

El teatro total o la búsqueda de la modernidad musical en Colombia a mediados del siglo XX

Recibido: 24/01/2025 | Revisado: 21/10/2025 | Aceptado: 12/02/2026

DOI: [10.17230/co-herencia.23.44.8244](https://doi.org/10.17230/co-herencia.23.44.8244)

Jesús Emilio González Espinosa*
jesusemilio@unipamplona.edu.co

Resumen

Este artículo examina la convergencia de las corrientes artísticas modernas en Colombia a mediados del siglo XX, centrándose en la ópera *Los hampones*, reconocida como la única obra representativa del teatro total colombiano. Compuesta por Luis Antonio Escobar con libreto de Jorge Gaitán Durán, la ópera sintetiza las tendencias estéticas más relevantes de la época, en un contexto donde la cultura nacional buscaba consolidar su vínculo con el modernismo internacional. Estrenada en 1961, la obra se destaca por su innovación estética y su capacidad para fomentar el diálogo crítico; sin embargo, este trabajo compositivo cayó en el olvido prácticamente desde su estreno, pasando desapercibido para la musicología colombiana. Este estudio constituye la primera aproximación académica a la pieza, cuyo análisis musical revela un lenguaje compositivo ambicioso definido por armonías vanguardistas, timbres distintivos, texturas dinámicas y técnicas rítmicas poco convencionales. Estos elementos logran reflejar con precisión la tensión e introspección de los personajes, enmarcando la obra en un paisaje musical propio del modernismo sonoro del siglo XX. De este modo, el artículo reivindica una creación fundamental que, a pesar de su temprana desaparición del canon interpretativo, representa un hito de sofisticación técnica y vanguardia en la historia de la música académica en Colombia.

Palabras clave: teatro total, modernismo musical, Jorge Gaitán Durán, Luis Antonio Escobar, ópera *Los hampones*, ópera colombiana, musicología colombiana.

* Universidad de Pamplona, Colombia. ORCID: 0009-0009-0091-7488.



Total Theater or the Pursuit of Musical Modernity in Colombia in the Mid-20th Century

Abstract

This article examines the convergence of modern artistic trends in Colombia during the mid-twentieth century, focusing on the opera *Los hampones*, recognized as the sole representative work of Colombian Total Theatre (*teatro total*). Composed by Luis Antonio Escobar based on a text by Jorge Gaitán Durán, the opera synthesizes the most relevant aesthetic tendencies of the period, within a context in which Colombian national culture sought to consolidate its links with international modernism. Premiered in 1961, the work stands out for its aesthetic innovation and its capacity to foster critical dialogue; however, this compositional project fell into oblivion almost after its premiere, remaining overlooked by Colombian musicology. This study constitutes the first academic approach to the piece, whose musical analysis reveals an ambitious compositional language defined by avant-garde harmonies, distinctive timbres, dynamic textures, and unconventional rhythmic techniques. These elements accurately reflect the tension and introspection of the characters, framing the work within a musical landscape characteristic of twentieth-century sonic modernism. Consequently, the article reasserts the significance of a fundamental creation that, despite its early disappearance from the performance canon, represents a milestone of technical sophistication and vanguardism in the history of Colombian academic music.

Keywords: Total theater, musical modernism, Jorge Gaitán Durán, Luis Antonio Escobar, Opera *Los hampones*, Colombian opera, Colombian musicology.

Encontrar un concepto plenamente satisfactorio sobre el significado de la modernidad musical es una tarea compleja, dada la naturaleza relativa del término y la subjetividad inherente a su definición. En el ámbito de la cultura musical occidental, este constructo teórico se sustenta en un imaginario ontológico que evoca, en cierta medida, la idea de revolución o ruptura con las prácticas musicales tradicionales, percibidas como obsoletas en determinados momentos históricos. Este concepto, aunque fundamentado en una base ideacional clara, no se limita a ser una premisa técnico-descriptiva con valor heurístico; por el contrario, se entrelaza de manera innegable con el contexto social de cada época, dotándolo de significados, usos y valores específicos. Desde esta perspectiva, la modernidad musical podría entenderse como el

punto de partida de cada transformación estilística en la composición a lo largo del tiempo, cuyas sucesivas innovaciones han conformado el devenir estético que define la historia de la música occidental.

En este sentido, podría afirmarse que

la modernidad musical no tiene una fecha fija. Convencionalmente se sitúa en 1600, cuando nace el período de la práctica común europea. Pero esta fecha puede ser atrasada o adelantada prácticamente hasta donde uno quiera: 1910 (Schoenberg y la atonalidad); 800 (las reformas carolingias); 400 a. C. (la nueva música griega); 2000 a. C. (la primera notación musical y el primer compositor con nombre); 177 a. C. (el inicio de la Edad de Hierro); 7000 a. C. (Catahöyöük y la domesticación de los rituales musicales); 1000 a. C. (el primer templo de Göbekli Tepe); 40 000 a. C. (el primer instrumento musical); 20 000 a. C. (el *sapiens* anatómicamente moderno); 3 millones a. C. (Lucy) o 4 millones a. C. (Ardi), y así sucesivamente... (Spitzer, 2022, p. 475).

