - ta - do prue - bas. Pe - ro tam - bien un

Caj. *ppp* *mp* *mf*

Gong. *ppp* *mp* *mf*

Xyl. *mf* *mf*

Pno. *mf* *mf*

158

Hu. *f* *p* *mp* *mf*
je - fe pue - de, e - qui - vo - car - se. Más a - ùn: man - dar es un e - rror cons - tan - te. Ro - bar la ca - ja de la po - li - ci - a es

Pno. *mp* *mf* *p*

165

Hu. *ff*
de - sa - fiar con pu - ro co - ra - zón te - me - ra - rio el pro - pio bra - zo de la jus - ti - cia.

Pla. *ff*

Caj. *mp* *f*

Pno. *mf* *f* *ff* *f legato*

172

Mar. *f* *ff*
E - res pu - si - lá - ni - me co - mo to - do hom - bre que pien - sa de ma -

Mrcs. *f* *ff*

Pno. *pp* *mf* *ff*

179

Mar. *mf* *mp*
sia - do. No tie - nen ra - zón nues - tras ac - cio - nes;

Mrcs. *mf* *f* *p*

Pno. *mf* *f* *ff* *mp* *mp* *p*

186

Mar. *mf* *ff* *p*
se jus - ti - fi - can so - las, cuan - do so - mos cria - tu - ras del ries - go y la o - sa - di a

Mrcs. *mf* *p* *f* *mf*

Pno. *mf* *f* *mf*

193

Mar. *f*
Mas a ti hay que ha blar te con ra-zo - nes. Un

Caj. *mf*

Mrcs.

Pno. *f* *ff* *mf*



200

Mar. *f* *ff* *cresc. poco a poco*
a - ño he - mos pre - pa - ra - do nues - tro sal - to. De - ta - lle por de - ta - lle. De - ta - lle por de -

Pla. *mp*

Caj. *mf*

Mrcs.

Bg. *mf* *mp*

Pno. *ff*



Meno Mosso

207

Mar. *ff* *ffz* *mf*
ta - lle. Sin pie - dad, sin - pie - dad ni lo - cu - ra, ni lo - cu - ra. Tú re - cien ve - ni - do, hi - jo de tus pa -

Caj. *mf*

Bg. *mf*

Pno. *ff* *ff*



214

Mar. *mp* *mf* *f* *ff* *mp* *f* *mp* *p*
la - bras mas que de tus o - bras, ig - no - ras que el am - pón no - tra - ba - ja - con ar - mas. Tra - ba - ja - mos con la i - ma - gi - na - ción.

F Tempo I'

223 *mf* A la jus-ti - cia tan - po - co le fal - ta. Y le so-bran o - jos. *p*

223 *f* La jus - ti - cia no tie - ne i - ma-gi - na -

223 *f* *mp*

223 *mp*

223 *ff sfz sfz mf f*

227 ción. Nun - ca sos - pe - cha - rá que va - mos a ro - bar su pro - pio pa - la - cio. A de - jar sín di - ne - ro su per - so -

227

227

227

227

Meno Mosso

238 *f* Es - ta bien.

238 *f* ¡He a - qui la pro - tec - ción que el co - ra - je me re - ce!

238 *mf* *ff*

238 *ff*

238 *ff*

238 *ff*

Lento

245 *mf* O - be - dez - co. Mas o - be - de - cer sig - ni - fi - ca ol - vi - do. Yo no soy pu - si - lá - ni - me. Si - no

245 *mp* *mf* *ff*

245 *ff*

245 *ff*

245 *ff*

245 *mf* *ff*

G

Allegro ♩ = 132

253 *mf*

Hu. *de - ma - sia - do jo - ven pa - ra mo - rir en u - na em - pre - sa i - nú - til.*

253

Timb.

253 *f*

Pla. *f*

253

Caj. *f*

253

Bg. *f*

253

Xyl. *f*

253

Pno. *f*

260

Timb. *f*

260

Pla. *f*

260 *mp* *f*

Caj. *mp* *f*

260

Bg. *f*

260

Xyl. *f*

260 *ff*

Cel. *f*

260

Pno. *ff* *f* *f*

267

Timb. *ff*

267

Pla. *f*

267 *f* *mp* *f*

Caj. *f* *mp* *f*

267

Bg. *f*

267

Xyl. *f*

267 *ff*

Cel. *ff*

267 *ff*

Pno. *ff*

274 *f*
 Hmps. Que con - quis - te - mos mi - llo - nes y los co - bar - des pe - rez - can.
 Timb. *f*
 Pla. *f*
 Caj. *f*
 Bg. *f*
 Xyl.
 Cel.
 Pno. *f*
 8^{va}-----
 8^{va}-----



287
 Hmps. El triun - fo nos ha - rá bue - nos y ma - los la co - bar
 Timb.
 Pla. *p*
 Caj.
 Bg.
 Cel.
 Pno. *sfz*
 8^{va}-----
 8^{va}-----

288

Hmps. *di a.*

Timb. *p*

Pla. *p*

Caj. *p*

Clv. *p*

Mrcs. *p*

Bg. *p*

Cel.

Pno. *sfz* *p*

295

Trgl. *pp*

Mrcs. *pp*

Regresan las mujeres

H Lento *mf*

Muj. 1 *mf*

Muj. *mf*

Trgl. *mf* *p*

Pno. *mp* *mf*

Ya la ac - ción a - rras - tró a los ham - po - nes.

Na - da pu - do la in - te - li -

308 *f* *p* *f*

Muj. *f* *p* *f*

Trgl. *p* *mf* *p*

Pno. *f*

gen - cia que se in - quie - ta y ha - ce pre - gun - tas con - tra el des - ti - no.

Muj. 2 *mp*
 ¿Có-mo son de jo-ve-nes y cuan-ta,u-fa - ni - a en su mi - ra - dal?

Muj. *mp* *f*
 Na - da pu - do la in - te - li - gen - cia que se in - quie - ta

Trgl.

Pno. *p* *p* *f*

Muj. 2 *f* *ff* *p*
 Qui - sie - ra sa - ber que ries - go co - rren. ¡Pa - re - cen tan se - gu - ros

Muj. *f* *ff* *p*
 y ha - ce pre - gun - tas con - tra el Des - ti - no.

Trgl. *f* *p*

Pno. *f* *pp* *8va*

Muj. 2 de su fuer - za!

Muj. 3 *mf* *ff* *p* *f*
 Co - rren el ries - go de to - do hom - bre que en la vio - len - cia de la ac - ción con - fi a por - que su co - ra - zón lo em - pu - ja

Trgl. *p* *p* *mp*

Pno. *f* *p* *8va*

Muj. 3 ha - cia a - de - lan - te.

Muj. *p* *mf* *mf* *f* *mf* *f*
 Na - da pu - do la in - te - li - gen - cia que se in - quie - ta y ha ce pre - gun - tas con - tra el Des - ti - no.

Trgl. *p* *pp* *p* *f* *mp*

Pno. *p* *mf* *mf* *pp*



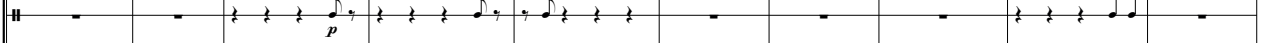
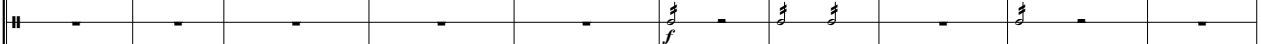

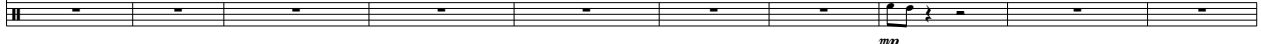
Pantomima del asalto
(Los hampones doblados por mimos)


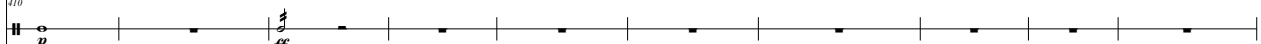


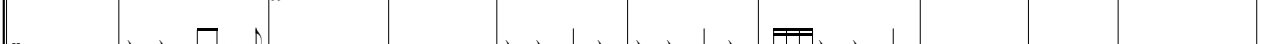


Allegro ♩ = 120

The musical score is arranged in systems, each starting with a double bar line and a measure rest. The instruments and their parts are as follows:


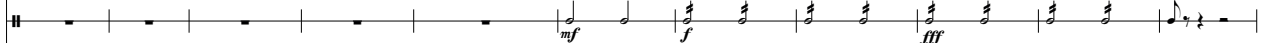
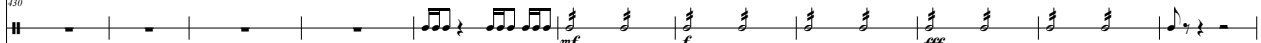

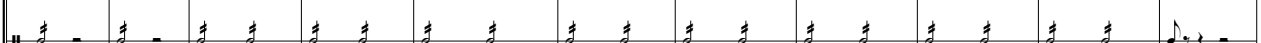



- Plaque (Pla.):** Measures 360-370, 380-390. Dynamics: *p*, *mf*.
- Triangle (Trgl.):** Measures 360-370, 380-390. Dynamics: *p*, *mf*, *f*, *ff*.
- Clavichord (Clv.):** Measures 360-370, 380-390. Dynamics: *p*, *mp*, *f*, *ff*.
- Cajon (Caj.):** Measures 370-380, 390. Dynamics: *p*, *f*.
- Maracas (Mrcs.):** Measures 370-380, 390. Dynamics: *mf*, *f*, *ff*.
- Bateria (Bg.):** Measures 370-380, 390. Dynamics: *mf*, *f*, *ff*.
- Timbales (Timb.):** Measures 380-390. Dynamics: *mf*, *f*, *ff*.
- Pandero (Pand.):** Measures 380-390. Dynamics: *mf*, *f*, *ff*.
- Gong (Gong):** Measures 390. Dynamics: *ff*.

Dynamic markings include *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). Crescendo markings (*cresc.*) are used for the Bateria, Clavichord, Maracas, and Pandero parts.

400
Pla. 
Trgl. 
Clv. 
Matr. 
Gong 
Bg. 
mp

410
Timb. 
Pla. 
Caj. 
Trgl. 
Clv. 
Matr. 
Bg. 
ff *mp* *p*

420
Timb. 
Trgl. 
Matr. 
Bg. 
p *f* *p* *sfz* *p* *sfz*

430
Timb. 
Pla. 
Caj. 
Trgl. 
Matr. 
Mrcs. 
Gong 
Bg. 
mf *f* *ff* *fff* *mf* *f* *fff* *fff* *f* *ff* *fff*

441

Trgl. *p*

Clv. *p*

Mrcs.

Bg. *pp* *p*

449

Trgl.

Clv.

Mrcs. *p* *pp*

I

Mar. *mp*

To - do re - sul - tó - bien - de - ma - sia - do bien, co - mo en los sue - ños o en el ci - ne.

Cel. *mp*

Subito Presto

465 *f* *ff*

¡Que se ve - a el di - ne - ro! ¡el di - ne - ro! Es - to nos in - te - re - sa más que las pa - la - bras.

468 *f*

Pla.

B.

Matr.

Bg. *f*

Xyl. *f*

Pno. *f*

Tempo I°

476 *mp*

Mar. *mp*

To - do es - ta - ba en su sí - tio. El com - pli - ce que to - dos te - me - mos, y el di - ne - ro pa - ra pa - gar

476 *mp*

Cel. *mp*

484 *mp*

Mar. el per-so-nal de la Jus-ti-cia. ¡De-ma-sia-da,e-xac-ti-tud y é-xi-to co-mo, en los sue-ños o en el ci-nel

Cel.



492 **Subito Presto** *ff*

Hmps. ¡Que se ve - a el di - ne - ro! ¡el di - ne - ro! Es - to nos in - to - re - sa más que las pa - la - bras.

Pla. *f*

B. *f*

Matr.

Bg. *f*

Xyl. *f*

Pno. *f*



Los hampones examinan el presunto botín.
Simultáneamente las mujeres avanzan hacia el público
y le hablan como si le confiaran un secreto.

J
Lento

501

Pla.

Matr.

Bg. *p*

Xyl.

Cel. *p*

Pno. *ff* *p*

Muj. 1 MUJER 1 *mp*

No hay na - da. Los han en - ga - ña - do

Gong *mp* *p* *pp*

Bg.

Xyl. *ff*

Cel. *ff* *mf* *8va*

Pno. *ff* *p* *ff* *mf* *8va*

Muj. 1

co - mo ni - ños. E - so son, por lo de - más, y na - da pue - den en el mun - do de los hom - bres.

Gong *ppp*

Bg.

Cel. *f*

Pno. *f*

Muj. 1 MUJER 1 *f*

Muj. 2 *f* ¡El jue -

Mi-ren-los en-contrar un po-co de ce - ni-za en lu-gar de mi-llo - nes. *f*

Gong *p* *mp* *pp* *ppp* *mf* *f*

Bg. *mf* *f*

Cel. *ff*

Pno. *f* *ff* *f* *ff*

Muj. 1
go les va, a cos-tar ca - rol

Muj. 3
Los bi-llé - tes han ar-di - do co - mo to-do, ins - tan - te; se han con-su-mi - do en - tre sus de - dos co - mó la ac-ción en

Gong
pp

Bg.
p

Cel.
527

Pno.
mf
mp



Muj. 3
que se ha - fa - na - ron vá - na - men - te.

Mar.
MARIO *ff*
Na - da, im - por - ta, el di -

Timb.
f *mp*

Pla.
f *mp*

Caj.
mf *mp*

Gong
mf *mp* *p* *pp* *mp*

Bg.
f *mp*

Xyl.
fff *mp*

Cel.
mp *pp*
2do

Pno.
fff *mp* *pp* *ff* *> p* *f* *> p*
8va *2do* *8va*

547

Mar. *ne - ro, más sí que yo ha-ya si - do ju-gue - te de los o - tros. Na - da, im por - ta, el di - ne - ro si - no lo que re - pre - sen - ta: do - mi - nio so - bre los o - tros y vic - to - ria.*

Timb. *f mf ff*

Pla. *ff*

Caj. *f ff*

Gong. *mf ff*

Bg. *mf ff*

Xyl. *mf ff*

Pno. *sim. f*

L Allegro HAMPONES

558

Hmps. *f*

Pon - gá - mo - nos a sal - vo. La po - li - ci - a si - gue nues - tros pa - sos

Timb. *mp mf*

Pla. *f*

Caj. *p mp f mp mf p ff*

B. *mf*

Gong. *f mp ff p ff*

Bg. *f*

Xyl. *f*

Pno. *ff ff*

566

Timb. *mp* *mf* *f* *ff* *fff*

Pla. *mp*

Caj. *ff* *mf* *f* *ff* *fff*

B. *mp* *mf* *f* *ff* *fff*

Gong *ff*

Bg. *mp* *mf* *f* *ff* *fff*

Xyl. *mf* *f* *ff* *fff*

Pno. *mp* *mf* *f* *ff* *fff*

575 *f* *ff*

Mar. Los si gue des - de un a - ño. No hay na - da que ha - cer. Has - ta mo - rir

575

Timb. *pp* *ff* *pp* *ff* *pp*

575

Caj. *pp* *ff* *pp* *ff*

575

B. *pp* *ff* *pp* *ff*

575

Bg. *pp* *ff* *pp* *ff*

575

Xyl. *ff*

575

Pno. *mf*

8va

585

Mar. a - ho - ra se - ri - a ri - di - cu - lo. El hom - bre que pier -

585

Timb. *ff* *pp* *ff* *pp*

585

Caj. *ff* *pp* *ff* *pp*

585

B. *ff* *pp* *ff* *pp*

585

Bg. *ff* *pp* *ff* *pp*

585

Xyl. *ff*

585

Pno. *mf*

8va

595

Mar. *f* *pp*

de la dig - ni - dad, co - mo no - so - tros, ni si - que - ra se es - ca - pa a la ce - la - da ha -

595

Timb. *ff* *pp*

Pla. *f* *pp*

Caj. *ff* *pp*

B. *ff* *pp*

Bg. *ff* *pp*

Xyl. *ff*

Pno. *8va*

605

Mar. *f* *pp*

cién - do - se ma - tar ¿Es - ta - mos to - dos?

