



ACTAS DE LA NOVENA SEMANA DE LA MÚSICA Y LA MUSICOLOGÍA JORNADAS INTERDISCIPLINARIAS DE INVESTIGACIÓN

Subsidio FONCYT RC-2012-0275



Premio Konex 2009

AGENCIA
NACIONAL DE PROMOCIÓN
CIENTÍFICA Y TECNOLÓGICA



**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
"CARLOS VEGA"**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS (UCA)**

CENTRO DE ESTUDIOS FOLKLÓRICOS "AUGUSTO RAUL CORTAZAR" UCA)

MÚSICA Y PALABRA.

Opera - Canción de cámara - Canción folklórica y popular urbana

9, 10 y 11 de octubre de 2012

"SALA GINASTERA"

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

ALICIA MOREAU DE JUSTO 1500 - EDIFICIO SAN ALBERTO MAGNO - SUBSUELO

COORDINACIÓN GENERAL:

Dra. Diana Fernández Calvo

CO-COORDINACIÓN LITERARIA:

Dra. Sofía M. Carrizo Rueda

COMITÉ CIENTÍFICO:

**Dra. Sofía M. Carrizo Rueda - Dr. Pablo Cetta - Dra. Diana Fernández Calvo
Dr. Javier González - Dra. Olga Latour de Botas - Ma. Ana María Mondolo - Dr.
Juan Ortiz de Zárate Mag. Iván Marcos Pelicaric - Ma Guillermo Scarabino -
Dra. Pola Suarez Urtubey - Dra. Arancet Ruda- Lic. Nilda Vineis**

“LOS HAMPONES”: MEDIO SIGLO DE UNA ÓPERA COLOMBIANA MODERNA

JESÚS EMILIO GONZÁLEZ ESPINOSA

Resumen

Sin duda alguna el modelo musical que más influyó en los compositores y en el ambiente musical bogotano de mediados del siglo XIX fue la ópera italiana. A comienzos del siglo XX las nuevas corrientes sonoras que llegarían a Colombia incidirían en la consolidación del ambiente sonoro capitalino, dando como resultado una música con nueva imagen, intencionalidad, uso y función. Así pues, la producción musical de compositores colombianos 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.

Como evidencia de esto encontramos a “Los Hampones” (1961), una ópera colombiana compuesta por el poeta Jorge Gaitán Durán y el compositor Luís Antonio Escobar, la cual involucra dentro de sí toda una trama argumentativa sustentada en el concepto de modernidad, pues música, poesía, teatro y plástica se conjugarían en una misma vía en busca de la consolidación del Teatro total colombiano. No obstante no sería así. Probablemente el público capitalino no estaba preparado para tal espectáculo, pues a 50 años de su estreno nunca más volvería a verse en escena.

Palabras Clave: Ópera colombiana, Jorge Gaitán Durán, Luís Antonio Escobar, Ópera moderna

Abstract

As evidence of Transculturation, we found a colombian opera " Los Hampones" (1961), composed by the poet Jorge Gaitan Duran and the composer Luis Antonio Escobar, which explains inside an argumentative plot the concept of modernity so the music, the poesy, the performing arts and the plastic arts came together in a same way to find a consolidation of a new performance in Colombia 'Teatro total'. Nevertheless would not happened as it. People was not ready yet for the show, 50 years after the premiere would never showed again.

The model with more influence in the composers at the middle of 19th century in Bogota was the Italian Opera. At the beginning of 20th century when different sorts of music arrived in Colombia had an impact in the musical environment for the capital, with musical results of new image, intention, use and function. However, the music production in Colombia in 20th century is not just justified in the context of how was it made, also took into account the cultural transition that Colombia was living by that time.

Key words: Colombian opera, Jorge Gaitán Durán, Luís Antonio Escobar, modern opera

* * *

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 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 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.