Planteada así la cuestión, resulta evidente que este constructo teórico podría derivar en una controversia innecesaria que excede los objetivos de este escrito. Por ello, en el marco de este artículo, el término *modernidad* se entenderá como el lenguaje musical académico caracterizado por la intención de expandir y “reinventar” algunas de las ideas compositivas más innovadoras del siglo XX. Este período estuvo profundamente influenciado por un contexto social y cultural que promovió la búsqueda de nuevas sonoridades, la exploración de estructuras formales alternativas, la integración de tecnologías emergentes y el desarrollo de lenguajes musicales experimentales. Dichos factores no solo transformaron la creación musical, sino que también se insertaron en un panorama artístico global donde disciplinas como la música y el teatro vivieron una profunda renovación estética.

En este marco de transformación artística, a mediados del siglo XX, el diálogo constante entre tradición e innovación alcanzó su máxima expresión. La música moderna se consolidó como un espacio de experimentación que desafiaba las estructuras sonoras convencionales, mientras que el *teatro total*, propuesto por Bertolt Brecht, revolucionó los escenarios al proponer un arte escénico al servicio del cambio social. Este enfoque no solo rompió con las formas tradicionales de representación, sino que invitó al espectador a ser un agente reflexivo, auspiciando un espacio de

crítica activa frente a las narrativas dominantes. En este escenario de renovación artística, Colombia no fue ajena a estos movimientos, y uno de los ejemplos más contundentes de este diálogo artístico y social es la ópera *Los hampones*, compuesta en 1961.

Los hampones, una obra que encarna los principios del *teatro total* y de la música moderna, marca un punto de inflexión en la historia cultural de Colombia. Escrita por Jorge Gaitán Durán, figura central de la intelectualidad colombiana, y musicalizada por Luis Antonio Escobar, uno de los compositores más prolíficos de su generación e impulsor clave de la modernización sonora del país, esta ópera combina una dramaturgia vanguardista con una sonoridad que desafía las tradiciones musicales decimonónicas. En consecuencia, *Los hampones* se erige como un testimonio de la interacción entre el pensamiento crítico y la innovación estética en la escena cultural de mediados del siglo XX.

Conforme a lo anterior, este artículo tiene como objetivo analizar la convergencia de diversas corrientes artísticas en la conformación del *teatro total* en Colombia, tomando como eje la obra *Los hampones* y centrando el análisis en el primer acto de esta ópera. A partir del texto de Gaitán Durán y de la música de Escobar, se exploran los elementos armónicos, melódicos, texturales y rítmicos que configuran su propuesta compositiva. Así mismo, se contextualiza la obra en relación con la música moderna y el *teatro total*, examinando cómo estas influencias confluyen para construir una narrativa escénica que trasciende los límites de lo convencional. Aunque un análisis exhaustivo de la ópera en su totalidad excede el alcance del artículo, el estudio del primer acto permite vislumbrar su complejidad y la riqueza de sus planteamientos sonoros y dramáticos.

Al abordar *Los hampones*, este escrito no solo busca destacar la relevancia de esta obra como un hito artístico, sino también subrayar su papel como vehículo de reflexión crítica y renovación estética. En diálogo constante con los movimientos internacionales de su tiempo, esta ópera se posiciona como la pieza más importante para comprender la transformación del panorama sonoro y dramático en Colombia en la segunda mitad del siglo XX.

1. La música moderna de mediados del siglo XX: un cruce de caminos

A mediados del siglo XX, Europa y el mundo occidental atravesaban una etapa de reconstrucción después de los horrores de la Segunda Guerra Mundial. En este contexto, los artistas se enfrentaron al desafío de encontrar nuevas formas de expresión que reflejaran la complejidad y el caos de la posguerra. Esta nueva postura compositiva no solo reflejó una ruptura estética con el pasado, sino que también se vio influenciada por los avances tecnológicos, como la grabación y la electrónica, que ofrecieron nuevas posibilidades para la experimentación sonora.

De manera simultánea, las ideas vanguardistas provenientes de movimientos filosóficos y artísticos como el surrealismo, el existencialismo y la abstracción comenzaron a tener un impacto significativo en el ámbito musical. Este influjo inspiró a compositores de diversas tradiciones a explorar lo irracional, lo impredecible y lo experimental, desafiando las concepciones tradicionales de belleza, orden y armonía que habían prevalecido en la música occidental en el pasado. Una característica esencial de esta nueva expresión musical era el rechazo de las formas convencionales, abandonando la noción de un lenguaje universal para adoptar una multiplicidad de lenguajes que reflejaban la fragmentación de la experiencia humana en el mundo moderno (Fubini, 2005).