605

Timb. *mp* *f* *ff*

Caj. *mp* *f* *ff*

B. *mp* *f* *ff*

Bg. *mp* *f* *ff*

Pno. *mp* *f* *ff*

8va

617 *ff* *La policia los apres a sin resistencia*

Hmps. *ff*

To - dos ¡Me - nos Hu - go!

617

Timb. *p* *f* *ff* *fff*

Pla. *f*

Caj. *f* *ff* *fff*

B. *f* *ff* *fff*

Matr. *f* *ff* *fff*

Gong. *p* *f*

Bg. *f* *ff* *fff*

Xyl. *f* *ff* *fff*

Pno. *f* *ff* *fff* *8va* *gliss.*

8va

(Cae el telón)

ACTO 2

Las mujeres asisten al paseo del hombre del saxofón por el escenario
(Saxofón entra en escena)

Andante

A. Sx. *mf* *f* *mp* *mf* *f* *p* *mf*

A. Sx. *f* *p*

Muj. 1 **A** MUJER 1 *mp*
¿Quién es es - te hom -

A. Sx. *mp* *pp*

Pno. *p* *pp*

Muj. 1 *mf*
bre? ¿Un mú - si - co que ha de - sa - fi - na - do y - cu - yo cas - ti - go con - sis - te

A. Sx.

Pno.

Muj. 1 *p* *f* *mf*
en - re - co - rrer la es - ce - na con su fal - ta? ¿O un es - pec - ta - dor que que - re - hur -

A. Sx.

Pno.

Muj. 1 **B**
tar - nos e - el se - cre - to del dra - ma?

A. Sx. *mf*

Pno.

A. Sx. *mf*

Muj. 2

689

Pla.

689

Pno.

689

mp

f *mf*

dentro del piano indica las cuerdas con la yema del dedo

gliss.

Muj. 2

C *mf*

No me gustaba es un bufón siniestro.

A. Sx.

694

Pla.

694

p *pp*

Pno.

694

sim. *gliss.*

Muj. 2

699

f

Mi-ren-lo cómo-er-ce, el gro-tes-co, o-fi-cio del te-a-tro o-de-la vi-da.

A. Sx.

699

f *mf* *f*

Pla.

699

Pno.

699

A. Sx.

708

mf *mp* *p* *f* *p* *f* *pp*

Pla.

708

mp *pp*

Pno.

708

sim. *gliss.* *sim.* *gliss.*

Muj. 3

717

mp como recitado

No os a-de-lan-teis al des-ti-no. Vues-tra-fun-cion-no-es-in-te-rro-gar-lo, -si-no ape-nas re-ve-lar-loa un pú-bli-co que-de-él-du-da y solo-en-car-ne-pro-pia ha-brá-de-co-no-cer-lo.

Pla.

717

pp

Pno.

717

sim. *gliss.* *p* *sim.* *gliss.*

Mujer 1 (recitado lentamente y en un mismo tono):

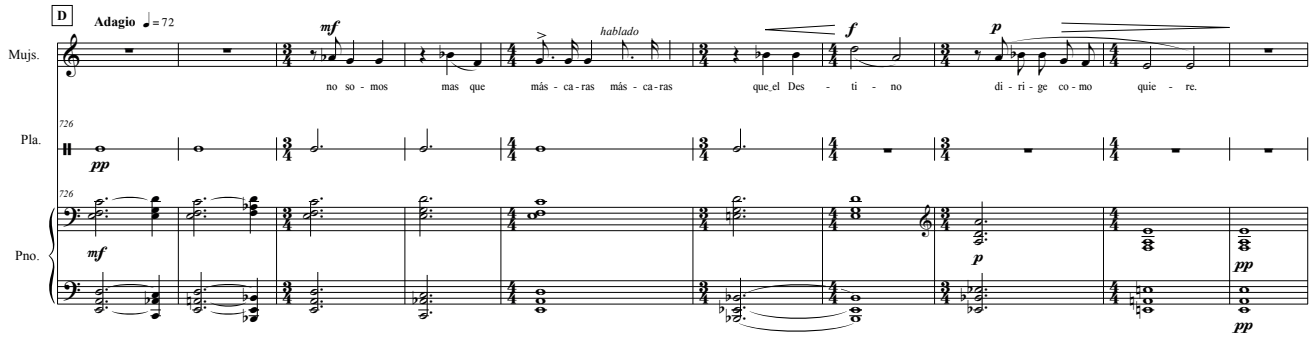
Aun faltan sorpresas considerables,
acontecimientos imprevistos y simples,
como todo lo que es extraño
a los mortales.

D Adagio ♩ = 72

Muj. *mf* *hablado* *f* *p*
no so - mos más que más - ca - ras más - ca - ras que el Des - ti - no di - ri - ge co - mo que - re.

Pla. *pp*

Pno. *mf* *p* *pp*



Muj. *ff* *gritado* *fff* *p*
no so - mos mas que más - ca - ras más - ca - ras que el des - ti - no el des - ti - no di - ri - ge co - mo que - re

Timb. *f* *ff*

Pla. *f* *ff*

Caj. *mf* *f*

Bg. *f* *ff*

Xyl. *f* *ff*

Cel. *p*

Pno. *ff* *p* *pp*



Los hampones en la carcel

E Presto

MARIO *f*

Bus - que - mos la - a - li - ber -

747

f

mp *f* *f*

f

ff *f*

ff *sfz*

757

tad co - on - tra to - do. No - nos lla - me - mos

757

f

mf

mp

f

757

757

767 *f* *acentuado*

Mar. hom - bres mien - tras tan - to. No nos lla - me - mos hom - bres mien - tras vi - va el que de - la -

767

767

767

767

767

767 *siempre acentuado y fuerte*

767

767 *ff*

767 *ff*



777

Mar. tó por co - bar - di - a y ca - vi - la - ción.

777

777

777

777

777

777

777

777

777

777 *ff*

777 *mp*

8va



F Andante

787 *mp*

Mar. Lla - mé - mo - nos mu - je - res pues so - lo a e - llas la - Jus - ti - cia a - pa - le - a y be - fa, in - pu - ne men - te.

787 *p*

787 *p*

G
Andante
mf

816

Mar. *mf*

816

Timb.

816

Caj.

816

Bg.

816

Xyl. *f*

816

Cel. *p*

816

Pno. *ff* *p* *no*

No me-re-ce res-pe-to quien i-ner-me o,in-ge-nuo per-mi-ta que los



826

Mar. *f* *p* *pp*

o-tros con-vier-tan en far-sa e-sa a-ven-tu-ra que es su vi-da mas a-ún, su sen-ti-do.

826

Cel.

826

Pno. *p*



834

Mar. *mf* *p*

E-so he-mos he-cho her-ma-nos co-mo mu-je-res o som-bras me-nos fuer-tes que su no-che.

834

Cel. *pp* *p*

834

Pno. *pp* *mf* *p*

H Subito Presto

Hmps. *ff* *>*
Bu - us - que - mos la - li - ber - tad co - on - tra to - do.

842

Timb.

842 *f*

Pla. *f*

842 *f*

Caj. *f*

842 *f*

Clv. *f*

842 *f*

Pand. *f*

842 *f*

Bg. *f*

842 *f*

Xyl. *f*

842 *ff*

Pno. *ff* *sfz*



Hmps. *ff*
No - nos lla - me - mos hom - bres mien - tras tan - to.

855

855

Timb.

855 *mf*

Pla. *mf*

855 *mf*

Caj. *mf*

855 *mf*

Clv. *mf*

855 *mf*

Pand. *mf*

855 *mf*

Bg. *mf*

855 *mf*

Xyl. *mf*

855 *mf*

Pno. *pp*



I Andante

Mar. *p* *f* *f* *p*
Me - jor la muer - te que per - der el res - pe - to que me ten - go, y la o - sa - di - a que cre - i - te - ner, pues hay a ho - ra du - da.

868

868 *mf*

Pla. *mf*

868 *mf*

Caj. *mp* *p* *pp* *mf* *mp* *p* *pp*

868 *p*

Pno. *p* *f*

878 *mf* *f* *ff* *pp* *ff*

Mar. *Só - lo res - ta pro - bar con pe - ri - cia y do - nai - re que soy el mis - mo Ma - rio de ha - ce tiem - po. No se - re - mos na - da, her - ma - nos, si, el de - la - tor no mue - re.*

878 *mf*

878 *f* *mf*

878 *p* *mf* *f* *mp* *p* *f*

878 *p mp p* *p ppp*

878 *f* *ff*

878 *mf*

878 *p* *mp* *mf* *ff* *ppp* *f*



888 *p* *fff*

888 *p* *fff*

888 *p* *fff* *p*

888 *fff*



892 *mf*

892 *pp*

892 *pp*

892 *p* *mf* *f*



902 *p* *pp*

Entra el recluso

J *f* *p* *f*

Rec. Ya - te - po - de - mos in - for - mar so - bre tu, a - sun - to. Hu - go - an - da suel - to

Pno. *f* *pp*



915

Rec. y des - pre - ve - ni - do, co - mo quien na - da te - me o dis - fru - ta de al - tas pro - tec - ci - o - nes.

Pno. *f* *p*



923 *mp* *f*

Mar. ¿Lo si - guen por to - das par - tes? Has - ta en los sue - ños de - be ver - nos co - mo tá - ba - nos.

Pno. *mf* *f*



931

Rec. Dis - pón lo per - ti - nen - te. A - ho - ra man - das

Pno. *p* *f*



939 *p* *f*

Rec. co - mo to - do, en - ga - ña - do por u - na Ley dis - tin - ta (Que to - da, el Ham - pa se -

Pla. *f*

Bg.

Pno. *p* *f*

947 *ff* *casi gritado*

Rec. *ff* ¿Quieres que lo maten?

a tus o - jos, tus o - i - dos, tus pu - ños!

Timb. *f* *p* *ff* *p*

Pla. *f*

Caj. *ff* *f* *f* *f* *p* *f* *p*

Clv. *mp*

Gong. *mp* *p* *ff* *p*

Bg. *f* *f* *f* *ff* *p*

Xyl. *f*

Pno. *f* *ff*

Andante $\text{♩} = 92$

947 *ff* *p* *ff* *mf*

Mar. No. A mí me to - ca. Es mi de - re - cho y mi o - bli - ga - cion me - nos dis - cu - ti - ble. E - so sí. Que no dé - je la ciu - dad. Que la ciu - dad se - a su cár - cel, co - mo lo

Xyl. *f*

Pno. *ff* *p* *f*



964 *f* *p* *mf* *ff*

Mar. es pa - ra, el me - nes - te - ro - so o, el en - fer - mo, y que, a nin - gu - na par - te va - ya sin mis pa - sos.

Xyl. *f*

Pno. *f*



Comienza el recluso a transmitir con el tamborileo de los dedos, por medio de las paredes, de celda en celda, y luego al exterior, a la ciudad, la orden de Mario. (Mimos).

972 *p* *mf* *mp*

Clv. *p*

Bg. *mf*

Pno. *mp*

985

Pla. *mf*

Caj. *p*

Clv.

Pand. *mf*

Bg. *f*

Pno. *f*

996

Pla.

Caj. *ff*

Clv. *ff*

Pand. *ff*

Bg. *f* *ff*

Pno.

1009

Pla. *f*

Caj. *f*

B. *f*

Clv. *mf* *f*

Pand. *mf* *f*

Bg. *mf* *f*

Xyl. *mf* *f*

Pno. *mp* *mf* *f*

1019 *accel.* *crescendo molto*

Pl. *ff*

Caj. *ff*

B. *ff*

Clv. *ff*

Pand. *ff*

Gong *mf*

Bg. *ff*

Xyl. *ff*

Pno. *ff* *accel.* *crescendo molto*



1029 **M** Andante

Pl. *fff*

Caj. *fff*

B. *fff*

Clv. *fff*

Pand. *fff*

Gong *fff*

Bg. *fff*

Arp. *mf* *p*

Xyl. *fff*

Pno. *fff*

Muj. 1

1039 *mp* So - lo vi - ven los ham - po - nes pa - ra, e - qui - vo - car - se, *mf* pa - ra de - cir gran - des pa - la - bras y ha - cer o - bras mi - se - ra - bles.

Arp.

1039 *f* *p* *f*

Muj. 2

1049 *p* ¿Hu - go es - ta con - de - na - do? *f* ¿Van a que - brar la in - te - li - gen - cia de - fi - ni - ti - va - men - te pa - ra que

Arp.

1049 *p* *f* *mp*

Muj. 2

1061 na - da im - pi - da la a - ven - tu - ra?

Muj. 3

1061 *mp* Si, Hu - go es el pre - di - lec - to de la muer - te. Mas lo van a ma - tar por na - da, por que la a ven - tu - ra so - lo pue - de, e - qui - vo - car - se.

Arp.

1061 *p*

Pno.

1061 *f*

Muj. 3

1072 *f* U - na vez mas la ac - ción se - rá in - ú - til. *mf* *p* Bien sa - be - mos que no fué el *f* quien de - la - tó por co - di - cia o de - sen - fa do.

Arp.

1072 *f* *dejar resonar* *dejar resonar*

Muj. 3

1083 *mf* Co - bar - de fué qui - zas. ¿Mas no lo es a - ca - so to - do hom - bre que que - re vi - vir? *p* *f*

Arp.

1083 *dejar resonar* *dejar resonar*

Muj. 3

1094 *mp* So - lo vi - ven los ham - po - nes pa - rale - qui - vo - car - se, *mf* *f* pa - ra de - cir gran - des pa - la - bras y ha - cer o - bras mi - se - ra - bles. *p* *f* *p*

Arp.

1094 *f* *p* *f* *p*

Muj. I

1104

Al anochecer tendrán los hampones su victoria. En fracasar y errar todos tenemos tino, sin saberlo.

Arp.

mf *mp* *p*

1110

Trgl.

1110

dejar resonar

Arp.

p *pp*

1120

Recl. *Andantino* *RECLUSO, a Mario*

1120

He - mos tra - ba - ja - do to -

Bg.

pp *p* *mp* *mf* *f* *ff* *fff* *pp*

Pno.

pp *p* *mp* *mf* *f* *ff* *fff* *pp*

1130

1130

dos pa - ra que pue - dan e - va - dir - se. Ma - ña - na co - men - za - rá la que - rra in - me - mo - rial. A - qui hoy

Bg.

mf *f* *ff*

Pno.

mf *f* *ff*

1140

1140

so - mos her - ma - nos. - Nos u - ne el mis - mo o - dio por la Jus - ti - cia y - por sus a - gen - tes sem - pi - ter - nos u.o - ca - cio - na les.

Bg.

mf

Pno.

mf

1152

1152

A - qui hoy so - mos her - ma - nos. A - fue - ra, só - la - men - te hom - bres. Es de - cir je fes y sub - al - ter - nos que in - e - vi - ta - ble - men - te se a - bo - rre - cen.

Mar.

f *mf* *mp*

Bg.

f *f* *mf* *p*

Pno.

f *mf* *mp*

Pantomima de la evasión

(Los hampones doblados por mimos)

1188

Musical score for measures 1188-1195. The score includes parts for Timbale (Timb.), Placa (Pla.), Cajón (Caj.), Trébol (Trgl.), Mridangam (Mrs.), Bateria (Bg.), Xilofón (Xyl.), and Piano (Pno.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Dynamics include *p*, *mf*, and *mp*. A double bar line is present at the end of measure 1195.

1196

Musical score for measures 1196-1203. The score includes parts for Placa (Pla.), Cajón (Caj.), Clavín (Clv.), Mridangam (Mrs.), Bateria (Bg.), Xilofón (Xyl.), and Piano (Pno.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Dynamics include *pp* and *p*. A double bar line is present at the end of measure 1203.

1204

Musical score for measures 1204-1211. The score includes parts for Timbale (Timb.), Placa (Pla.), Cajón (Caj.), Bateria (B.), Trébol (Trgl.), Clavín (Clv.), Mridangam (Mrs.), Bateria (Bg.), Xilofón (Xyl.), and Piano (Pno.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Dynamics include *mf*, *ff*, *p*, and *f*. A double bar line is present at the end of measure 1211.

1215

Timb. *mf*

Pla. *mf*

Caj. *mf*

B. *mp*

Trgl.

Clv.

Matr.

Mrcs.

Gong *mp*

Bg.

Atp. *f* gliss.

Xyl.