La publicación, en 1961, de *Los Hampones*, en las ediciones de la revista Mito (publicación poética de estética contemporánea), 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. Este problema no es una simple curiosidad bibliográfica. Lo que el autor propone con el texto de la ópera es una noción de obra total, que fuerza al lector a confrontarse, en primer lugar, con una tipología específica en la que hacen presencia tanto música como actuación, un texto dramático en acción como una escena dispuesta para la representación, e incluso, de acuerdo con lo señalado en el texto, para la danza. De esta manera, desde el mismo inicio del primer acto, se hace consciencia de este pacto entre el lector-espectador y la obra: con la aparición de un músico interpretando un saxofón (figura perversa que proviene del público), la esfera musical se involucra en escena a través de uno de sus actores y es ya una ficción consciente de serlo.

Evidentemente hablamos aquí de una pieza teatral bastante vanguardista no solo para la literatura colombiana sino para la literatura latinoamericana en general. Compuesta por tres actos, cada uno de ellos con una unidad de acción clara y con un esquema de personajes sencillo, *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 de Hugo, su asesinato en cumplimiento de la sentencia y el nuevo apresamiento de los hampones, con la revelación final de que el delator no ha sido Hugo sino el hombre del saxofón.

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 ante el lamento del grupo de tres mujeres que saben de la inocencia del asesinado. El segundo grupo en cuestión está constituido por este grupo de 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. 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.

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. 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 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, pero está claro que no se trata aquí de una obra neobarroca sino de una forma nueva, donde se guía al espectador 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 de los melodramas o los *realities*).

Ahora bien, el sustento musical de esta compleja trama necesitaría un ambiente sonoro que correspondiera, de cierta manera, al tipo de texto y al concepto de modernidad del poeta, aunque musicalmente hablando, este concepto apenas empezaba a desarrollarse en la Bogotá de los años cincuenta. La tendencia modernista en la música colombiana del siglo XX fue un proceso lento que sorprendentemente inicia al comienzo de la centuria, pero que, por diversidad de factores, se fue rezagando poco a poco. Habría que esperar a la mitad del siglo en cuestión, para que con la parición de la nueva generación de compositores, se empezaran a explorar nuevas tendencias en el lenguaje musical. Uno de estos compositores sería Luís Antonio Escobar (1925 – 1993). Este músico del interior del país, adquiriría su formación musical en el Conservatorio Nacional de Colombia, pero su estilo compositivo se definiría a partir de los estudios de posgrado que realizaría en Alemania entre los años de 1951 a 1954. Para Escobar, la música de *Los Hampones* también debía tener 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.

Los elementos musicales constitutivos de *Los Hampones* conforman un collage de estilos armónicos, pues 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. A esto se unirá una variación constante de la métrica –lo que garantiza un ritmo enérgico y fluido– y una considerable riqueza en el colorido instrumental y en el manejo de texturas, elementos que en otros escenarios internacionales no constituyen una novedad, pero en el contexto musical colombiano sí eran bastante revolucionarios.

La tonalidad en la ópera 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. En ese sentido, en algunos pasajes la utilización de la escala en particular dictaminará el escenario armónico, y en otros, este mismo escenario, dictaminará el modelo escalístico a utilizar. Este aspecto se complementará también con la intencionalidad semántica del texto. 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, por ejemplo, promueve o presagia una escritura poliacordal que generará una especie de ambivalencia armónica que puede relacionarse con la inanidad intercambiable de la justicia y el hampa y del poder y del crimen que sugiere el poeta en su texto.

Por otra parte, al ser una obra de sonoridad percutiva, la armonía parece estar directamente relacionada con este aspecto: 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 la 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. Como complemento a esto, 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 produce un efecto percusivo en la armonía, que se complementa con la ayuda tímbrica del piano por ejemplo; es decir, la utilización de los registros graves y agudos del instrumento estimula el ambiente percusivo en estas secciones. La segunda situación es elaborada con más detalle, pues el grupo acordal resultante es producido por las notas de la escala completa sin ninguna función especial. Gracias a estos aspectos, el autor logra recrear armónicamente el ambiente sugerido por el texto: claro-oscuro y de moralidad ambigua.