El atonalismo, iniciado por Arnold Schoenberg a comienzos del siglo XX, se desarrolló y se amplió, dando lugar a nuevas formas de composición que no seguían las convenciones armónicas del pasado. Si bien este compositor fue el pionero en el uso de la dodecafonía, sus seguidores, como Anton Webern y Alban Berg, llevarían esta idea a nuevas dimensiones. Sin embargo, los compositores de mediados del siglo XX no se limitaban a la dodecafonía; también exploraron la aleatoriedad, la música electrónica y la ampliación de las texturas sonoras.

Allí podríamos considerar los trabajos de compositores como Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono y Luciano Berio, solo por citar los más relevantes, quienes abrieron nuevos caminos en el lenguaje sonoro de la época, experimentando con técnicas como la serialización –que extendía la dodecafonía a parámetros como el ritmo, la dinámica y el timbre–, así como con la *Elektronische Musik* (música electrónica) y

la música aleatoria, la cual introducía un grado de incertidumbre en la interpretación. A esto se sumaría también el interés creciente por el tratamiento conceptual del timbre y el sonido en sí mismos, los cuales adquirieron un papel central en las composiciones contemporáneas, lo que propició un universo sonoro caracterizado por una diversidad inédita (Burkholder *et al.*, 2015).

Siguiendo esa misma idea, podríamos destacar además el trabajo de Olivier Messiaen, quien desarrolló un enfoque distintivo hacia el color tonal. Su obra incorporó escalas exóticas y patrones rítmicos inspirados en diversas tradiciones no occidentales, lo que enriqueció de manera profunda el lenguaje musical de la época. Así mismo, la música electrónica emergió como una de las formas más innovadoras del período, con figuras como Edgard Varèse y Karlheinz Stockhausen quienes exploraron a fondo las posibilidades ofrecidas por los nuevos medios tecnológicos. Por último, se podría incluir aquí también el auge del aleatorismo, impulsado por John Cage, cuya producción compositiva introdujo una estética diametralmente opuesta al serialismo, desafiando de manera directa las nociones tradicionales de la composición musical al otorgar un papel central al silencio y al ruido ambiental.

Este enfoque, aunque controvertido, expandió las fronteras de lo que podía considerarse música. De este modo, la concepción de crear un universo sonoro de libertad absoluta, en el que tanto la forma como la estructura no estuvieran sujetas a predeterminaciones, se consolidó como una de las aspiraciones más audaces de los compositores de la mitad del siglo XX. Como lo señala Robert Morgan (1999), la música de esta época estuvo definida por “una mezcla ecléctica de materiales y características procedentes de un enorme depósito de recursos” (p. 347), siendo tal vez su rasgo más distintivo una marcada tendencia hacia el pluralismo.

2. El teatro total de Bertolt Brecht: revolución en el escenario y en la conciencia social

Siguiendo lo expuesto, puede ubicarse en una misma vertiente conceptual el enfoque artístico del dramaturgo, poeta y teórico alemán Bertolt Brecht, quien se destacó como una de las figuras más influyentes en la historia del teatro moderno. Su propuesta teatral, conocida como *teatro épico* o *teatro total*, rompió con las convenciones del teatro tradicional, no solo en términos formales, sino también en cuanto a su función

social y política. En su búsqueda por transformar el teatro en un instrumento de cambio y reflexión crítica, Brecht desarrolló una nueva manera de representar el drama, cuyo objetivo era activar la conciencia política del espectador y cuestionar las estructuras sociales vigentes (Del Toro, 1987).

Al igual que la música moderna, el teatro de Brecht es fruto de las profundas transformaciones sociales, políticas y culturales que Europa experimentó en las primeras décadas del siglo XX. Su pensamiento político radical, influenciado por el materialismo dialéctico de Karl Marx, lo llevó a entender que el arte debía ser un vehículo de crítica y transformación social (Rojas, 2016).

En su época, el teatro europeo estaba dominado por el realismo psicológico y la dramatización emocional, en la que el espectador se identificaba con los personajes y absorbía la obra en un proceso de “mímesis”, es decir, de imitación de la vida real. Brecht criticaba esta concepción del teatro, ya que la consideraba una forma de entretenimiento que mantenía al público pasivo, sumido en la emoción y la fascinación por los personajes y sus destinos, sin despertar un análisis crítico sobre la realidad social y política.

La visión de Brecht se alejaba del teatro de representación realista; él lo entendía como una herramienta de transformación que debía involucrar al público de manera activa. Esta nueva concepción del teatro se convirtió en lo que Brecht denominó *teatro total*, un espacio en el que se rompían las convenciones tradicionales de la representación y se favorecía la reflexión crítica sobre las condiciones de vida del espectador y las estructuras de poder que las sostenían.

Dicho de otro modo, el *teatro total* de Brecht tenía una clara función política: renunciaba a la mera mímesis naturalista de lo cotidiano para erigirse en un espacio de reflexión sobre cómo la realidad podría ser transformada (De Tavira, 2013). En este sentido, Brecht aplicaba la teoría marxista de la historia y la praxis, que pone énfasis en la acción humana como motor del cambio social. Brecht consideraba que el teatro debía servir para cuestionar las estructuras de poder y opresión y para incitar al espectador a actuar en el mundo real, no solo a ser un observador pasivo (Torres, 2020).