Cel. *f*

Pno. *ff*

Detailed description of the musical score: This page contains measures 1215 through 1220. The score is for a percussion ensemble and piano. The percussion parts include Timbale (mf), Plaque (mf), Cajon (mf), Bongos (mp), Trigon, Clavichord, Maracas, Gong (mp), Bateria, Xylophone, and Celeste (f). The piano part features a right-hand melody with a glissando and a left-hand accompaniment. The piano part is marked with dynamics *f* and *ff*. The score is written in 2/4 time and includes various rhythmic patterns and articulations.

1223

Timb. *mf*

Pla. *mf*

Caj. *mf*

B. *mf*

Trgl. *mf*

Clv. *mf*

Matr. *mf*

Mrcs. *mf*

Gong. *mf*

Bg. *mf*

Arp. *mf*

Xyl. *mf*

Cel. *mf*

Pno. *mf*



1234

Timb. *mp*

Pla. *mp*

Caj. *mp*

B. *f*

Trgl. *mp*

Clv. *mp*

Mrcs. *mp*

Gong. *mf*

Bg. *p*

Pno. *p*

1270

Timb.

Pla.

Caj.

B.

Trgl.

Clv.

Mrcs.

Bg.

Arp.

Xyl.

Cel.

Pno.

(8va)

1281

P Lento

gliss.

p

p

(8va)

1291

Pla. *p*

Trgl. *p*

Clv. *p*

Mrcs. *p* Natural

Arp.

Cel.

1301

Mar. *mp* *f* *p* *f* *sf* *mf*

A - fue - ra es - ta - mos tan pre - sos co - mo a - den - tro, pues es - a - ho - ra que el tra - ba - jo co - mien -

Pno. *p* *mf*

1311

Mar. *mf* *f*

za. La li - ber - tad no es es - tar li - bres, si - no ma - tar al hom - bre que no me - re - ce vi - vir o do - mi -

Pno. *mf* *mf* *f*

1322

Mar. *pp* *mf* *f*

nar al que no me - re - ce mo - rir. ¡Mi - ren las es - tre - llas! No son nues - tras. So - lo las al - can - za - re - mos

Pno. *pp* *f*

1333

Mar. *f* *mf* *p* *p* (Silencio!)

si ma - ta - mos a Hu - go. Mien - tras tan - to,

Pla. *mf* *mp* *p*

Gong. *mf* *mp* *p*

Pno. *f* *mp* *pp* *f* *mp* *p*

(Puede terminar aquí)

Los hampones se pierden en la noche
(Cae el telón)

ACTO 3

Al lado izquierdo, las mujeres; al derecho, Hugo. No se miran. No dialogan. Se dirigen al público o a una entidad más alta.

Lento $\text{♩} = 80$

1341

Timb. *p*

Pla. *mp* *mf* *p*

Bg. *p* *mf*

Pno. *p* *sfz* *mf* *sfz* *mf* *mf* *ff* *mf* *f sfz*

1347

Timb. *mf* *p* *mf* *pp*

Pla. *pp*

Bg. *ppp*

Cel. *pp*

Pno. *f* *p* *ff* *sfz* *p* *pp*

1352

Timb. *pp* *f* *mp*

Pla. *ppp* *f* *f*

Bg. *pp* *mp* *p*

Arp. *mf* *p*

Cel. *f* *p*

Pno. *f* *sfz* *ff* *f* *p*

1357

Arp. *p* *ppp*

Cel. *p* *pp* *ppp*

Pno. *p* *pp* *ppp*

gliss. *pp* *ppp*

última cuerda abajo con la yema del dedo

A

Muj. *mp* *mf* *f*

¡La in-te-li-gen-cia es la e-ne-mi-ga del des-ti-no!

1363

Timb. *p* *f* *ff*

Pla. *ff*

Caj. *p* *f* *ff*

Gong. *f*

Bg. *p* *f* *ff*

Arp. *p* *mf* *f* *ff* *gliss.*

Cel. *pp* *p* *f*

Pno. *pp* *p* *mf* *f* *mp* *gliss.*

1373

Muj. 1 *p*

Hu-go no tie-ne tan-ta co-mo pa-ra ven-cer-lo, ni tan po-co co-mo pa-ra o-be-de-cer-le con fi-de-li-dad.

1373

Pla. *pp*

Caj. *p*

Pno. *p* *gliss.*

B

Allegro

HUGO

f

1382

Hu. *f* No me in - por - tan el Bien ni co - ra - je.

Timb. *mf*

Pla. *f* *mp* *p* *mf*

Caj. *f* *mp* *mf*

B. *p* *mf*

Mrcs. *p* *f*

Bg. *f* *mf* *f*

Arp. *f* gliss.

Xyl. *mp*

Cel. *ff*

Pno. *f* *ff* *f* *f*



1388

Hu. Por - que que - ro vi - vir de cual - quier mo - do.

Timb. *mf*

Pla. *p*

Caj. *p*

B. *p*

Mrcs. *mf*

Bg. *mf*

Arp.

Xyl.

Cel.

Pno. *ff* *ff* *ff*

C Lento

Muj. 2 MUJER 2 *mf* *f* *mf* *p*

¡A su-os-cu-ro in-te-rés por la e-xis-ten-cia se re-du-ce el cri-men que va a pa-gar!

1394

Timb. *p*

Pla. *p*

Mrcs. *p* *ppp*

Bg. *p*

Arp. *mp* *pp*

Cel. *mp* *pp*

Pno. *mp* *pp* *p*



D Allegro

HUGO *f*

No soy un hé-roe. Tam-po-co co-bar-de.

1405

Timb. *mf* *p*

Pla. *f* *mf* *p*

Caj. *p* *mf* *mp*

B. *mp*

Mrcs. *mf* *p*

Bg. *f* *mp*

Arp. *f* *p*

Xyl. *mf*

Cel. *ff*

Pno. *ff*

1412

Hu. *p*
No co - noz co.a mi pa - dre a mi ma - dre la,ol - vi - do.

Timb.

Pla.

Caj.

B.

Mrcs.

Bg.

Arp.

Xyl.

Cel.

Pno.

1419

Hu. *mf*
Por - que quie - ro, por - que quie - ro vi - vir _____ de cual - quier mo - do.

Timb. *mf*

Pla. *f*

Caj. *mf*

B. *mf*

Mrcs. *f*

Bg. *f*

Arp. *f*

Xyl. *mp*

Cel. *f*

Pno. *ff*

1426 *rit.*

Timb. *p* *pp*

Pla. *p*

Caj. *p* *pp*

B. *p* *pp*

Mrcs. *p* *pp*

Bg. *p* *pp*

Arp. *p* *pp*

Xyl. *p*

Cel. *p*

Pno. *p* *pp* *mp*



1433 *mf*

Muj. 3 Na - die que - re ver fe - li - ces a los o - tros, ni sa - tis - fe - chos de sus o - bras.

Muj. *p* *f* *p* *mf*
La hu - ma - ni - dad es lu - cha a tien -

Arp. *p*

Cel. *p*

Pno. *mp* *p*

1441 *pp* *mp* *f*

Mujs. tas en - tre des - co - no - ci - dos que se - bo - rre - cen y des - tro - zan.

Ap. *p* *pp*

Cel. *p* *pp*

Pno. *p*

F *mf*

Hu. ¡A - ho - ra voy a bus - car a los Ham - po - nes! Yo se que es - tan li - bres, y e - los sa - ben que tu ve ra - zón so - bre su em - pre - sa, i - nep - ta.

Gong. *p*

Pno. *mf* *mp*

1461 *f* *mf* *p*

Hu. A tiem - po les ad - ver - ti por - que sos - pe - cho que el - co - ra - je es la for - ma la - di - na con que el Bien nos a - tra - pa. ¡Y es - to tie - ne pre - cio!

Caj. *p*

Pno. *p*

G Hugo se aleja.
Por primera vez hay una tentativa de comunicación –o de rebelión contra el destino – entre las dos fracciones irreductibles en que se dividen los personajes.

Pla. *f* *p*

Caj. 1470 *f* *mp*

Bg. 1470 *f* *mp*

Pno. 1470 *ff* *mp*

Muj. 1

1475 *mp* *f* *mf*

De - be - mos a - vi - sar - le. No es jus - to ver co - mo un jo - ven se di - ri - ge i - ner - me

Pno.

p *f* *mf*

legato

Muj. 1

1480 *mp*

y su - fi - cien - te ha - cia el ca - dal - so.

MUJER 2 *mf* *ff* *mf*

No po - de - mos. Ni lo pue - de na - die. El tu - yo es el gri - to de las en - tra - ñas que el des - ti - no des - pre - cia.

Pno.

pp *pp* *mp* *p*

8va-----!

Hugo desaparece

Muj. 3

1492 *mf*

El Des - ti - no or - de - na que los hom - bres vi - van, es de - cir, que mue - ran, sin co - mu - ni - car - se ja - más.

Arp.

p

Pno.

mf

Muj. 3

1498

To - dos tra - ta - mos el mis - mo te - ma; mas nun - ca sa - ben los o - tros que es el mis - mo.

Arp.

1498

Pno.

1498

Muj. 1

1504 *mf* *casí hablado* *f* *mf* *f*

Hu - go tie - ne i - gual suer - te que to - dos los mor - ta - les. No lo com - pa - ñe - ca - mos. ¡A - sis - ta - mos al dra - ma! Por u - na vez el te - a - tro no se - rá men - ti - ra.

Arp.

p

Pno.

p

1513 *mf* *f* *p* *f* *mp*

Mujs. *¡A - sis - ta - mos al dra - ma! ¡A - sis - ta - mos al dra - ma! Por u - na vez*

Arp.

Pno.

1523 *f* *p* *pp*

Mujs. *el te - a - - - - tro no se - rá men - ti - - - ra.*

Arp.

Pno.

H *Los hampones se constituyen en tribunal para juzgar a Hugo en ausencia.*

HAMPON 1 (de juez) *f* *marcial*

Hmps. *No ha - re - mos u - na far - sa.*

1530 *mp* *mf* *f*

Timb.

1530 *mp* *mf* *f*

Pla.

1530 *mp* *mf* *f*

Caj.

Gong. *mp*

1530 *f*

Bg.

1538

Hmps. *por - que la nues - tra es la lus - ti - cia ver - da - de - ra. Los ré - pro - bos a - ca - ta - mos más nues - tras le - yes que los jus - tos las su -*

1538

Timb.

1538

Caj.

1538

Bg.

1560

Mar. *mf*

Pla. *mf*

Caj. *mf*

Mrcs. *mf*

Bg. *mf*

Xyl. *mf*

Cel. *f*

Pno. *f*

Hay se - res que me - re - cen mo - rir. ¡To - dos los que



1564

Mar. *f*

Timb. *f*

Pla. *f*

Caj. *f*

Mrcs. *f*

Bg. *f*

Xyl. *f*

Cel. *f*

Pno. *ff* *f*

son in - te - li - gen - tes! Hu - go es de - la - tor, co - bar - de, pró - fu - go. Pe - ro el ham - pa tam -

1571

Mar. *bien, y pue-de per-do - nar-le to - do. Me - nos que pien - se mien - tras o - bra - mos, o que se - a ho - no - ra - ble por de - si - dia.*

1571

Timb.

1571

Pla. *p*

1571

Caj. *p*

B.

1571

Bg. *p*

1571

Pno.



1578

Mar. *Mas gra - ve to - da - vi - az es el in - te - lec - tual que to - dos lle - va - mos es - con - di - do y que den - tru - ye nues - tra hom - bri - a.*

1578

Timb. *f mf mp*

1578

Pla. *f mf*

1578

Caj. *f*

B. *mf*

1578

Bg.

1578

Xyl.

1578

Pno.



Meno mosso

1585

Mar. *Pa - ra el pi - do la muer - tel*

1585

Caj. *mf f p*

1585

Xyl.

1585

Pno.

HAMPON 2 (de defensor)

1593 *mf* *f* *mp*
 Hmps. *mf* *f* *mp*
 Pla. *mf* *p* *mf* *p* *mf*
 Caj. *mp* *mf* *mp* *p* *f*
 B. *mf* *mp* *f*

¿Pa-ra qué juz-ga - rá Hu - go si ya es - tá con-de-na-do de,an-te - ma - no? Ha-ce - mos hoy lo mis - mo que to - da Jus-ti - cia.

1604 *f*
 Hmps. *f*
 Pla. *f*
 Caj. *pp* *mf*
 B. *mf*

Pues hay mu - chas y siem-pre son inú-ti - les. Siem-pre!el hom-bre cas - ti - ga pa - ra no ser cul-pa - ble. Ham-po - nes o po - li - cí - as, ¡dá lo mis - mo!

1615 *mp* *mf* *mp*
 Hmps. *mp* *mf* *mp*
 Pla. *mf* *pp* *ppp* *f*
 Caj. *p* *mf* *f*
 B. *f*

Si no ma - ta - mos a Hu - go, ¿a quién le a - tri - bui - re - mos la de - rro - ta? Pe - ro Ma - rio

1623 *mf* *f* *ff*
 Hmps. *mf* *f* *ff*
 Pla. *f*
 Caj. *f*
 B. *f*
 Gong. *p*

tie - ne la ra - zón por que,el je fe siem - pre la tie - ne. Yo tam-bien pi - do la muer - te.

I Allegro
 Timb. *f*
 Pla. *f*
 Caj. *f*
 B. *f*
 Clv. *f*
 Pand. *f*
 Gong. *f* *mp* *mf* *f*
 Bg. *f*

Andante
HAMPON 1
(el juez dirigiéndose al resto
de la banda que forma el jurado)

EL JURADO
(el resto de la banda)

Allegro
TODOS

1637

Hmps. *ff* ¿Cuál es el ve-re-dic-to? *ff* ¿Que-da al-gu-na du-da? Co-mo-es ob-vi-o, ¡la muer-te! *ff* Hay que vi-vir pe-li-gró-sa-men-

Timb.

Pla.

Caj.

B.

Clv.

Pand.

Gong. *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Bg.

Xyl.

Pno. *f*

1645

Hmps. *ff* te. Quien se cui-da pe-re-cc.

Timb.

Pla.

Caj. *mp* *f*

B.

Pand. *mp* *f*

Bg. *mp* *p* *pp*

Xyl.

Pno. *mp* *p* *pp*

1653 *Entra Hugo*

Hu. *f* ven-go a co-brar-les por-que

Pla. *f*

Caj. *f*

Bg. *mp*

Pno. *mf* *f* *ff* *mp* *p*

1662

Hu. *tu - ve - ra - zón ¡Sa - lud - her - ma - nos!*

Hmps.

1662

Timb. *¡Bien - ve - ni - do, her - ma - no!*

1662

Caj. *f p*

B.

Pand. *f p*

1662

Bg. *f p*

1662

Pno. *f sfz*

1670

Hmps. *Te - e pa - ga - re - mos sin de mo - ra ¡bien - ve - ni - do, her - ma - no! Te - e pa - ga - re - mos sin de mo - ra.*

1670

Timb. *f*

1670

Caj. *f*

B.

Pand. *f*

1670

Bg. *f*

1670

Pno. *mp sfz*

Pantomima de la ejecución

(Los abrazos, caricaturescamente cordiales, de los hampones a Hugo se convierten -de manera gradual- en violencia)

1678

Timb.

1678

Pla.

B.

Clv. *f*

Mrcs. *f*

1678

Bg.

1678

Pno. *f*

1685

Clv. p

Mrcs. f

Gong ppp pp mp pp

Bg. p

Pno. p f p mf f mp

1693

Pla. p mp

Caj. p

B. p

Trgl. p

Clv. p

Mrcs. mp

Pand. mp

Bg. p

Pno. p

1699 *cresc. molto*

Timb. mf f ff

Pla. f ff

Caj. mf f ff

B. f ff

Clv. f ff

Mrcs. f ff

Pand. f ff

Gong mp mf ff

Bg. f ff

Xyl. mf f ff b_2 b_2

Pno. *crescendo molto* f ff

K HUGO (malherido)

1709

Hu. *mf* Yo - no ten - go vo - ca - ción de muer - to. *f* Ni quie - ro pe - re - cer

1709

Timb. *f*

1709

Pla. *f*

1709

Caj. *pp* *f*

B. *f*

Clv. *f*

Mrcs. *f*

Pand. *f*

Gong. *mf* *pp* *f* *pp*

1709

Bg. *f*

1709

Xyl. *f*

1709

Pno. *p* *fff*

1722

Hu. *mp* por-que tu - ve ra - zón. ¡Pre - fe - ro no te - ner - la! Na - da hi -

1722

Timb. *ff*

1722

Pla. *f*

1722

Caj. *p* *f* *pp* *f*

B. *ff*

Clv. *ff*

Mrcs. *f*

Pand. *f*

Gong. *p* *f* *pp*

1722

Bg. *f* *ff*

1722

Xyl. *ff*

1722

Pno. *ff* *ff*

casi gritado
accl. poco

Lento

1734

Hu. *p* *f* Cambio la inteligencia por la vida | *f* Déjenme vivir |

ce. Pe - ro pi - do per - dón por lo que no hi - ce.