En cuanto al panorama rítmico propiamente dicho, podemos decir que está definido básicamente por la utilización de polimetrías, isorritmias y polirritmias –tanto horizontales como verticales–, muchas de ellas sujetas al acento prosódico del texto como ya se mencionó. No tenemos la utilización de un motivo rítmico característico sobre el que la obra desarrolle su discurso y, por supuesto, tampoco existe el *leitmotiv*. De esta manera, para el compositor el concepto de modernidad estará delineado por la utilización del constructo armónico, por la tímbrica y por el ritmo. Factores que junto a la poesía, danza y actuación constituirían el *Teatro Total*, al mejor estilo *berchtiano*, y el ideal de la ópera moderna en Colombia.

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.

En total se encontraron 11 reportes en prensa publicados entre octubre y noviembre de año 1961, de los cuáles 5 hacen un comentario sin mayores pretensiones de la obra y sus características, y los 6 restantes presentan críticas a la puesta en escena. Estas últimas pueden clasificarse 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.
2. *Incoherencia – estatismo – indiferencia*: Esta categoría contempla las opiniones escritas en terminos un tanto desobligantes y poco objetivos. Estos artículos parecen más bien el producto de la incomprensión de la obra, así como del desconocimiento de trabajos anteriores tanto del poeta como del compositor. La percepción aquí está planteada a partir de una falta de relación entre música, texto y actuación. Para el crítico bogotano Manuel Drezner, 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 diseñada no parece agregar nada a la composición. Aquí se describe la imposibilidad de la obra por llegar a ser una ópera en el sentido estricto.
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 cuál debería encidir en la educación del público, en la formulación de nuevos procesos artísticos y en el desarrollo del concepto de Teatro total en Colombia.

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, en el bastión de la cultura capitalina y la puerta de entrada a la tan anhelada modernidad musical en Colombia. No obstante, estos calificativos no fueron suficientes para animar otras composiciones del mismo género ni otras representaciones de la obra en otros lugares del país, pues, a pesar de haber sido el fenómeno musical del año, ya van más de cincuenta años sin escuchar una sola nota de la obra.

* * *

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, R.
1970 *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
- BARRAGÁN, Francisco y otros.
1996 *Opera de Colombia 30 años: una crónica 1976- 2006*. Bogotá: Puntoaparte Editores.
- BENJAMÍN Walter.
1987 *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus.
- DEL TORO, Fernando.
1987 *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Buenos Aires: Galerna.
- ESSLIN, M.
1964 *Teatro del absurdo*. Barcelona: Seix Barral.
- GAITÁN DURÁN, Jorge.
1961 *Los Hampones*. Ópera en tres actos. Bogotá: Ediciones de la revista mito.
- PARDO TOVAR, Andrés.
1966 *La cultura musical en Colombia*, Historia Extensa de Colombia. Vol. XX, tomo 6, Bogotá: Ediciones Lerner.
- PERSICHETTI, Vincent.
1985 *Armonía del siglo XX*. Madrid: Real musical.

Páginas web:

ÁNGEL, Amparo. "Luís Antonio Escobar: compositor colombiano". Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. www.banrepultural.org/blaavirtual/musica/blaaaudio/compo/escobar/indice.htm (Consulta, 24 de enero de 2012).

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/jege1de1.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.

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

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.

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.

Partituras:

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

* * *

Jesús Emilio González Espinosa. Guitarrista, Compositor y Doctor en Musicología por la Universidad Autónoma de Barcelona. Su trabajo musicológico se enmarca principalmente en el estudio de la música colombiana del siglo XIX y primera mitad del siglo XX. Recientemente se ha publicado su primer libro, producto de su investigación sobre la construcción de la identidad colombiana a través del bambuco durante el siglo XIX; con esta temática ha sido ponente en distintos eventos musicológicos en España y Colombia. Como guitarrista ha actuado en las salas más importantes de su país así como en varios países latinoamericanos y europeos. En cuanto a su labor compositiva, ésta le ha permitido obtener varios premios de composición en Colombia con obras de distintos formatos y géneros.

* * *