Este concepto, innovador para la época, fue denominado *teatro didáctico* o *teatro de la praxis*:

[...] fue la invención del teatro postcinematográfico, cuya intuición provenía de la utopía wagneriana del teatro total, que a su vez se inspiró en Franz Liszt, que en el poema sinfónico había inventado lo que podría llamarse el *filme sonoro pero ciego*, tanto como más tarde los inventores del cine crearon el *filme visual pero sordomudo*. En el teatro épico de Brecht se alcanzó una síntesis artística (De Távira, 2013, p. 38).

Esto puede verse con claridad en obras como *La ópera de los tres centavos* (1928) y *Madre Coraje y sus hijos* (1939), en las que el autor trató temas de explotación, guerra y desigualdad social, representados a través de personajes que, lejos de ser figuras heroicas, eran profundamente humanos y, por tanto, complicados. La intención era que el público no solo empatizara con los personajes, sino que también analizara las circunstancias que los producían y las fuerzas sociales que los movían (Del Valle, 2010).

En términos generales, el teatro épico de Brecht se distancia de la tradición dramática convencional a través de un conjunto de pilares estéticos y operativos que redefinieron la experiencia escénica. En primer lugar, el concepto de distanciamiento (*Verfremdungseffekt*) se erige como el recurso principal para fracturar la inmersión emocional y promover la reflexión crítica; mediante técnicas como los cambios abruptos de escena, el uso de carteles y la ruptura de la cuarta pared, se asegura que el espectador reconozca la representación como una construcción deliberada y no como una realidad incuestionable (Benjamin, 1987). En segundo lugar, la música y la canción abandonan su rol ornamental para convertirse en elementos estructurales; tal como se observa en obras de referencia como *La ópera de los tres centavos*, estas intervenciones musicales funcionan como comentarios irónicos o alegóricos que interrumpen la continuidad afectiva y refuerzan la función analítica del drama (Paraskevaídis, 2008).

Así mismo, esta búsqueda de objetividad se traslada a la gestualidad y la actuación, donde se sustituye la interpretación psicológica por un lenguaje corporal simbólico que subraya el carácter social del personaje por encima de su emocionalidad interna. Por otra parte, el espacio escénico se aleja del ilusionismo tradicional mediante escenarios abiertos y cambios de montaje visibles, lo cual impide la formación de un mundo ficticio

autónomo. Finalmente, todos estos mecanismos convergen en la redefinición del público como un sujeto activo; de este modo, el dispositivo teatral trasciende la observación pasiva para constituirse en un laboratorio de análisis que impulsa la transformación social.

Estas posturas, radicales en su momento, redefinieron profundamente el concepto de teatro tradicional, enriqueciendo la reflexión sobre la relación entre el arte y la sociedad. En este sentido, demostraron cómo el arte puede no solo emerger de la crítica social, sino también responder a ella de manera significativa, convirtiéndose en un vehículo para cuestionar y transformar la realidad.

En este contexto de innovación artística, Colombia vivió a mediados del siglo XX la confluencia de estas dos corrientes vanguardistas: la música y la dramaturgia en su expresión más moderna. Estas disciplinas encontraron un punto de unión en las figuras de Luis Antonio Escobar y Jorge Gaitán Durán. Este último se erigió como la figura central del movimiento, promoviendo el concepto del *teatro total* como símbolo de modernidad artística en el país. Inspirado por esta visión integral del arte escénico, Gaitán Durán impulsó la creación de *Los hampones*, una ambiciosa ópera con música de Escobar, que buscaba sintetizar estas corrientes y consolidarse como una obra innovadora y transformadora en el panorama cultural colombiano.

3. *Los hampones*: ópera moderna y teatro total

3.1 *Jorge Gaitán Durán: un actor fundamental*

El desarrollo cultural colombiano del siglo XX no puede comprenderse con plenitud sin la figura de Gaitán Durán. Como poeta, ensayista, crítico y gestor cultural, su legado dejó una marca indeleble en la historia sociocultural de Colombia. Su vida estuvo caracterizada por un espíritu audaz y una determinación clara para transformar el panorama intelectual y artístico del país.

Gaitán Durán también desempeñó un papel activo en momentos cruciales de la historia nacional, como el 9 de abril de 1948, cuando participó en la toma de la Radio Nacional durante El Bogotazo. Sin embargo, su visión trascendía la política inmediata: buscaba articular un modelo de pensamiento que conectara a Colombia con las

corrientes culturales y artísticas más avanzadas de su tiempo. Esto lo llevó a viajar por Europa, donde entabló relaciones con destacados intelectuales de la época, construyendo un puente entre las ideas vanguardistas del viejo continente y las necesidades culturales del país.