1734

Timb.

Pla. *f*

Caj. *f* *p*

B.

Clv.

Mrcs.

Pand.

Gong. *f* *p* *f*

Bg. 1734

Xyl. 1734

Pno. 1734 *p* *ff*



1744

Hu. como un cobarde, | como quien disfruta de su escarnio. | *ff* Obedeceré como el más | como quien de hombre *ff* ¿Nunca me entenderán? |

bajo cómplice, solo guarda figura

1744

Timb.

Pla. *ff*

Caj. *ff*

B. *ff*

Clv. *ff*

Matr.

Mrcs. *ff*

Pand. *ff*

Gong. *ff* *mf* *ff*

Bg. 1744 *ff*

Xyl. 1744 *fff*

Pno. 1744 *fff*

gritado (lo rematan)

M Marcial

1751

Hu. Yo no quiero morir.

Hmps. *f* Que con - quis - te - mos mi - llo - nes y los co - bar - des pe - rez - can.

Timb. *f*

Pla. *f*

Caj. *f* *pp* *f* *p*

B. *f*

Clv. *f*

Matr. *f*

Mrcs. *f*

Pand. *f*

Gong. *p* *f* *ff*

Bg. *f*

Xyl. *f*

Cel. *ff*

Pno. *ff*

1759

Hmps. El triun - fo nos ha - ra bue - nos y ma - los la co - bar - di - a.

Timb. *f*

Pla. *f*

Caj. *f*

B. *f*

Mrcs. *f*

Pand. *f*

Bg. *f*

Xyl. *f*

Cel. *ff*

Pno. *ff*

1767 Aparece la policía

MARIO *mf*

1767

Mar. *mf* No cuen - ta ya que la Jus - ti - cia lle - gue, tar - de co - mo

1767

Timb. *mf* *p*

1767

Pla. *p*

1767

Caj.

1767

B.

1767

Pand. *p*

1767

Gong. *pp*

1767

Bg.

1767

Cel.

1767

Pno. *mf*

1775

Mar. *f* siem - pre. A ca - ba - li - dad cum - pli - mos nues - tro de - ber. ¡No fué di - fi - cil! Por fin pue - do mi - rar de fren -

1775

Timb.

1775

Pla.

1775

Caj.

1775

Gong.

1775

Bg.

1775

Pno. *f*

1783

Mar. *mf* *f* *mf* te al Ham - pa y a la Ley que bur - la - mos. Hu - go - es - ta muer - to y vi - va nues - tra hom bri - a. Voy a la cár - cel co - mo a la li - ber -

1783

Timb. *p*

1783

Pla. *p*

1783

Caj. *p* *f* *p*

1783

B. *p*

1783

Gong. *p*

1783

Bg. *p*

1783

Pno. *f*

Lento

Presto
Lo apresan (A Mario)

accel.

1790 *ff* *mf* *f*

Mar. *ff* *mf* *f*

Timb. *mf* *f* *ff* *p* *ff*

Pla. *f* *ff* *p* *f* *ff*

Caj. *f* *ff* *p* *ff*

B. *f* *ff* *p* *ff*

Matr.

Pand. *ff* *p* *ff*

Gong *f* *ff* *p* *ff*

Bg. *f* *ff* *p* *ff*

Xyl. *f* *ff* *p* *ff*

Pno. *ff* *p* *ff*

8va

8va



1801

Timb. *fff*

Pla.

Caj.

B.

Matr.

Pand.

Gong

Bg.

Xyl.

Pno. *8va*

P Andante

Muj. 1

1812 *p*
El des-ti - no en - ga - ñó a los ham - po - nes has - ta el úl - ti - mo ac - to. La Ley au - to - ri - za el cri - men, pe - ro

Trgl. *mp* *pp*

Cel. *p*

Muj. 1

1823 no per - do - na que ha - ya si - do i - ní - til.

MUJER 2 *mf*
Vol - ve - rán a la cár - cel, más no sal - drán de a - llí. A per - tú - dad se - ran bur - la - dos

Trgl. *f*

Cel.

Muj. 3

1832 El Hampa y la Justicia
anudarán su alianza eterna | ♪ contra los engañados, ♪ pues para el Crimen
y el Poder | ♪ solo vale el éxito.

Muj. *mp*
Pa - ra el cri - men y el po - der

Trgl. *mp*

Cel. *mp*

Muj. *mf* *mf* *f* *mp*
so - lo va - le el é - xi - to. Las Ins - ti - tu - cio - nes per - mi - ten to - do, pe - ro no per - do - nan el fra - ca - so.

Trgl. *mf* *f* *mp* *p*

Cel. *mf* *f* *mp* *p*

Muj. 1

1849 Robaron un tesoro que no existía | Acusaron al único culpable. Mataron por equivocación como es la norma. || 3/4

Trgl. 1849

Cel. 1849

MUJERES

MUJER 3

Sabemos ya que Hugo fue inocente.
Solo falta saber quién fue el autor
de la maquinación que burló a los hampones
y tuvo el alto patrocinio del Destino.

¡El delator que triunfa siempre!

(Saxofón entra en escena)

Señalan al hombre del saxofón, quién toca una música de exaltación y de triunfo.
Las mujeres comienzan a retirarse lentamente, pero cuando el hombre del saxofón desaparece,
la primera de ellas, bruscamente, como quién cambia de resolución, vuelave del centro del escenario. Las demás quedan a la expectativa.

Q

A. Sx. 

A. Sx. 

A. Sx. 

MUJER 1 (al público)

¡Atención! No se vayan todavía.
No regresen tan pronto
a la satisfacción en donde habitan.
Sigán siendo espectadores,
es decir, actores extraviados.
Pregúntense en sus casas
por qué nada pudieron contra el Destino
la osadía somera de Mario
y el ansia de existir de Hugo.
Pregúntense por qué en este mundo
solo triunfa el delator.
Les corresponde a ustedes
buscarle explicación al drama...
O aceptemos que no tiene explicación posible.

Lento **R** **Adagio** $\text{♩} = 72$ *mf* *hablado*

Muj. 

Camp. 

Pno. 

Muj. 

Timb. 

Pla. 

Caj. 

B. 

Bg. 

Xyl. 

Camp. 

Pno. 

que el des - ti - no dí - ri - ge co - mo que - re. No so - mos más que más - ca - ras más - ca - ras que el des - ti -

1889 *fff* *p* *ff* *fff*^{ritado}

Mujs. no el des - ti - no dí - ri - ge co - mo que - re. No so mos más que más - ca - ras ¡más - ca - ras!

1889 *fff* *ff*

1889 *f* *ff*

1889

1889

1889 *f* *ff*

1889

1889 *ff* *ff*

1889

1889 *ff* *ff*

1889 *fff* *p* *ff*

Pno.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The vocal line (Mujs.) is in the top staff, with lyrics in Spanish. The instruments are listed on the left: Timbale (Timb.), Placa (Pla.), Cajón (Caj.), Bongó (B.), Gong, Bateria (Bg.), Xilofón (Xyl.), Campana (Camp.), and Piano (Pno.). The score includes dynamic markings such as *fff*, *p*, *ff*, and *fff*^{ritado}. The tempo and mood are indicated by the lyrics and the overall style of the music.

(Cae el telón)

FIN

TEXTO

A Luis A. Escobar

*Y cruzaste el umbral el umbral de un mundo mágico,
la otra realidad que está tras ésta...*

LUIS CERNUDA

ACTO I

*De la sombra surge el hombre del saxofón. Se pasea, con talante bufón,
por el escenario. Aparecen luego las mujeres. Calmos simulacros, al
principio; se destacan en seguida del fondo para dirigirse al público.*

MUJERES

No somos más que máscaras,
máscaras que el Destino
dirige como quiere.

MUJER PRIMERA

Sabemos que el asalto
Conducirá a la muerte.
Los hampones ignoran
que una astuta mano desvía
sus proyectos.

MUJER SEGUNDA

¿Más quién es el predilecto de la muerte?

MUJER PRIMERA

Asunte es éste
y función del Destino
Nuestro amo.

MUJER TERCERA

Los hombres nunca pueden
Poseer lo que a medias comprenden,
y la verdad es que desconocen todo,
hasta la propia acción en donde buscan
justificaciones.

MUJERES

No somos más que máscaras,
Máscaras que el Destino
dirige como quiere.

Entran los hampones. Son jóvenes y enérgicos

MARIO

Que conquistemos millones
Y los cobardes perezcan.
El triunfo nos hará buenos
y malos la cobardía.

LOS HAMPONES

Que conquistemos millones
Y los cobardes perezcan.
El triunfo nos hará buenos
y malos la cobardía.

MARIO

Todo está preparado. La justicia
Bajará como siempre en su mirada
Púdica. Ella solo castiga
A quienes se arrodillan.

Entra Hugo

HUGO

Tú eres nuestro jefe.
Ninguno lo discute.
Menos que nadie yo
pues he sido el último
en llegar a tu lado
y no he completado pruebas.
Pero también un jefe puede equivocarse.
Más aún: mandar es un error constante
Robar la caja de la policía
es desafiar con puro corazón temerario
el propio brazo de la Justicia.

MARIO

Eres pusilánime como todo hombre
que piensa demasiado.
No tienen razón nuestras acciones;
Se justifican solas, cuando somos
criaturas del riesgo y la osadía.
Más a ti hay que hablarte con razones.
Un año hemos preparado nuestro asalto.
Detalle por detalle. Sin piedad,
Sin piedad ni locura.
Tú, recién venido,
hijo de tus palabras más que de tus obras,
ignoras que el hampon no trabaja con armas.
Trabajamos con la imaginación.

HUGO

A la justicia tampoco le falta.
Y le sobran ojos.

MARIO

La Justicia no tiene imaginación.
Nunca sospechará que vamos a robar
su propio palacio. A dejar sin dinero su personal.
¡He aquí la protección que el coraje merece!

HUGO

Está bien. Obedezco.
Más obedecer no significa olvido.
Yo no soy pusilánime.
Sino demasiado joven
Para morir en una
Empresa inútil.

LOS HAMPONES

Que conquistemos millones

y los cobardes perezcan.
El triunfo nos hará buenos
y malos la cobardía.

Regresan las mujeres

MUJER PRIMERA

Ya la acción arrastró a los hampones.
Nada pudo la inteligencia
que se inquieta y hace preguntas
contra el Destino.

MUJER SEGUNDA

¡Como son de jóvenes
y cuánta ufania en su mirada!
Quisiera saber qué riesgo corren.
¡Parecen tan seguros de su fuerza!

MUJER TERCERA

Corren el riesgo de todo hombre
que en la violencia de la acción confía
porque su corazón lo empuja
hacia adelante.

MUJERES

Nada pudo la inteligencia
que se inquieta y hace preguntas
contra el Destino.

Pantomima del asalto

MARIO

Todo resultó bien,
Demasiado bien, como en los sueños
O en el cine.

LOS HAMPONES

¡Que se vea el dinero!
Esto nos interesa más que las palabras.

MARIO

Todo estaba en su sitio.
El cómplice que todos tenemos,
y el dinero para pagar el personal
de la Justicia.
¡Demasiada exactitud y éxito,
como en los sueños o en el cine!

LOS HAMPONES

¡Que se vea el dinero!
¡El dinero!
Esto nos interesa más que las palabras.

*Los hampones examinan el presunto botín. Simultáneamente
las mujeres avanzan hacia el público y le hablan
como si le confiaran un secreto.*

MUJER PRIMERA

No hay nada. Los han engañado
Como niños. Eso son, por lo demás,
y nada pueden en el mundo de los hombres.

MUJER SEGUNDA

Mírenlos encontrar ceniza
en lugar de millones.

MUJER PRIMERA

¡El juego les va a costar!

MUJER TERCERA

Los billetes han ardido
como todo instante;
se han consumido entre sus dedos
como la acción en que se afanaron
vanamente.

MARIO

Nada importa el dinero,
más sí que yo haya sido
juguete de los otros.
Nada importa el dinero,
sino lo que representa:
dominio sobre los otros,
y victoria.

LOS HAMPONES

Los sigue desde hace un año.
No hay nada hay que hacer.
Hasta morir
ahora sería ridículo.
El hombre que pierde la dignidad,
como nosotros
ni siquiera escapa a la celada
haciéndose matar ...
¿Estamos todos?

LOS HAMPONES

Todos ... ¡Menos Hugo!

La Policía los apresa sin resistencia

(Cae el telón)

ACTO II

Las mujeres asisten al paseo del hombre del saxofón por el escenario

MUJER PRIMERA

¿Quién es este hombre?
¿Un músico que se ha desafinado
y cuyo castigo consiste
en recorrer la escena con su falta?
¿O un espectador que quiere hurtarnos
el secreto del drama?

MUJER SEGUNDA

No me gusta. Es un bufón
Siniestro. Mírenlo cómo ejerce
el grotesco oficio del teatro o de la vida.

MUJER TERCERA

No os adelantéis al Destino.
Vuestra función no es interrogarlo
Sino apenas revelarlo a un público
Que de él duda

Y solo en carne propia
Habr  de conocerlo.

MUJER PRIMERA

Aun faltan sorpresas
Considerables,
Acontecimientos imprevistos
Y simples,
como todo lo que es extraño
a los mortales.

MUJERES

No somos más que máscaras,
Máscaras que el Destino
dirige como quiere.

Los Hampones en la cárcel

MARIO

Busquemos la libertad
Contra todo.
No nos llamemos hombres
Mientras tanto.
No nos llamemos hombres
Mientras viva el que delat 
por cobardía
y cavilación.
Llam monos mujeres, pues
solo a ellas la Justicia
apalea y befa impunemente.

LOS HAMPONES

Busquemos la libertad
Contra todo.
No nos llamemos hombres
Mientras tanto.

MARIO

No merece respeto
quien inerte o ingenuo permite
que los otros conviertan en farsa
esa aventura que es su vida, más
aún su sentido.
Eso hemos hecho, hermanos,
como mujeres
o sombras menos fuertes que su noche.

LOS HAMPONES

Busquemos la libertad
contra todo.
No nos llamemos hombres
mientras tanto.

MARIO

Mejor la muerte
que perder el respeto que me tengo,
y la osadía que creó tener,
pues hay ahora duda.
Sólo resta probar
Con pericia y donaire
Que soy el mismo Mario de hace tiempo.
No seremos nada, hermanos,
si el delator no muere.

Entra el recluso

EL RECLUSO

Ya te podemos informar

sobre tu asunto.
Hugo anda suelto
y desprevenido,
como quien nada teme
o disfruta de altas protecciones.

MARIO

 Lo siguen por todas partes?
Hasta los sueños debe vernos
como t banos.

EL RECLUSO

Disp n lo pertinente.
Ahora mandas
Como todo engañado
por una ley distinta
 Que toda el Hampa sea
tus ojos, tus o os, tus puños!
 Quieres que lo maten?

MARIO

No. A mí me toca.
es mi derecho y mi obligación
menos discutible.
Eso sí. Que no deje la ciudad.
Que la ciudad sea su cárcel,
como lo es para el menesteroso
o el enfermo,
y que a ninguna parte vaya sin mis pasos.

*Comienza el recluso a transmitir con el tamborileo de
los dedos, por medio de las paredes, de celda en celda,
y luego al exterior, a la ciudad, la orden de Mario.*

MUJER PRIMERA

Solo viven los hampones
para equivocarse,
para decir grandes palabras
y hacer obras miserables.

MUJER SEGUNDA

 Hugo está condenado?
 Van a quebrar la inteligencia
Definitivamente
 Para que nada impida
La aventura?

MUJER TERCERA

S , Hugo es el predilecto de la muerte.
Más lo van a matar por nada,
Porque la aventura sólo puede equivocarse.
Una vez más la acción será inútil.
Bien sabemos que no fue él quien delat 
Por codicia o desenfado.
Cobarde fue quizás.  Mas no lo es acaso
todo hombre que quiere vivir?

MUJERES

Solo viven los hampones
para equivocarse,
para decir grandes palabras
y hacer obras miserables.