Uno de sus legados más significativos fue la revista *Mito*, que fundó en 1955 y dirigió hasta su muerte en 1962. Este proyecto editorial se convirtió en un referente cultural en América Latina, ofreciendo un espacio de diálogo plural que abarcaba literatura, arte, crítica, política y sociología. En sus 42 números, *Mito* reunió a intelectuales y creadores de diversas perspectivas, fomentando un intercambio de ideas que buscaba revitalizar el pensamiento crítico y artístico en Colombia. La publicación se distinguió por su lenguaje innovador y por su propósito de superar las barreras ideológicas, promoviendo una visión cultural que enfrentara el letargo del país y lo proyectara hacia la modernidad, enfoque que lo posiciona como uno de los grandes arquitectos del pensamiento cultural del siglo XX en Colombia.

Aunque su legado se refleja en su obra ensayística, periodística y sus diarios de viaje, es en su poesía donde alcanza un lugar destacado, en especial en los poemarios *Amantes* (1959) y *Si mañana despierto* (1961), considerado su obra maestra. En ellos, Gaitán Durán aborda el erotismo de una forma inédita en la poesía colombiana. Como lo señala Rafael Gutiérrez Girardot (1990), el erotismo en su obra trasciende lo sensual para explorar al ser humano como un “animal racional”. Su tratamiento del cuerpo y lo erótico combina una profundidad reflexiva con una crítica política, ofreciendo una perspectiva única que revolucionó las concepciones de su tiempo, desafiando las estructuras culturales y artísticas colombianas.

3.2 Luis Antonio Escobar y la revolución sonora

A mediados del siglo XX, la escena musical colombiana experimentó una notable transformación, impulsada en gran medida por los aportes de Roberto Pineda Duque, Fabio González Zuleta y Luis Antonio Escobar. Estos compositores adoptaron con firmeza el lenguaje sonoro contemporáneo, incorporando y desarrollando algunas de las tendencias compositivas más relevantes de la época, como el uso de elementos tonales, atonales y seriales, entre otros. Su labor posicionó a Colombia dentro del panorama de

la gran música contemporánea hispanoamericana, como lo destacó el musicólogo bogotano Andrés Pardo Tovar (1966, p. 305).

En el caso de Pineda Duque, su música enriqueció la tradición armónica con elementos extratonales y experimentaciones dodecafónicas, aunque sin alcanzar la complejidad de la Segunda Escuela de Viena. Su obra conjugó la precisión contrapuntística con la libertad de la música serial, para dar lugar a un estilo moderno y abstracto. Entre sus piezas más destacadas se encuentran la *Suite dodecafónica para violín y piano* (1957), el *Cuarteto para cuerdas n.º 2* (1958) y el *Concierto para violín y orquesta* (1961), que recibieron elogios tanto de la crítica como del público, lo que supuso la consolidación de su impacto en el ámbito musical nacional e internacional (Rodríguez, 2010).

Por su parte, González Zuleta se destacó por su habilidad para integrar tendencias vanguardistas dentro del nacionalismo musical colombiano, aportando un enfoque dinámico y moderno. Al igual que Pineda Duque, incorporó varios elementos de la música moderna, como la polirritmia, la politonalidad, la atonalidad y el serialismo, fusionándolos con tendencias neobarrocas y neoclásicas. Su estilo melódico, sobrio y equilibrado, está en sintonía con otros compositores colombianos de tradición clásica (Calderón, 2007). En su búsqueda estética, dio lugar a obras de gran riqueza tímbrica, con texturas coloridas y un amplio espectro tonal y atonal, estructuradas dentro de esquemas formales tradicionales, enriquecidos con patrones rítmicos inspirados en la música colombiana.

Aunque la recepción de su obra fue desigual, algunas composiciones, como su *Tercera sinfonía* y el *Quinteto abstracto* (ambas de 1960), fueron bien valoradas, mientras que sus dos primeras sinfonías (1956-1959) provocaron cierta indiferencia. La crítica bogotana señaló una falta de cohesión idiomática en estas últimas, atribuyendo su estilo ecléctico a una posible carencia de unidad estilística (Pardo, 1966).

Entre sus obras más destacadas de mediados del siglo XX se encuentran: *Suite de ayer y de hoy* para quinteto de vientos (1956); *Concierto “Seráfico”* para violín y orquesta (1958); *Sonata para clarinete y piano* (1958); *Sonata “Antigua”* para contrabajo y piano (1960); *Díptico* para orquesta de cuerdas (1960), y el *“Ensayo Electrónico”* (1965), la primera

obra electroacústica escrita en Colombia. Estas piezas reflejan la singularidad de su estilo y su importante contribución al desarrollo de la música moderna colombiana.

Este panorama vanguardista colombiano se vería enriquecido finalmente con la llegada de Luis Antonio Escobar, quien se convertiría en una figura crucial en la historia de la música colombiana, en virtud de su capacidad para integrar tradiciones nacionales con enfoques modernos. Para esta época, su obra refleja un profundo compromiso con la innovación y la renovación de la escena musical del país, combinando una base estilística diversa con una técnica rigurosa y una sensibilidad única hacia las raíces culturales colombianas.

Desde su formación en Colombia y sus estudios en Europa y Estados Unidos, Escobar desarrolló una perspectiva artística que le permitió absorber influencias internacionales y, al mismo tiempo, reinterpretar elementos del folclor colombiano bajo un prisma contemporáneo. Su producción inicial, marcada por piezas como el *Concertino para flauta* (1954) y la *Sinfonía cero* (1955), ya mostraba un manejo excepcional del equilibrio entre formas neoclásicas y tratamientos armónicos modernos que integran la polimodalidad y la politonalidad.

Este creciente interés por explorar diversos formatos y estilos se evidenció en su prolífica producción, que abarcó desde piezas sinfónicas hasta obras escénicas de gran impacto. Entre estas últimas, el ballet *Avirama* (1956), la ópera *La princesa y la arveja* (1957) y *Preludio para percusión* (1960) destacan como ejemplos de su habilidad para construir paisajes sonoros ricos y texturas instrumentales complejas. En particular, su enfoque en el ritmo como un elemento estructurante en lugar de meramente acompañante, marcó una ruptura con las convenciones de su época, añadiendo una dimensión innovadora a su lenguaje compositivo.

Un enfoque similar se observa en obras como *Bambuquerías* (1957-1959), una serie de piezas para piano donde Escobar amplía de forma significativa el horizonte de la música colombiana. Estas composiciones reinterpretan los patrones rítmicos y temáticos de la tradición andina del país, combinándolos con un lenguaje armónico de gran sofisticación, que refleja tanto su profundo conocimiento de la tradición como su afán innovador. De forma complementaria, sus *Cánticas colombianas* (1960), inspiradas en

textos de la tradición popular, evidencian un esfuerzo por lograr una síntesis entre lo antiguo y lo moderno, preservando la esencia del folclor al tiempo que lo inserta en un contexto académico cuidadosamente elaborado.

Es en este punto donde las trayectorias de Escobar y Gaitán Durán convergerían para dar paso a una ambiciosa iniciativa: materializar de forma definitiva la modernidad artística en Colombia. Este objetivo encontró su expresión ideal en la creación de una obra que sintetizara las principales corrientes estéticas de vanguardia de la época. Ese proyecto totalizador tomó forma en *Los hampones* (1961), una obra que no encontraría equivalente en el resto del siglo XX en el país.

3.3 Los hampones: ópera moderna y teatro total

3.3.1 El texto

La publicación en 1961 de *Los hampones* en la revista *Mito* presentó una innovadora propuesta escénica que abandonaba la ilusión de autonomía del texto dramático, integrando al espectador y rompiendo con la rigidez de la unidad de tiempo y espacio propia del realismo tradicional. El libreto, concebido desde su origen como una pieza incompleta sin la música y la representación en escena, se inscribe en una noción de “obra total” que trasciende los límites de la literatura dramática. La inclusión de fragmentos de la partitura en la publicación subraya esta condición híbrida, recordándole al lector-espectador que la experiencia plena de la obra requiere música, actuación y danza, en un diálogo constante entre disciplinas.

Veamos el argumento, extraído directamente del programa de mano el día de su estreno (octubre 28 de 1961).

Primer acto

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 ellos, 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.

Segundo acto

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 hombría. Entra el recluso y anuncia que el hampa se ha movilizado 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.

Tercer acto

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 que 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 se 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, aun cuando la policía los va a apresar, al matar a Hugo ha recuperado su hombría 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.

Desde el inicio del primer acto, con la aparición de un músico-actor interpretando un saxofón, se establece un pacto entre la obra y el público: la representación no es una ilusión naturalista, sino un artificio consciente. La estructura narrativa de la obra, dividida en tres actos, aborda temas universales como la incomunicación humana y las contradicciones de los sistemas de justicia a través de una trama clara y una organización de personajes en tres núcleos fundamentales.

El primero de estos grupos, *los hampones*, está articulado por la tensa relación entre su líder, Mario, y la figura de Hugo. Aunque este último mantiene una actitud reflexiva y no se posiciona abiertamente contra el grupo, Mario lo identifica como el traidor responsable de sus fracasos. Esta fricción interna, que simboliza la incomunicación mencionada, culmina al cierre del tercer acto con el asesinato de Hugo; un sacrificio que, bajo la lamentación de un coro de mujeres, cristaliza la tensión narrativa y subraya las fallas de la justicia interna del grupo.

Precisamente, *el coro de mujeres* no se limita a este cierre luctuoso, sino que funciona a lo largo de la pieza como un eco del modelo griego clásico. Su labor es narrar, reflexionar y revelar aspectos clave de la historia; sin embargo, el autor trasciende la tradición al dotar al coro de una función metateatral. Al romper la cuarta pared y cuestionar de manera directa al espectador, el coro vincula al público con los acontecimientos éticos que se desarrollan en escena.