MUJER PRIMERA

Al anochecer tendrán los hampones
su victoria.
En fracasar y errar todos tenemos

tino, sin saberlo.

Anochece

EL RECLUSO (*a Mario*)

Hemos trabajado todos
Para que puedan evadirse.
Mañana comenzará de nuevo la guerra
Inmemorial. Aquí hoy somos
Hermanos. Nos une el mismo
Odio por la Justicia
y por sus agentes sempiternos
u ocasionales.

MARIO

Aquí hoy somos hermanos.
Afuera, solamente hombres.
Es decir, jefes y subalternos
Que inevitablemente se aborrecen.

Vamos a huir para probar
que somos hombres.
Mas si no lo probamos
Tampoco volveremos.

LOS HAMPONES

Vamos a huir para probar
que somos hombres.
Mas si no lo probamos
Tampoco volveremos.

Pantomima de la evasión

Afuera estamos tan presos como adentro,
Pues es ahora que el trabajo comienza.
La libertad no es estar libres,
Sino matar al hombre que no merece vivir.
Para ser libres nos falta aun la hombría.
¡Miren las estrellas! No son nuestras.
Solo la alcanzaremos si matamos a Hugo.
Mientras tanto, ¡Silencio!

Los Hampones se pierden en la noche

(Cae el Telón)

ACTO III

Al lado izquierdo, las mujeres; al derecho, Hugo. No se miran. No dialogan. Se dirigen al público o a una entidad más alta.

MUJERES

¡La inteligencia es la enemiga del Destino!

MUJER PRIMERA

Hugo no tiene tanta como para vencerlo,
ni tan poca como para obedecerle
con fidelidad.

HUGO

No me importa el Bien,
ni el coraje.
Porque quiero vivir
De cualquier modo.

MUJER SEGUNDA

¡A oscuro interés por la existencia se
reduce el crimen que va a pagar!

HUGO

No soy un héroe.
Tampoco cobarde.
No conozco a mi padre.
A mi madre la olvido.
Porque quiero vivir
de cualquier modo.

MUJER TERCERA

Nadie quiere ver felices a los otros,
ni satisfechos de sus obras.
La humanidad es una lucha a tientas
entre desconocidos que se aborrecen y
destrozan.

HUGO

¡Ahora voy a buscar a los hampones!
Yo sé que están libres,
y ellos saben que tuve razón
sobre su empresa inepta.
A tiempo les advertí porque sospecho
que el coraje es la forma ladina
con que el Bien nos atrapa.
¡Y esto tiene precio!

*Hugo se aleja. Por primera vez hay una tentativa de
comunicación – o de rebelión contra el destino – entre
las dos fracciones irreductibles en que se dividen
los personajes.*

MUJER PRIMERA

Debemos avisarle. No es justo
Ver cómo un joven se dirige inerte y suficiente
hacia el cadalso.

MUJER SEGUNDA

No podemos. Ni lo puede nadie.
El tuyo es el grito de las entrañas
que el Destino desprecia.

Hugo desaparece

MUJER TERCERA

El Destino ordena que los hombres vivan,
es decir, que mueran, sin comunicarse jamás.
Todos tratamos el mismo tema;
mas nunca saben los otros que es el mismo.
MUJER PRIMERA

Hugo tiene igual suerte que todos los mortales.
No lo compadezcamos. ¡Asistamos al drama!
Por una vez en el teatro no será mentira.

MUJERES

¡Asistamos al drama!
Por una Vez el teatro no será mentira.

*Los hampones se constituyen en tribunal para juzgar
a Hugo en ausencia.*

PRIMER HAMPÓN (*de juez*)

No haremos una farsa,
porque la nuestra
es la justicia verdadera.
Los réprobos acatamos más
nuestras leyes
que los justos las suyas...
¡El juicio queda abierto!

MARIO (*de fiscal*)

Hay que vivir
Peligrosamente.
Quien se cuida
perece.

Hay seres que merecen morir.
¡Todos los que son inteligentes!
Hugo es delator, cobarde,
Prófugo. Pero el hampa también,
y puede perdonarle todo.
Menos que piense
mientras obramos,
o que sea honorable por desidia.
Más grave todavía: es el intelectual
que todos llevamos escondido
y que destruye nuestra hombría.
¡Para él pido muerte!

SEGUNDO HAMPÓN (*de defensor*)

¿Para qué juzgar a Hugo
¿Si ya está condenado de antemano?
Hacemos hoy lo mismo
Que toda Justicia.
Pues hay muchas
Y siempre son inútiles.
Siempre el hombre castiga
para no ser culpable.
Hampones o policías,
¡da lo mismo!
Si no matamos a Hugo,
¿a quién le atribuiremos la derrota?
Pero Mario tiene razón
Porque el jefe siempre la tiene.
Yo también pido la muerte.

EL JUEZ

(*dirigiéndose al resto de la banda que forma el jurado*)

¿Cuál es el veredicto?

EL JURADO

MARIO

No cuenta ya que la Justicia llegue,
Tarde como siempre. A cabalidad
Cumplimos nuestro deber. ¡No fue difícil!
Por fin puedo morar de frente al Hampa
y a la Ley que burlamos.
Hugo está muerto y viva nuestra hombría.
Voy a la cárcel como a la libertad, seguro
de que soy mi gobierno.
¡El mundo es nuestro!

Lo apresan

MUJER TERCERA

El Hampa y la Justicia
Anudarán su alianza eterna
contra los engañados,
pues para el Crimen y el Poder
solo vale el éxito.

MUJERES

¿Queda alguna duda? Como
es obvio, ¡la muerte!

TODOS

Hay que vivir
Peligrosamente.
Quien se cuida
perece.

Entra Hugo

HUGO

Vengo a cobrarles
Porque tuve razón
¡Saludo, hermanos!

LOS HAMPONES

¡Bienvenido, hermano!
Te pagaremos sin demora.

*Pantomima de la ejecución: los abrazos,
caricaturescamente cordiales, de los
hampones a Hugo se convierten – de manera gradual – en violencia.*

HUGO

Yo no tengo vocación de muerto.
Ni quiero perecer porque tuve razón.
¡Prefiero no tenerla! Nada hice. Pero
pido perdón por lo que hice. Cambio
la inteligencia por la vida. Déjenme
vivir como un cobarde, como quien
disfrutó de su escarnio.
Obedeceré como el más bajo cómplice,
Como quien de hombre solo guarda figura...
¿Nunca me entenderán? Yo no quiero morir.

Lo rematan

LOS HAMPONES

Que conquistemos millones
y los cobardes perezcan.
El triunfo nos hará buenos
y los malos la cobardía.

Aparece la Policía

MUJER PRIMERA

El destino engaña a los hampones
hasta el último acto.
La ley autoriza el crimen,
pero no perdona que haya sido inútil.

MUJER SEGUNDA

Volverán a la cárcel
mas no saldrán de allí.
a perpetuidad serán burlados.

Para el Crimen y el poder solo vale el éxito.
Las instituciones permiten todo,
pero no perdonan el fracaso.

MUJER PRIMERA

Robaron un tesoro que no existía.

Acusaron al único que no era culpable.
Mataron por equivocación como es la norma.

MUJERES

Sabemos ya que Hugo fue inocente.
Solo falta quién fue el autor
de la maquinación que burló a los hampones
y tuvo el alto patrocinio del Destino.

MUJER TERCERA

¡El delator que triunfa siempre!

*Señalan al hombre del saxofón, quien toca una música
de exaltación y de triunfo. Las mujeres comienzan a
retirarse lentamente, pero cuando el hombre del saxofón
desaparece, la primera de ellas, bruscamente,
como quien cambia de resolución, vuelve al centro del escenario.
Las demás quedan a la expectativa.*

MUJER PRIMERA

¡Atención! No se vayan todavía.

No regresen tan pronto
a la satisfacción en donde habitaban.
Sigán siendo espectadores,
es decir, actores extraviados.
Pregúntense en sus casas
por qué nada pudieron contra el Destino
la osadía somera de Mario
y el ansia de existir de Hugo.
Pregúntense por qué en este mundo
solo triunfa el delator.
Les corresponde a ustedes
Buscarle explicación al drama...
O aceptemos que no tiene explicación posible.

MUJERES

No somos más que máscaras,
máscaras que el Destino
dirige como quiere.

(Cae el telón)

FIN

APARATO CRÍTICO

1. Abreviaciones

Voces

Muj 1	Mujer 1
Muj 2	Mujer 2
Muj 3	Mujer 3
Hug	Hugo
Mar	Mario
Rec	Recluso
Muj	Mujeres
Hamps	Hampones

Instrumentos

A Sx	Saxofón alto
Timb	Timbales
Pla	Platillo
Caj	Caja
B	Bombo
Trgl	Triángulo
Clv	Claves
Matr	Matraca
Mrcs	Maracas
Pand	Pandereta
Gong	Gong
Bg	Bongós
Arp	Arpa
Xyl	Xilófono
Camp	Campanas
Cel	Celesta
Pno	Piano
Pg.	Página
CDM	Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia

2. Numeración de compases

Para esta edición se ha seguido la numeración puesta por el compositor en el score, la cual enumera los compases de toda la obra en una sola secuencia; es decir, el compositor no inicia una nueva numeración en cada acto. No obstante, hay un error de numeración en el compás 60, pues el compositor vuelve a asignar a este compás el número cincuenta (50) y a partir de allí continúa. En esta edición se ha asignado a este compás la numeración correcta, o sea, sesenta (60) y continúa en la secuencia lógica.

3. Fuentes literarias y musicales

E: Manuscrito autógrafo de la partitura general de la ópera

G: Libreto publicado de la ópera.

4. Fuentes secundarias

P: Programa de mano de la ópera en la fecha de su estreno.

5. Descripción de las fuentes musicales

E (Bogotá, CDM)

Manuscrito autógrafo completo de la partitura general de la ópera con 143 páginas escritas por ambos lados y con numeración continua de los actos.

Página de título:

“Los Hampones”

Ópera en tres actos para percusión. MÚSICA LUIS ANTONIO ESCOBAR TEXTO JORGE GAITÁN DURÁN ESCENÓGRAFO

DAVID MANZUR

A Carlos Chávez Bogotá marzo de 1961 Opus 069X

6. Fuentes literarias

G (Bogotá, CDM)

Los Hampones, ópera en tres actos. Libreto general de la ópera con 59 páginas, escrito por Jorge Gaitán Durán y editado por Ediciones de la Revista Mito (Bogotá) en 1961. Esta edición incluye, al final 11 páginas con reproducciones de la partitura manuscrita de Escobar.

7. Descripción de las fuentes secundarias

P (Bogotá, CDM) Los hampones, ópera para percusión en 3 actos. Luis Antonio Escobar. Folleto de 8 págs. Con la siguiente información:

Pg. 1 (portada). Pg. 2 (fotografías de Luis Antonio Escobar y Olav Roots). Pg. 3 (fotografías de Jorge Gaitán Durán, Santiago García, David Manzur). Pg. 4 (fotografías de Alberto Arias “El jefe”;

Delfín Bernal “Hugo”; Armando Calderón “El recluso”). Pg. 5 (fotografías de las tres mujeres principales: Carmina Gallo, Marina Tafur y Olga Parra). Pg. 6 (resumen del libreto). Pg. 7 (reparto general: solistas, coro, orquesta y otros). Pg. 8 (contiene todas las fechas de representación de la obra: octubre 28, 30, 31 y noviembre 1. Además, aparece: Teatro Colón, Ministerio de Educación Nacional – Divulgación Cultural). No aparece fecha ni otros datos de impresión.

NOTAS CRÍTICAS comentario crítico, variaciones y observaciones





ACTO 1

Compás/Sección	Instrumento/voz	Lectura de fuentes, observaciones y correcciones			
Portada	Coro mujeres	En E: no indica el tipo de voces requerido para las tres mujeres solistas. En P: indica 1 contraalto y 2 sopranos. Por lo cual se ha decidido incluir esta tipología para esta edición. En E: indica un número de 12 mujeres (incluidas las tres mujeres principales) que integran el coro femenino en la obra, pero no hace ninguna indicación del tipo de voz requerido. Por lo tanto, a partir del análisis del rango vocal exigido en la partitura, se sugiere que las 9 voces restantes puedan ser interpretadas por 3 sopranos, 3 mezzosopranos y 3 contraaltos.	43	Celesta	respectivamente. E: la entrada de la celesta está sin indicación dinámica; se sugiere entonces que sea <i>pp</i> tomando en cuenta el ambiente dinámico del pasaje.
			54 - 56	Mujer 2	E: <i>otra voz</i> ; no especifica cuál. Tampoco tiene indicación dinámica; se sugiere entonces <i>f</i> . En G: <i>Mujer segunda</i> .
			57	Mujer 1	E: 1ª voz. Utiliza el mismo pentagrama que acaba de dejar la segunda Mujer para indicar la aparición nuevamente de la primera Mujer.
Portada	Coro masculino Hampones	En E: no se especifica el tipo de voces requeridas. Por lo tanto, a partir del análisis del rango vocal exigido en la partitura, se sugiere que las 9 voces puedan ser interpretadas por 3 bajos, 3 baritonos y 3 tenores.	60	Score	E: error de numeración de compás. Repite nuevamente 50 cuando debería corresponder a 60. En esta edición se sigue la numeración correcta.
			62	Mujer 3	E: <i>otra voz</i> ; no especifica cuál. G: mujer tercera.
Portada	Plato suspendido	E: indica platillos, pero la escritura y dinámica del instrumento en la obra sugiere que éste sea un plato suspendido.	73	Score	E: D.C. al adagio, no hay puntos de repetición.
			44	Score	No hay indicación de casillas de repetición. En E aparece solo la indicación de 2ª vez a <i>signo T</i> . En esta edición lo hemos reemplazado por la indicación convencional de primera casilla.
Portada	Saxofón	E: no especifica el tipo de saxofón. Se sugiere, a partir del rango melódico, que este sea un saxofón en Mi ₂ .			
Pg. 1	Encabezado	en G aparece un encabezado distinto al de la apertura: <i>"De la sombra surge el hombre del saxofón. Se pasea, con talante bufón, por el escenario. Aparecen luego las mujeres. Calmos simulacros, al principio; se destacan en seguida del fondo para dirigirse al público"</i> .	62	Caja	E: no hay claridad si las figuras rítmicas de la caja con escobillas deben ser ligadas. En esta edición se ha especificado el ligado ya que éste parece ser el efecto que busca el compositor.
			74	Allegro	E: <i>Signo T</i> . En esta edición se ha reemplazado por la indicación convencional de segunda casilla
Pg. 1	Score	En E todos los instrumentos de percusión de altura indeterminada aparecen escritos en 5 líneas. Aquí, por efectos prácticos de espacio y de interpretación, se han ubicados en una sola línea.	74	Score	E: no hace ninguna indicación para la entrada de los hampones. En G aparece la siguiente indicación: <i>"Entran los hampones. Son jóvenes y enérgicos"</i> . Esta indicación resulta sumamente conveniente para el desarrollo de la puesta en escena, por tal razón se ha decidido
5 - 6	Saxofón	E: Las indicaciones de <i>dim.</i> y <i>cres.</i> no especifican dinámica en su punto de llegada. Se sugiere <i>p</i> y <i>f</i>			