Esta mediación entre la ficción y la realidad se completa con la figura del *hombre del saxofón*, el personaje más ambiguo de la obra. Inicialmente presentado como un miembro de la orquesta, este emerge de manera paulatina como un ente bufonesco y central en el desenlace. Como delator y responsable directo de los infortunios de los hampones y de la muerte de Hugo, su función es profundamente simbólica: representa al público mismo. Su presencia señala la responsabilidad compartida de la audiencia en los dilemas éticos planteados, cerrando así el círculo de una propuesta escénica donde nadie, ni personajes ni espectadores, queda exento de juicio.

Para llevar esta compleja arquitectura simbólica a las tablas, a la dupla formada por Gaitán Durán y Escobar se unieron más tarde Santiago García y David Manzur, consolidando un tándem artístico que buscó confrontar al espectador con su rol en la representación. Bajo esta visión, la propuesta estética determina la construcción de sus personajes, en especial la de Hugo. En lugar de un héroe dramático tradicional, Hugo encarna un sujeto benjaminiano inmerso en su contexto moral. Su destino, vinculado de forma simbólica a la figura de Mario, no se presenta como una fuerza divina, sino como la consecuencia inevitable de las decisiones humanas y de la incomunicación que las rodea.

Esta problemática de la incomunicación se enfatiza mediante oposiciones claras entre los grupos. Por un lado, los hampones representan la acción impulsiva; por otro, el coro de mujeres encarna la claridad reflexiva, aunque son incapaces de intervenir. Este contrapunto, más que un diálogo, señala una confrontación de posturas irreconciliables: mientras los hombres rechazan la justicia institucional en favor de una libertad opositora, las mujeres observan con perspicacia la inutilidad de dichas acciones. Esta dualidad profundiza la idea de que las tensiones humanas, más que resolver conflictos, los perpetúan, situando a Hugo –atrapado entre su inteligencia y su imposibilidad de cambiar su sino– como la personificación de esta tragedia existencial.

Para materializar estas tensiones, Gaitán Durán emplea técnicas de interrupción inspiradas en el teatro épico. La acción dramática se detiene en momentos clave para que las mujeres expliquen o contradigan los hechos, interpelando al público. Esta ruptura gestual se refuerza con la música, que desempeña un papel no menos disruptivo. La presencia del saxofón, instrumento asociado a la modernidad urbana, añade un anacronismo que impide la identificación emocional del espectador, manteniéndolo en un estado crítico. El hombre del saxofón actúa así como una figura perversa que conecta a la audiencia con la trama mientras rompe continuamente la ilusión teatral.

En definitiva, todos estos procedimientos convergen en una síntesis entre la estética del *teatro total* y la lógica de construcción brechtiana. Concebida como una ópera donde convergen lo narrativo, lo musical y lo plástico, la obra rechaza el naturalismo para forzar un distanciamiento crítico. Al despojar a Hugo de su heroísmo

y al espectador de su pasividad, *Los hampones* traslada la responsabilidad del dilema ético fuera del escenario. A través de estas constantes rupturas de las convenciones escénicas, la obra interpela al público como un participante crítico, transformando la experiencia teatral en un acto de cuestionamiento activo sobre las estructuras de poder.

Dicho esto, pasemos ahora a analizar el componente musical.

3.3.2 La música

Como se mencionó antes, y considerando la extensión de esta composición operística, hemos decidido enfocar nuestro análisis en el primer acto de *Los hampones*. Este acto no solo establece las bases de la obra, sino que también brinda una perspectiva clara de la complejidad y la riqueza de sus propuestas tanto sonoras como dramáticas. A través de este fragmento inicial, es posible apreciar los elementos fundamentales que articulan la totalidad de la composición, desde las innovaciones musicales hasta las propuestas escénicas y narrativas que definen su carácter vanguardista. Así, el primer acto se presenta como una ventana esencial para explorar y comprender los fundamentos conceptuales y estéticos que atraviesan la totalidad de la ópera.

A mediados del siglo XX, Escobar ya se había consolidado como una figura destacada en el panorama musical latinoamericano, y *Los hampones* constituye un punto culminante en su evolución como compositor. En esta ópera –concebida para percusión, coro y solistas– el compositor despliega una paleta sonora compleja y sofisticada, marcada por una integración fluida de estilos armónicos y una variación constante de la métrica. El resultado es una música enérgica, dinámica y compleja, rica en texturas, colores y timbres. La armonía se presenta como un “*collage* sonoro” en el que conviven, de manera indistinta, elementos modales, polimodales, tonales, politonales, pandiatónicos y cuartales.

En ese sentido, esta obra sintetiza muchas de las tendencias compositivas desarrolladas durante los primeros sesenta años del siglo XX, en los que cada autor definió un estilo propio a partir de su acto compositivo. Como lo señala Hebdige (1979), el estilo resalta lo específico por encima de lo universal y lo secundario sobre

lo principal; se configura como el escenario en el que se enfrentan ideologías opuestas y, por tanto, como el punto donde se manifiesta la tensión entre el centro y la periferia.