		incluirla en el score.			
77	Piano	En E se evidencia un error de notación, puesto que pone una negra al comienzo de cada grupo de 4 corcheas en la mano izquierda del piano. Sin embargo no pone los silencios respectivos tomando en cuenta que sugiere una voz independiente.	140	Piano	E: la notación presenta un acorde en figuración rítmica de corchea ligada a dos calderones. En esta edición esta figuración se ha cambiado por acorde de redonda con calderón, lo cual tiene una mayor relación con la figuración y el efecto rítmico de los demás instrumentos en ese mismo compás.
86	Caja	E: no hay indicación de dinámica inicial en la caja; se sugiere <i>mp</i> para evidenciar más claramente el efecto de crescendo que sigue.	156	Gong	E: aparece una redonda tremolada con indicación de <i>cresc.</i> hacia <i>mf</i> . Para evidenciar mejor este efecto, se ha subdividido esta figura en una blanca con puntillo ligada a una negra.
87	Caja	E: no hay indicación dinámica para la caja; se sugiere <i>f</i> .			
97	Celesta	E: no hay indicación dinámica para la celesta; se sugiere <i>f</i> tomando en cuenta la dinámica del piano.	161 - 162	Hugo	E: no indica la intensidad al final del <i>cresc.</i> y el <i>dim.</i> En esta edición se sugiere <i>f</i> y <i>p</i> respectivamente.
99	Piano	E: la mano derecha del piano presenta dos blancas ligadas, se sustituyen en esta edición por una redonda.	165	Score	E: error de escritura; no hay indicación de que el compás vuelve a 4/4.
103	Caja	E: falta un puntillo en la negra tremolada. Aquí se le ha agregado.	173 - 174	Piano	E: hay un signo de <i>dim.</i> sobre la última blanca del compás 173 que se prolonga hasta el primer tiempo del compás 174 sin indicación dinámica de llegada. Dada la ambigüedad de esta indicación, en esta edición se ha omitido el signo de <i>dim.</i> y se ha sugerido un <i>pp</i> como punto de llegada al último compás citado.
104	Caja	E: el regulador de crescendo no indica la intensidad de punto de llegada. Se ha asignado entonces <i>ff</i> .			
105	Caja	E: no indica punto de llegada del regulador de <i>dim.</i> Se asigna <i>f</i> .			
107	Caja	E: no indica punto de llegada del regulador de <i>dim.</i> sobre la segunda negra. Se asigna <i>mf</i> .	174	Maracas	E: aparece indicado para una misma línea instrumental Maracas y Chucho. A partir del compás 186 solo aparece la indicación de Chucho. El compositor no deja claro si lo que quiere es que estos dos instrumentos se interpreten al mismo tiempo o que en la obra se pueda usar indistintamente cualesquiera de los dos. En P solo se hace referencia a maracas. Por tal razón, y tomando en cuenta que este último instrumento es mucho más común, para esta edición se ha optado solo por este.
121	Caja Platillo	E: no indica la intensidad para el punto de llegada del <i>cresc.</i> Se asigna <i>f</i> en ambos instrumentos.			
125	Bongós	E: se evidencia un error de notación ya que la primera nota del compás aparece escrita como negra pero debe ser corchea.			
139	Gong	La manera más lógica de poder hacer el efecto dinámico sugerido por el compositor en este compás es tremolando la nota. No obstante, esta indicación no aparece en E; por tanto se ha incluido en esta edición. Tampoco hay indicación dinámica para el punto de menor intensidad, así que se sugiere un <i>pp</i> para retomar nuevamente un <i>f</i> en el siguiente compás. Esto ha hecho que pensemos en subdividir la redonda que aparece en E en dos blancas con el fin de tener una mejor lectura de estas indicaciones.	174	Maracas Piano	E: hay una redonda con calderón en el piano, pero parece que fue añadida después de la entrada de las maracas al tercer tiempo de este compás, pues hay una línea en medio de los pentagramas del piano con esta indicación. Por lo tanto, para facilitar la lectura de este compás, en esta edición la redonda del piano se ha cambiado por una blanca con calderón. Así mismo se ha agregado este mismo signo al silencio de blanca de las maracas para que la entrada de este último instrumento sea más clara.
139	Piano	E: aparece la indicación de "pedal abierto". En esta edición se ha cambiado esta anotación por la utilización del signo convencional para este efecto.	178 - 179	Mario Maracas	Las indicaciones de <i>cresc.</i> y <i>dim.</i> en E no especifican dinámica en su


	Piano	punto de llegada. Se sugiere <i>ff</i> y <i>mf</i> respectivamente.			melódica.
186	Maracas	E: sin indicación dinámica. Se sugiere <i>mf</i> .	249	Piano	E: no pone indicación de pedal abierto para este compás, sin embargo en esta edición se ha considerado ponerlo en vista de que parece lo más conveniente dada la característica del pasaje.
187 – 189	Maracas	E: los reguladores de intensidad no presentan indicaciones para los puntos de llegada. Se sugiere entonces <i>p</i> , <i>f</i> y <i>mf</i> respectivamente.	252 – 257	Hugo	G: se puede leer para este verso lo siguiente: “Yo no soy pusilánime. Tampoco insisto en una valentía que no tengo. Soy un hombre que quiere vivir y que lo dice”. En el trascurso de esta edición no se pudo establecer la razón del cambio de texto en E.
199	Caja	E: no presenta indicación dinámica; se sugiere <i>mf</i> .			
199 – 203	Mario	Variación del texto original en E. En G se puede leer para esta parte: “Hemos preparado un año nuestro asalto”.	258	Piano	Se ha agregado un acento en la primera nota de la mano izquierda del piano ya que resulta mucho más coherente con la intención de este pasaje. E no lo presenta.
210	Bogós	E: aparece este compás sin la indicación de <i>cresc.</i> En esta edición se ha incluido tomando en cuenta la dinámica general de los demás instrumentos para esta misma sección.	258 - 260	Piano	E: se evidencia un error de notación, puesto que pone una negra al comienzo de cada grupo de 4 corcheas en la mano izquierda del piano. Sin embargo no pone los silencios respectivos tomando en cuenta que sugiere una voz independiente. En esta edición se han agregado.
211	Caja Bogós	E: se evidencia un grupo de cuatro semicorcheas sobre el primer tiempo para estos instrumentos. Sin embargo aparecen tachados, por tal razón se decidió no incluir este compás en esta edición.			
216 – 222	Mario	E: sin indicación en los puntos de llegada de los <i>cresc.</i> y <i>dim.</i> En esta edición se han asignado <i>f</i> , <i>ff</i> , <i>mp</i> , <i>f</i> , <i>mp</i> y <i>p</i> respectivamente. Igualmente la redonda del compás 222 de E se ha subdividido aquí para evidenciar el punto de llegada que va del <i>dim.</i> a <i>p</i> .	258	Xylófono	E: no presenta dinámica para la entrada de este instrumento. Aquí se ha puesto un <i>f</i> en vista de que es la dinámica que el resto de la plantilla instrumental presenta para esta entrada.
223	Caja	E: sin indicación dinámica. Se sugiere <i>f</i> .	263 - 266	Piano	E: se evidencia un error de notación, puesto que pone una negra al comienzo de cada grupo de 6 corcheas en la mano izquierda del piano. Sin embargo no pone los silencios respectivos tomando en cuenta que sugiere una voz independiente. En esta edición se han agregado.
228	Hugo	E: aparece una blanca con puntillo e indicación de <i>dim.</i> En esta edición, con el fin de dar mayor claridad a este compás, la blanca con puntillo se ha subdividido y se ha asignado un <i>p</i> como punto de llegada.	261	Caja	E: la indicación de <i>cresc.</i> y <i>dim.</i> no tiene especificación de dinámica. En esta edición ha asignado <i>mp</i> y <i>f</i> respectivamente.
232	Mario	G: continua el texto así: “Está hecha, además, para impedir que los otros la tengan. Es una pesada burocracia que aparta de la aventura a los mortales”. De aquí prosigue el texto que se puede ver en la partitura. Desconocemos las razones por las que el compositor omitió esta estrofa; pudo deberse a un descuido.	269 – 272	Piano	Misma observación que en los compases 263 – 266.
			267 – 268	Caja	Misma observación que compás 261.
			282	Piano	E: no aparece acentuación sobre la negra del tercer tiempo. No obstante, si aparece el signo de <i>sfz</i> . Así que para que haya mayor coherencia interpretativa, en esta edición se ha decidido asignar el acento a esta nota.
238	Mario	G: se puede leer para esta parte: “personal innumerable”, E omite esta última palabra al aparecer por un descuido del compositor, pues			
		aparece agregada fuera del pentagrama y sin notación rítmico-	284	Caja	E: error de notación; Hace falta un tiempo de corche para poder


		completar el compás. En esta edición se decidió prolongar el tremolo de la balnca con punto tomando en cuenta la particularidad de los compases subsiguientes.	356 - 357	Mujeres	E: sin indicación dinámica en los puntos de llegada del <i>dim.</i> y el <i>cresc.</i> En esta edición se han asignado <i>mf</i> y <i>f</i> respectivamente tomando en cuenta la dinámica de los compases anteriores.
300	Score	E: no hay indicación precisa para la entrada de las Mujeres, solo aparece la palabra: [Mujeres] escrita entre los compases 302 y 303. En G se puede leer antes de la entrada de la primera Mujer lo siguiente: "Regresan las mujeres". Esta indicaión resulta sumamente conveniente para la puesta en escena, por tal razón se ha decidido incluirla en esta edición.	356 - 357	Piano	E: sin indicación dinámica en los puntos de llegada de los <i>dim.</i> En esta edición se han asignado <i>mf</i> y <i>pp</i> respectivamente.
			357	Triángulo	E: sin indicación dinámica en el punto de llegada del <i>cresc.</i> En esta edición se ha asignado <i>f</i> .
			360	Score	E: solo aparece $\downarrow = 120$. En esta edición se le ha agregado la indicación de tempo Allegro por ser la que usualmente corresponde con esta indicación de metrónomo.
302 - 314	Mujer 1 Coro de Mujeres	G: esta estrofa aparece interpretada solo por la Mujer 1. En E esta misma estrofa es compartida por la Mujer 1 y el coro de Mujeres.	373	Caja	E: sin indicación dinámica. Se sugiere <i>p</i> tomando en cuenta la dinámica general del pasaje.
313 - 314	Triángulo	E: no hay indicación dinámica para el inicio del <i>cresc.</i> ni tampoco para la llegada al <i>dim.</i> En esta edición se ha asignado entonces <i>p</i> y <i>p</i> respectivamente, tomando en cuenta el ambiente dinámico de la obra en esta parte.	384	Platillo	E: sin indicación dinámica. Se sugiere <i>mf</i> tomando en cuenta la dinámica general del pasaje.
			384	Pandereta	E: sin indicación dinámica. Se sugiere <i>mf</i> tomando en cuenta la dinámica general del pasaje.
315 -	Mujer 2 Mujeres	E: diferencia con la concepción del texto original de Gaitán Durán. En G se puede leer así: "Mujer 2: ¿Cómo son de jóvenes y cuanto ufanía en su mirada! Quisera saber qué riesgo corren. ¡Parecen tan seguros de su fuerza! Mujer 3: Corren el riesgo de todo hombre, que en la violencia de la acción confía, porque su corazón lo empuja hacia delante. Mujeres: Nada pudo la inteligencia que si inquieta y hace preguntas contra el Destino." En el trascurso de esta edición no se pudo establecer la razón por la cual el compositor omitió el texto original de Gaitán Duran para esta sección.	391	Clave Maracas	E: sin indicación dinámica. Se sugiere <i>f</i> tomando en cuenta la dinámica de las otras voces para este compás.
			392	Pandereta	E: sin indicación dinámica. Se sugiere <i>f</i> tomando en cuenta la dinámica las otras voces para este compás.
			405	Matraca	E: sin indicación dinámica. Se sugiere la indicación de <i>f</i> tomando en cuenta el sonido particular del instrumento.
325	Piano	E: no hay indicación dinámica para el final del <i>cresc.</i> En esta edición se ha asignado <i>f</i> , tomando en cuenta la dinámica de la voz para este compás.	434	Maracas	E: sin indicación dinámica. En esta edición se sugiere <i>ff</i> y <i>fff</i> respectivamente tomando en cuenta la dinámica las otras voces para este sección.
330	Triángulo	E: sin indicación dinámica en la llegada del <i>cresc.</i> En esta edición se ha asignado <i>f</i> .	469	Xilófono	E: sin indicación dinámica. Se sugiere <i>f</i> tomando en cuenta la dinámica las otras voces para este compás.
332 - 333	Mujer 2	E: sin indicación dinámica en los puntos de llegada de los <i>cresc.</i> y <i>dim.</i> En esta edición se han asignado <i>ff</i> y <i>p</i> respectivamente.	470	Bongós	E: sin indicación dinámica. Se sugiere <i>f</i> tomando en cuenta la dinámica las otras voces para este compás.
342	Triángulo	E: sin indicación dinámica después del <i>cresc.</i> En esta edición se ha asignado <i>p</i> tomando en cuenta la intensidad dinámica de las otras voces en el compás.	472 486	Hampones Mario	G: no se repite la frase: "¡El dinero!" E: sin indicación dinámica después del <i>dim.</i> En esta edición se ha asignado <i>mp</i> retomando la dinámica inicial del pasaje.

493	Xilófono	E: sin indicación dinámica. Se sugiere f tomando en cuenta la dinámica las otras voces para este pasaje.			indicación interpretativa propicia para este compás.
			567	Platillo	E: sin indicación dinámica. Se sugiere mp tomando en cuenta la dinámica de las otras voces para este compás.
504	Score	G: aparece la siguiente indicación para esta parte que E no incluye: "Los hampones examinan el presunto botín. Simultáneamente las mujeres avanzan hacia el público y le hablan como si le confiaran un secreto".	580 - 582	Mario	E: diferencia de texto. En G se puede leer: "Nada hay que hacer".
			617	Hampones	E: sin indicación dinámica. En esta edición se sugiere fff tomando en cuenta el carácter del texto y el contexto del diálogo.
505 - 543	Celesta	E: sin indicaciones dinámicas. En esta edición se sugiere entonces las mismas dinámicas que el piano tomando en cuenta que en gran parte del pasaje la celesta está doblando a este instrumento.	621	Gong	E:  En esta edición la variación realizada para este compás se hace para visibilizar adecuadamente el efecto dinámico requerido. Así mismo se le han agregado los signos de trémolo, considerando que es la indicación interpretativa propicia para este compás.
507	Xilófono	E: sin indicación dinámica. Se sugiere en esta edición fff .			
521	Gong	E:  En esta edición la variación realizada para este compás se hace para visibilizar adecuadamente el efecto dinámico requerido. Así mismo se le han agregado los signos de trémolo, considerando que es la indicación interpretativa propicia para este compás.	623	Score	E: no pone ninguna indicación. En G aparece la siguiente: "La policía los apresa sin resistencia". Esta nota resulta sumamente importante para el final de la escena, por tal razón se ha decidido incluirla en el score.
524	Gong	E:  Ídem			
524	Mujer 2	E: sin indicación dinámica. Se sugiere f tomando en cuenta la dinámica las otras voces para este pasaje.			
526	Mujer 1	Ídem			
534 - 537	Mujer 3	E: sin indicación dinámica en los puntos de inicio y final de los <i>cresc.</i> y <i>dim.</i> En esta edición se han asignado p , f , p , y f respectivamente.			
540	Xilófono	E: sin indicación dinámica. Se sugiere fff tomando en cuenta la dinámica del piano para este compás.			
561	Bombo	E: sin indicación dinámica. Se sugiere mf .			
565	Caja	E: sin indicación dinámica en el inicio y final del <i>cresc.</i> En esta edición se han asignado p y ff respectivamente.			
565	Gong	E:  En esta edición la variación realizada para este compás se hace para visibilizar adecuadamente el efecto dinámico requerido. Así mismo se le han agregado los signos de trémolo, considerando que es la			

ACTO 2



Compás/Sección	Instrumento/voz	Lectura de fuentes, observaciones y correcciones			
			718	Piano	E: sin indicación dinámica. Se sugiere <i>p</i> tomando en cuenta la dinámica de la otras voces en la misma sección.
630	Score	G: aparece la siguiente indicación: "Las mujeres asisten al paseo del hombre del saxofón por el escenario". Esta nota resulta sumamente importante para la puesta en escena, por tal razón se ha decidido incluirla en el score de esta edición.	736 - 740	Mujer 1, 2, 3	A pesar de ser un coro de tres mujeres, E solo pone dos voces diferentes. Con el ánimo de reforzar la melodía principal de este pasaje, en esta edición se ha optado por que la Mujer 1 y 2 hagan la voz superior y la Mujer 3 la voz inferior.
630	Score	E: sin indicación de carácter ni tempo; en esta edición se sugiere Andante tomando en cuenta la similitud con la apertura del primer acto.	736 - 740	Xilófono	E: sin indicación dinámica. En esta edición se sugiere <i>f</i> y <i>ff</i> respectivamente, tomando en cuenta la dinámica de las demás voces para el mismo pasaje.
632	Saxofón	E: sin indicación dinámica en el punto de llegada del <i>cresc.</i> En esta edición se ha asignado <i>f</i> .	744	Celesta	E: sin indicación dinámica. En esta edición se sugiere <i>p</i> tomando en cuenta la dinámica del piano para el mismo pasaje.
652	Mujer 1	E: diferencia de texto. En G se puede leer: "¿Quién es este sujeto?".	747	Score	E: no pone ninguna indicación. En G se puede leer lo siguiente: "Los hampones en la cárcel". Esta indicación resulta sumamente conveniente para la puesta en escena, por tal razón se ha decidido incluirla en esta edición.
665 - 666	Mujer 1	E: sin indicación dinámica en el inicio y final del <i>cresc.</i> En esta edición se han asignado <i>p</i> y <i>f</i> respectivamente.			
671	Mujer 1	E: sin indicación dinámica. Se sugiere <i>mf</i> .	749	Xilófono	E: sin indicación dinámica. En esta edición se sugiere <i>ff</i> tomando en cuenta la dinámica del piano en el mismo compás.
692	Piano	E: no hay indicación si este efecto glisando debe ser interpretado por otro instrumentista, pues el pianista debe mantener el acorde durante todo el compás. En esta edición se ha considerado que los más apropiado sería que otro interprete hiciera este efecto.	750	Caja	E: sin indicación dinámica después del <i>dim.</i> En esta edición se sugiere <i>f</i> tomando en cuenta la dinámica de todo el pasaje.
692 - 704	Piano	Tampoco hay claridad en la duración de los ligados de esta sección, pues el compositor utiliza signos de repetición poco claros y ligaduras a compases vacíos. La versión que aparece en esta edición se propone tomando en cuenta la lógica de los compases 690 - 692.	754	Clave	E: sin indicación dinámica. En esta edición se sugiere <i>f</i> tomando en cuenta la dinámica de todo el pasaje.
			755	Pandereta	Ídem.
			774	Mario	E: sin texto. Se completa la frase a partir de G: "mientras".
697	Piano	E: el acorde de la mano derecha omite el Si ₂ . Esto puede obedecer a un descuido del compositor. En esta edición se ha agregado tomando en cuenta que es el mismo acorde que se repite consecutivamente.	785 - 786	Piano	E: aparece signo de <i>dim.</i> entre estos dos compases. En esta edición se ha remplazado por <i>mp</i> sobre la última redonda para dar mayor claridad interpretativa.
694	Mujer 2	E: sin indicación dinámica. Se sugiere <i>mf</i> .	787	Celesta	E: sin indicación dinámica. Se sugiere <i>p</i> tomando en cuenta la dinámica del piano en la misma sección.
708	Saxofón	E: sin indicación dinámica. Se sugiere <i>mf</i> .			
713	Saxofón	E: sin indicación dinámica en el inicio del <i>cresc.</i> En esta edición se ha asignado <i>p</i> .	821	Celesta	Ídem. 
			827	Celesta	E:

		En esta edición la variación realizada para este compás se hace para visibilizar adecuadamente el efecto del calderón.				para visibilizar adecuadamente el efecto dinámico requerido. Así mismo se le han agregado los signos de trémolo, considerando que es la indicación interpretativa propicia para este compás.
838	Celesta	E: 		905	Score	G: aparece la siguiente indicación que E no incluye: "Entra el recluso". Esta nota resulta sumamente importante para la puesta en escena, por tal razón se ha decidido incluirla en el score de esta edición.
		Ídem				
878	Gong	E: 		921	Piano	E: sin indicación dinámica después del dim. En esta edición se sugiere p tomando en cuenta la dinámica del anterior el pasaje.
		En esta edición la variación realizada para este compás se hace para visibilizar adecuadamente el efecto dinámico requerido. Así mismo se le han agregado los signos de trémolo, considerando que es la indicación interpretativa propicia para este compás.		943 - 945	Recluso	G: el texto dice así: "Por una Ley distinta a la nuestra. Que toda...". Desconocemos las razones por las que el compositor no utilizó el texto completo de la frase.
883	Gong	E: sin signo de trémolo.		945	Platillo	Se ha agregado el signo de trémolo, considerando que es la indicación interpretativa propicia para este compás.
886	Caja	E: sin indicación dinámica después del cresc. En esta edición se sugiere f tomando en cuenta la dinámica de las demás voces para el mismo pasaje.		945	Bongós	E: sin indicación dinámica. En esta edición se sugiere f tomando en cuenta la dinámica del plato para este mismo compás.
886	Piano	E: sin indicación dinámica. En esta edición se sugiere f tomando en cuenta la dinámica de las demás voces para el mismo pasaje.		947	Timbales	E: sin indicación dinámica. En esta edición se sugiere f tomando en cuenta la dinámica de todo el pasaje.
888	Caja	E: 		947	Platillo	Ídem.
		En esta edición la variación realizada para este compás se hace para visibilizar adecuadamente el efecto dinámico requerido.		947	Xilófono	Ídem
888	Plato Caja Gong	E: 		948 - 950	Caja	E: sin indicación dinámica después del dim. En esta edición se sugiere f tomando en cuenta la dinámica de todo el pasaje.
		En esta edición la variación realizada para este compás se hace para visibilizar adecuadamente el efecto dinámico requerido. En ese mismo sentido, su ubicación en el compás se ha ajustado a la notación rítmica del piano.		948 - 950	Bongós	Ídem.
				952 - 953	Gong	Se han agregado los signos de trémolo considerando que es la indicación interpretativa más propicia para este compás.
888	Piano	E: no hay ninguna indicación extraordinaria para la interpretación de este compás en vista de que la notación rítmica indudablemente no se ajusta al compás de 4/4 que se está utilizando. En esta edición hemos respetado fielmente la notación del compositor que parece indicar un estilo interpretativo más bien libre, muy similar a un tipo de cadenza pianística.		952 - 953	Recluso	G: el texto completo dice: "¿Quieres que lo maten como el perro que fue? En E aparece tachada la última parte de la frase.
				954	Score	La indicación de tempo aquí propuesta se hace tomando en cuenta la indicación metronómica que sugiere E.
889	Gong	E: 		961	Mario	E: sin indicación dinámica después del cresc. En esta edición se sugiere ff tomando en cuenta la dinámica inicial del pasaje.
		En esta edición la variación realizada para este compás se hace				


964	Mario	E: sin indicación dinámica después del <i>cresc.</i> En esta edición se sugiere <i>f</i> tomando en cuenta la dinámica de todo el pasaje.		Gong Xilófono Piano	el efecto dinámico requerido.
965	Mario	E: sin indicación dinámica después del <i>dim.</i> En esta edición se sugiere <i>p</i> tomando en cuenta la dinámica de todo el pasaje.	1178	Tmbales Caja Triángulo Xilófono	E: sin indicación dinámica. En esta edición se sugiere <i>f</i> tomando en cuenta la dinámica del piano para el mismo compás.
972	Score	La nota en el score es tomada de G salvo la indicación de (<i>Mimos</i>), pues en E la indicación escénica no está completa.	1181	Caja	E: sin indicación dinámica en los puntos de inicio y final del <i>cresc.</i> En esta edición se han asignado <i>p</i> y <i>f</i> respectivamente.
986	Caja	E: sin indicación dinámica. En esta edición se sugiere <i>p</i> tomando en cuenta la dinámica de las otras voces para la misma sección.	1187	Caja	Ídem.
1013	Caja	E: sin indicación dinámica. En esta edición se sugiere <i>f</i> tomando en cuenta la dinámica de las otras voces en el mismo compás.	1188	Score	G: aparece la siguiente indicación para esta parte que E no incluye: " <i>Pantomima de la evasión</i> ". Esta nota resulta sumamente importante para la puesta en escena, por tal razón se ha decidido incluirla en el score de esta edición.
1017	Bombo	E: sin indicación dinámica. En esta edición se sugiere <i>f</i> tomando en cuenta la dinámica de las otras voces en el mismo compás.	1190	Maracas	E: sin indicación dinámica. En esta edición se sugiere <i>p</i> y <i>mp</i> respectivamente, tomando en cuenta la dinámica del platillo y la caja para la misma sección.
1043	Arpa	E: sin indicación dinámica después del <i>dim.</i> En esta edición se sugiere <i>p</i> tomando en cuenta la dinámica inicial del pasaje.	1202	Clave	E: sin indicación dinámica. En esta edición se sugiere <i>mf</i> tomando en cuenta la dinámica de la sección subsecuente.
1059	Mujer 2	E: sin indicación dinámica después del <i>cresc.</i> En esta edición se sugiere <i>f</i> tomando en cuenta la dinámica del arpa para este compás.	1207 - 1211	Caja Bombo	E: sin indicación dinámica. Las dinámicas utilizadas en esta edición se asignan tomando en cuenta la dinámica general de la sección.
1099 - 1103	Mujeres	E: sin indicación dinámica en los puntos de inicio y final de los <i>cresc.</i> y <i>dim.</i> En esta edición se han asignado <i>f</i> , <i>p</i> , <i>f</i> y <i>p</i> respectivamente con el fin de unificar la dinámica en las voces.	1215	Celesta	E: sin indicación dinámica. En esta edición se sugiere <i>f</i> tomando en cuenta la dinámica del piano para el mismo compás.
1107	Arpa	E: sin indicación dinámica. En esta edición se sugiere <i>mp</i> tomando en cuenta la dinámica de todo el pasaje.	1215	Arpa	Ídem.
1120	Score	G: aparece la siguiente indicación para esta parte que E no incluye: " <i>Anochece</i> ". Esta nota resulta sumamente importante para la puesta en escena, por tal razón se ha decidido incluirla en el score de esta edición.	1241	Gong	E:  En esta edición la variación realizada para este compás se hace para visibilizar adecuadamente el efecto dinámico requerido. Así mismo se le han agregado los signos de trémolo, considerando que es la indicación interpretativa propicia para este compás.
1132 - 1137	Bongós	E: sin indicación dinámica. En esta edición se sugiere <i>mf</i> , <i>f</i> y <i>ff</i> tomando en cuenta la dinámica del piano.	1248	Bombo	E: sin indicación dinámica. En esta edición se sugiere <i>mp</i> tomando en cuenta la dinámica de la caja para el mismo compás.
1177	Timbales Caja Triángulo	La figura de redonda o blanca de este compás se ha descompuesto en negras para poder evidenciar mejor	1252	Maracas	E: no hay claridad si la indicación de <i>sordina</i> (<i>pañuelo</i>) es solo para este compás o también para los compases que siguen hasta el final de la sección (1285). Por tal razón hemos agrgado la indicación de <i>Natural</i> en el compás 1295.


1297	Platillo	E: sin indicación dinámica. En esta edición se sugiere <i>p</i> tomando en cuenta la dinámica general de la sección.
1304 - 1306	Mario	E: sin indicación dinámica en los puntos de inicio y final de los <i>cresc.</i> y <i>dim.</i> En esta edición se han asignado <i>f</i> , <i>p</i> , y <i>f</i> respectivamente.
1328	Piano	E: sin indicación dinámica. En esta edición se sugiere <i>pp</i> tomando en cuenta la dinámica de la voz para el mismo compás.
1337	Score	La nota de: <i>Puede terminar aquí</i> , es transcrita tal cual aparece en E. No hay ninguna otra indicación sobre los tres compases adicionales, los cuales se han incluido también en esta edición. Tal parece que cualquiera de las dos posibilidades para concluir el segunda acto son perfectamente validas.
1340	Score	G: aparece la siguiente indicación para esta parte que E no incluye: " <i>Los hampones se pierden en la noche</i> ". Esta nota resulta sumamente importante para la puesta en escena, por tal razón se ha decidido incluirla en el score de esta edición.


ACTO 3

Compás/Sección	Instrumento/voz	Lectura de fuentes, observaciones y correcciones			
1341	Score	G: aparece la siguiente indicación para esta parte que E no incluye: "Al lado izquierdo, las mujeres; al derecho, Hugo. No se miran. No dialogan. Se dirigen al público o a una entidad más alta". Esta nota resulta sumamente importante para la puesta en escena, por tal razón se ha decidido incluirla en el score de esta edición.		más claramente la ubicación del calderón y se le ha agregado una plica al símbolo del efecto del piano para evidenciar una figuración rítmica de blanca.	
			1371	Timbales Caja Bongós	E: sin indicación dinámica antes del <i>cresc.</i> en esta edición se sugiere <i>p</i> .
1352	Celesta	E: aparece la indicación <i>Celesta col piano</i> sobre el último tiempo del compás 1352 del piano (mano derecha). Esta indicación se mantendrá con líneas punteadas por dos compases más. Esto parece indicar que el compositor quiso agregar el timbre de la celesta a esta sección posteriormente, ya que este último instrumento aparecerá en partitura independiente solo hasta el compás 1355. En esta edición se ha optado por incluir el instrumento en cuestión en su respectiva partitura desde el inicio de la indicación escrita por el compositor en el score.	1374 - 1376	Piano	E: la mano izquierda del piano presenta un error de notación, pues solo aparecen los acordes en figuración de redonda. En esta edición se ha agregado una negra ligada para poder completar la métrica del compás.
			1381	Caja	E: sin indicación dinámica antes del <i>cresc.</i> en esta edición se sugiere <i>p</i> .
			1382	Arpa	E: la indicación de <i>f</i> aparece después del glissando. En esta edición la indicación dinámica se ha puesto desde el inicio del glissando por considerarse que es lo más lógico dada la dinámica general del compás.
			1382	Piano	E: sin indicación dinámica. En esta edición se sugiere <i>f</i> tomando en cuenta la dinámica general del compás.
1354	Piano	E: sin indicación dinámica después del <i>cresc.</i> En esta edición se sugiere <i>ff</i> .	1402 - 1404	Mujer 2	E: sin indicación dinámica después de cada regulador. En esta edición se sugiere <i>f</i> , <i>mf</i> y <i>p</i> respectivamente.
1354	Timbales	E: sin indicación dinámica. En esta edición se sugiere <i>f</i> tomando en cuenta la dinámica del piano para el mismo compás.	1394 - 1396	Arpa Celesta	E: sin indicación dinámica. En esta edición se sugiere <i>mp</i> y <i>pp</i> tomando en cuenta la dinámica del piano para la misma sección.
1364	Piano Celesta Arpa	E: 	1405	Caja	E: indicación dinámica. En esta edición se sugiere <i>p</i> .
			1405	Arpa	Ídem.
			1410	Platillo	E:  En esta edición la subdivisión rítmica realizada para este compás se hace para visibilizar mejor el efecto requerido.
		Esta figuración produce cierta ambigüedad rítmica, pues, por una parte, la ubicación del calderón en el arpa y la celesta no es clara, y por otra, el símbolo empleado para indicar el efecto requerido del piano puede producir confusión en vista de que tiene una figuración de redonda antecedida por dos silencios de negra. En esta edición se ha subdividido la redonda del arpa y la celesta para evidenciar	1417	Platillo	Ídem.
			1419	Hugo	E: diferencia de texto con G. En esta última fuente el texto completo de Hugo dice: "No soy un héroe. Tampoco cobarde. No conozco a mi padre.

		<i>A mi madre la olvido.</i> <i>No defiendo a mi hermano.</i> <i>Ni injurio al enemigo.</i> <i>Porque quiero vivir</i> <i>de cualquier modo.</i> El compositor omite las líneas que aparecen subrayadas. No hay explicación en la partitura ni enmendaduras para esta parte.	1475 – 1491	Mujer 1, 2	E: diferencia con el texto original. En E el texto que está asignado a la Mujer 1, aparece en G asignado a la Mujer 2. Y lo que está asignado a la Mujer 2 en E, está asignado a la Mujer 1 en G.
1438 - 1440	Mujeres	E: sin indicación dinámica al final del <i>cresc.</i> y <i>dim.</i> En esta edición se han asignado <i>f</i> y <i>p</i> respectivamente. En G esta estrofa es interpretada solo por la Mujer 3.	1491	Score	G: aparece la siguiente indicación para esta parte que E no incluye: “Hugo desaparece”. Esta nota resulta sumamente importante para la puesta en escena, por tal razón se ha decidido incluirla en el score de esta edición.
1438	Celesta	E: sin indicación dinámica. En esta edición se sugiere <i>p</i> tomando en cuenta la dinámica del piano para el mismo compás.	1508 – 1510	Mujer 1	E: sin indicación dinámica después de cada regulador. En esta edición se sugiere <i>f</i> , <i>mf</i> y <i>f</i> respectivamente.
1443	Mujeres	E: sin indicación dinámica al final del <i>cresc.</i> En esta edición se ha asignado <i>f</i> .	1515	Mujer 1, 2, 3	E: sin indicación dinámica al final del <i>dim.</i> En esta edición se ha asignado <i>p</i>
1449	Arpa Celesta	E: este compás está precedido por un signo de <i>dim.</i> En esta edición esta indicación se ha remplazado por un <i>pp</i> para mayor precisión dinámica.	1513 – 1526	Arpa Piano	E: sin indicación dinámica. En esta edición las dinámicas asignadas se hacen tomando en cuenta las utilizadas en las voces para la misma sección.
1466	Hugo	E: sin indicación dinámica al final del <i>dim.</i> En esta edición se ha asignado <i>mf</i> .	1530	Score	G: aparece la siguiente indicación para esta parte que E no incluye: “Los hampones se constituyen en tribunal para juzgar a Hugo en ausencia.”. Esta nota resulta sumamente importante para la puesta en escena, por tal razón se ha decidido incluirla en el score de esta edición.
1469	Caja	E: sin indicación dinámica. En esta edición se han asignado <i>p</i> .	1545	Xilófono	E: sin indicación dinámica. En esta edición se han asignado <i>f</i> tomando en cuenta la dinámica del piano para el mismo compás.
1470	Score	En G aparece la siguiente indicación para esta parte que E no incluye: “Hugo se aleja. Por primera vez hay una tentativa de comunicación –o de rebelión contra el destino– entre las dos fracciones irreductibles en que se dividen los personajes”. Esta nota resulta sumamente importante para la puesta en escena, por tal razón se ha decidido incluirla en el score de esta edición.	1553	Celesta	E: sin indicación dinámica. En esta edición se han asignado <i>mf</i> tomando en cuenta la dinámica del piano para el mismo compás.
1474	Caja Bongós Piano	E: sin indicación dinámica al final del <i>dim.</i> En esta edición se ha asignado <i>mp</i> .	1555	Platillo	E: 
1477	Mujer 1 Piano	E: sin indicación dinámica al final del <i>cresc.</i> En esta edición se ha asignado <i>f</i> .			En esta edición la subdivisión rítmica realizada para este compás se hace para visibilizar mejor el efecto requerido. De igual manera se ha asignado <i>f</i> después del <i>cresc.</i>
1479	Piano	E: sin indicación dinámica. En esta edición se ha asignado <i>mf</i> tomando en cuenta la dinámica de la voz para este mismo compás.	1556	Platillo	E: sin indicación dinámica al final del <i>dim.</i> En esta edición se ha asignado <i>pp</i> .
1481	Piano	E: sin indicación dinámica al final del <i>dim.</i> En esta edición se ha asignado <i>pp</i> .	1557	Platillo	E: sin indicación dinámica al final del <i>cresc.</i> y <i>dim.</i> En esta edición se han asignado <i>f</i> y <i>pp</i> respectivamente.
1489	Mujer 2	E: sin indicación dinámica al final del <i>cresc.</i> En esta edición se ha asignado <i>ff</i> .	1558	Caja	E: sin indicación dinámica. En esta edición se ha asignado <i>p</i> tomando en cuenta la dinámica general de la sección.

1571 - 1572	Mario	Diferencia con el texto de G. Allí puede leerse: "y puede perdonárselo".	1640	Xilófono	E: sin indicación dinámica. En esta edición se ha asignado <i>f</i> tomando en cuenta la dinámica general de la sección.
1577	Caja	E: sin indicación dinámica. En esta edición se ha asignado <i>f</i> tomando en cuenta la dinámica general de la sección.	1646	Pandereta	E: sin indicación dinámica. En esta edición se ha asignado <i>mp</i> tomando en cuenta la dinámica de la caja para el mismo compás.
1592	Caja	E:  En esta edición la subdivisión rítmica realizada para este compás se hace para visibilizar mejor el efecto dinámico requerido.	1652	Bongós	E:  El ajuste realizado en esta edición para este compás se hace para equiparar la figuración rítmica del de los bongós con la del piano con el fin de hacer mayor claridad en el calderón.
1595 - 1597	Platillo	Se ha agragado el signo de trémolo a las notas blancas con el fin de evidenciar adecuadamente la interpretación requerida para el efecto dinámico.	1653	Score	G: aparece la siguiente indicación para esta parte que E no incluye: "Entra Hugo". Esta nota resulta sumamente importante para la puesta en escena, por tal razón se ha decidido incluirla en el score de esta edición.
1630 - 1631	Gong	En esta edición se han agregado los signos de trémolo considerando que es la indicación interpretativa propicia para el efecto dinámico de este compás.	1657	Bongós	E: sin indicación dinámica. En esta edición se ha asignado <i>mp</i> tomando en cuenta la dinámica del piano para el mismo compás.
1637	Score	G: aparece la siguiente indicación para esta parte que E no incluye: "dirigiéndose a la banda que conforma el jurado". Esta nota resulta sumamente importante para la puesta en escena, por tal razón se ha decidido incluirla en el score de esta edición.	1664	Timbal	E: sin indicación dinámica. En esta edición se ha asignado <i>p</i> tomando en cuenta la dinámica del piano para la misma sección.
1637 - 1639	Hampones	A diferencia de otras secciones habaldas, en estos compases el compositor escribió la distribución rítmica para la voz.	1667	Timbal	E: sin indicación dinámica. En esta edición se ha asignado <i>f</i> tomando en cuenta la dinámica del piano para la misma sección.
1638	Hampones	En E y G solo aparece la indicación "EL JURADO". Para dar mayor claridad a la interpretación y la puesta en escena de este compás, en esta edición se ha agregado la siguiente nota aclaratoria: (el resto de la banda)	1668	Caja Pandereta	Ídem.
1642	Hampones	G: aparece la siguiente indicación para esta parte que E no incluye: "TODOS". Esta nota resulta sumamente importante para la interpretación de la sección y la puesta en escena, por tal razón se ha decidido incluirla en el score de esta edición.	1669 - 1670	Caja Pandereta	E: sin indicación dinámica. En esta edición se ha asignado <i>p</i> tomando en cuenta la dinámica y la rítmica de los bongós para el mismo compás. Luego se ha asignado <i>f</i> ya que parece ser la dinámica general de la sección subsecuente.
1636 - 1640	Gong	E:  En esta edición las variaciones realizadas para este compás se hacen para visibilizar adecuadamente el efecto dinámico requerido. Así mismo se han agregado los signos de trémolo, considerando que es la indicación interpretativa propicia para esta	1670	Bongós	E: sin indicación dinámica. En esta edición se ha asignado <i>f</i> tomando en cuenta la dinámica general de la sección.
			1678	Score	G: aparece la siguiente indicación para esta parte que E no incluye: "Pantomima de la ejecución: los abrazos, caricaturescamente cordiales, de los hampones a Hugo se convierten -de manera gradual- en violencia". Esta nota resulta sumamente importante para la puesta en escena, por tal razón se ha decidido incluirla en el score de esta edición.

1680	Clave	E: sin indicación dinámica. En esta edición se ha asignado <i>f</i> tomando en cuenta la dinámica general de la sección.			
1681	Maracas	Ídem.			
1687	Maracas	Ídem.			
1690	Gong	E: 			
		En esta edición se ha agregado el signo de trémolo considerando que es la indicación interpretativa propicia para este compás.	1748 – 1749	Gong	
1694	Triángulo	E: sin indicación dinámica. En esta edición se ha asignado <i>p</i> tomando en cuenta la dinámica general de la sección.			
1688	Maracas Pandereta	E: sin indicación dinámica. En esta edición se ha asignado <i>mp</i> tomando en cuenta la dinámica general de la sección.			
1699	Caja	E: sin indicación dinámica al final del <i>cresc.</i> En esta edición se ha asignado <i>mf</i> tomando en cuenta la dinámica general de la sección.			
1700	Xilófono	E: sin indicación dinámica. En esta edición se ha asignado <i>mf</i> tomando en cuenta la dinámica general de la sección.	1752	Hugo	G: aparece la siguiente indicación para esta parte que E no incluye: “ <i>Lo rematan</i> ”. Esta nota resulta sumamente importante para la puesta en escena, por tal razón se ha decidido incluirla en el score de esta edición.
1701	Gong	En esta edición se ha agregado el signo de trémolo considerando que es la indicación interpretativa propicia para este compás.			
1703	Gong	E: sin indicación dinámica. En esta edición se ha asignado <i>ff</i> tomando en cuenta la dinámica general de la sección.	1754	Timbal Platillo Bombo Maracas Pandereta Xilófono	E: sin indicación dinámica. En esta edición se ha asignado <i>f</i> tomando en cuenta la dinámica general de la sección.
1703	Bongós	Ídem.	1756	Celesta	E: sin indicación dinámica. En esta edición se ha asignado <i>ff</i> tomando en cuenta la dinámica del piano para la misma sección.
1711	Gong	En esta edición se ha agregado el signo de trémolo considerando que es la indicación interpretativa propicia para este compás.			
1717	Gong	Ídem.	1768	Score	G: se ha agregado la indicación: “ <i>Aparece la policía</i> ”. Esta nota resulta sumamente importante para la puesta en escena, por tal razón se ha decidido incluirla en el score de esta edición.
1712	Hugo	G: ha agregado la indicación: “ <i>malherido</i> ”. Esta nota resulta sumamente importante para la puesta en escena, por tal razón se ha decidido incluirla en el score de esta edición.	1787	Caja	E: sin indicación dinámica al final del <i>cresc.</i> En esta edición se ha asignado <i>f</i> tomando en cuenta la dinámica general de la sección.
1723	Gong	En esta edición se ha agregado el signo de trémolo considerando que es la indicación interpretativa propicia para este compás.	1789	Caja	E: sin indicación dinámica al iniciar el <i>cresc.</i> En esta edición se ha asignado <i>p</i> .
1724	Bongós	E: sin indicación dinámica. En esta edición se ha asignado <i>ff</i> tomando en cuenta la dinámica general de la	1789	Bombo	E: sin indicación dinámica. En esta edición se ha asignado <i>p</i> tomando en cuenta la dinámica del timbal y

		la caja para el mismo compás.			<i>quién cambia de resolución, vuelave del centro del escenario. Las demás quedan a la expectativa.</i>
1789	Gong	En esta edición se ha agregado el signo de trémolo considerando que es la indicación interpretativa propicia para este compás.			Esta nota resulta sumamente importante para la puesta en escena, por tal razón se ha decidido incluirla en el score de esta edición.
1798 - 1800	Timbales Caja Gong	E: sin indicación dinámica al inicio y final del <i>cresc.</i> En esta edición se han asignado <i>p</i> y <i>ff</i> respectivamente.	1874	Campanas	E: sin indicación dinámica. En esta edición se ha asignado <i>f</i> .
1798 - 1800	Platillo	E: 	1893	Gong	E: sin indicación dinámica. En esta edición se ha asignado <i>f</i> tomando en cuenta la dinámica general de la sección.
		Con el fin de dar sentido al efecto dinámico requerido, se ha asignado <i>p</i> , <i>f</i> y <i>ff</i> respectivamente.	1896	Timbales Bombo	E: aparece solo una negra. En esta edición esta nota se ha cambiado por una redonda con calderón, tomando en cuenta la figuración rítmica de las otras voces para este último compás. Esto facilita la lectura e interpretación.
1790	Caja	E: sin indicación dinámica. En esta edición se ha asignado <i>f</i> tomando en cuenta la dinámica general de la sección.			
1790	Bombo Bongós Xilófono	Ídem.			
1796	Score	G: se ha agregado la indicación: "Lo apresan". Esta nota resulta sumamente importante para la puesta en escena, por tal razón se ha decidido incluirla en el score de esta edición.			
1813	Pandereta	Se ha agregado el acento tomando en cuenta que los demás instrumentos lo tienen para el mismo compás.			
1832	Mujer 3	E: sin indicación dinámica. En esta edición se ha asignado <i>f</i> tomando en cuenta la dinámica general de la sección.			
1837 - 1846	Celesta Triángulo	E: sin indicación dinámica. En esta edición se han asignado las mismas dinámicas empleadas para las voces.			
1848	Triángulo	E: no aparece el <i>dim.</i> En esta edición se ha asignado tomando en cuenta el efecto dinámico de las voces para el mismo compás.			
1849	Triángulo	En esta edición se ha agregado una ligadura entre la negra y la redonda del compás siguiente, tomando en cuenta la escritura de la celesta para la misma sección.			
1850 (después)	Mujeres	E: diferencia de texto con G. En éste último esta estrofa aparece recitada solo por la Mujer 2.			
1851	Score	G: aparece la siguiente indicación para esta parte que E no incluye: <i>"Señalan al hombre del saxofón, quién toca una música de exaltación y de triunfo. Las mujeres comienzan a retirarse lentamente, pero cuando el hombre del saxofón desaparece, la primera de ellas, bruscamente, como</i>			

EL AUTOR

Jesús Emilio González Espinosa es Licenciado en Pedagogía Musical de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. Allí realizó sus estudios de guitarra clásica bajo la tutoría del gran maestro colombiano Gentil Montaña. Durante esa época fue guitarrista, compositor y arreglista de diferentes agrupaciones de formato típico andino colombiano, ofreciendo un gran número de conciertos en la capital del país y en otras regiones de Colombia. En el año de 1998 gana el Concurso Nacional de Interpretación Musical en la modalidad de guitarra solista en la ciudad de Neiva, lo cual le permitió realizar una serie de conciertos como guitarrista clásico en diferentes salas colombianas. Posteriormente viaja a España a adelantar estudios de perfeccionamiento en guitarra, en dirección orquestal y musicología.

En el año de 2006 obtiene su doctorado en musicología por la Universidad Autónoma de Barcelona con una tesis meritoria dedicada al estudio de la música andina colombiana durante el siglo XIX. Trabajo que fue publicado por la Universidad de Pamplona en el año 2013. Esta labor musicológica le ha llevado a ser participante de diversos encuentros especializados en el área, haciendo ponencias sobre su trabajo investigativo en Bogotá, Pamplona, Barcelona, Madrid, Praga, Argentina y Santiago de Chile, entre otras ciudades.

También como guitarrista y director ha realizado conciertos en las más importantes salas de Bogotá, así como en diversas salas de concierto en España, Francia, República Checa, Argentina y Chile. Como compositor ha obtenido tres premios nacionales de composición, diferentes premios y reconocimientos a nivel departamental y nacional, así como en diversos concursos de música andina colombiana. Dentro de su producción sobresale un importante grupo de obras escritas para guitarra, las cuales son interpretadas por guitarristas colombianos y extranjeros; así mismo ha escrito diversas obras para coro, orquesta, banda y grupos de cámara.

Ha sido docente en los departamentos de música de las universidades Pedagógica Nacional, Distrital de Bogotá, Juan N. Corpas, Universidad Central y Universidad Antonio Nariño de Bogotá. Actualmente, se desempeña como docente de guitarra clásica en el Programa de Música de la Universidad de Pamplona y es director del grupo de Investigación GIA de la misma universidad.

La tendencia compositiva en las óperas colombianas durante los primeros sesenta años del siglo XX puede dividirse básicamente en tres periodos: el primero de ellos, estaría dictaminado por la transición de siglo, con composiciones de corte netamente italiano, básicas, sencillas y sin mayores pretensiones que las heredadas del siglo XIX, donde aún es evidente el rol elitista y funcional de la ópera. Otro período, se determina por haber un replanteamiento o regeneración en la concepción del arte lírico nacional, pues aparece un creciente interés por escribir una ópera basada o contextualizada, de cierta manera, en la búsqueda de un idílico, romantizado y un tanto pasado de moda nacionalismo musical; y, finalmente, otro período donde la búsqueda por lograr una representación operística con ciertos estándares de modernidad, determinó el repertorio, el lenguaje compositivo y la puesta en escena. Esta transformación sería directamente proporcional a la transformación del lenguaje compositivo desarrollado por los compositores colombianos durante la primera mitad del siglo XX. Así pues, la producción musical de compositores colombianos en esta época no solo se justifica y se entiende a partir del contexto en el que se creó, sino que también deviene del proceso de transculturación musical que vivía el país en esa época.

Es en este escenario donde surge la ópera Los Hampones, que es una ópera para percusión coro y solistas compuesta y estrenada en el año de 1961. Solo se ha interpretado 4 veces en lo que ha corrido de estos sesenta de su composición, precisamente las representaciones programadas en las fechas de su estreno: del 29 de octubre al 1 de noviembre de 1961 y, sabemos, por la crítica en prensa, que la obra causó gran impacto en la sociedad bogotana de ese entonces, pues su composición reunió a varias de las personalidades más importantes de la literatura, la música, la plástica y el teatro de la Bogotá de los años cincuenta y sesenta, constituyéndose de inmediato en la puerta de entrada al teatro total colombiano.