De este modo, aunque el estilo compositivo de Luis Antonio Escobar ya se vislumbraba en su primer período creativo, este se fue construyendo y enriqueciendo de forma progresiva hasta culminar en esta producción operística. Aquí, como ha sido referido antes, todos esos caminos parecieron converger, dando forma a una obra de madurez artística y conceptual.

El primer acto de la ópera *Los hampones* marca el inicio de una narrativa musical y teatral que combina elementos tradicionales con técnicas compositivas contemporáneas. Este acto se caracteriza por un lenguaje armónico netamente moderno, líneas melódicas expresivas, texturas dinámicas y un enfoque de densidad rítmica que enfatiza la tensión y la imprevisibilidad. En este sentido, el tejido armónico elude las resoluciones tradicionales en favor de una paleta rica en disonancias, *clusters* y progresiones inusuales, que contribuyen a generar un ambiente de ambigüedad emocional, en sintonía con las sugerencias del texto.

La obra da inicio con la aparición en escena del saxofonista –un personaje que combina los roles de actor y músico–, que actúa como un elemento simbólico más que como parte de la orquesta. Su presencia introduce un ambiente melódico incierto que refleja la tensión entre el bien y el mal, aspectos esenciales del argumento. Esta incertidumbre tonal y emocional resalta no solo la profundidad psicológica de los personajes, sino también el entorno sonoro que Escobar retrata: la vida de los hampones, marcada por sus fracasos, pequeñas victorias y dilemas internos.

El saxofón emplea una combinación de notas que incluye cromatismos y alteraciones, lo que sugiere una desvinculación de las escalas diatónicas convencionales. Las frases presentan movimientos tanto descendentes como ascendentes, alternando entre movimientos conjuntos (segundas) y saltos (terceras, cuartas y quintas). Asimismo, se perciben intervalos que podrían vincularse con el modo frigio, debido al uso prominente de segundas menores y a una sensación de tensión sin resolución. Sin embargo, la frecuente aparición de notas alteradas apunta más hacia un enfoque de cromatismo libre que a una adhesión estricta a un modo diatónico.

Esta aproximación es coherente con el lenguaje armónico de la obra, que prioriza la textura y la expresión emocional sobre la funcionalidad tonal o modal. En el primer acto, el discurso sonoro planteado por el compositor sugiere una atmósfera indefinida e inestable, intensificada, como se mencionó atrás, por la superposición de acordes que evitan resoluciones tonales claras. Esta estrategia refuerza la tensión inherente a la narrativa.

Veamos algunos ejemplos:

En los compases 26 a 33, el coro de mujeres canta el siguiente texto: “No somos más que máscaras, / máscaras que el Destino / dirige como quiere” (Gaitán, 1961, p. 13). Aquí la armonía está sostenida por acordes cromáticos y disonantes que incluyen segundas menores y séptimas superpuestas que recuerdan la transparencia de la armonía cuartal, pero sin la estructura interválica característica de las cuartas consecutivas. Estos elementos generan una sensación de tensión y misterio, alineándose perfectamente con el concepto de ocultamiento y duplicidad evocado por las palabras.

Esta idea se expande en los compases 35 a 40, en donde el texto, a pesar de ser el mismo, enfatiza la palabra “destino”: “No somos más que máscaras que el Destino dirige como quiere, máscaras que el Destino dirige como quiere” (Gaitán, 1961, p. 13). Aquí la armonía da lugar a acordes más densos en donde el uso recurrente del tritono, agregado a la armonía precedente, da la sensación de acordes disminuidos disonantes que no resuelven hacia tónicas claras, reforzando el carácter incierto de los “designios del Destino”. A esto se añade el patrón rítmico de la percusión (timbales, platillos y caja), que da la sensación de peso y solemnidad.

En los compases 45 a 53 tenemos otro ejemplo claro de cómo el ambiente armónico responde al texto, cuando la Mujer 1 canta: “Sabemos que el asalto / conducirá a la muerte. / Los hampones ignoran / que una astuta mano desviará / sus proyectos” (Gaitán, 1961, p. 13). En esta frase culminante, la armonía se vuelve más aguda y disonante. En la primera parte de la frase se introducen *clusters* densos en el piano, formados por intervalos de segundas menores y mayores en registros medios y graves, generando una atmósfera opresiva que da la sensación de inexorabilidad y fatalidad.

En la segunda parte, la armonía introduce séptimas mayores con extensiones de novenas, complementadas por notas aisladas de la celesta en registro agudo que aportan brillo y evocan la fragilidad de los protagonistas. Este tratamiento sonoro refleja la tensión entre las acciones de los hampones y su desconocimiento de una fuerza externa que altera su destino. Bien podríamos afirmar que las intervenciones de la celesta destacan la astucia de esa “mano invisible”, sugiriendo un carácter etéreo y enigmático.

Contrastando con lo anterior, en los compases 62 a 65, la Mujer 3 canta: “Los hombres nunca pueden / Poseer lo que a medias comprenden [...]” (Gaitán, 1961, p. 14). En esta sección, la armonía adquiere un carácter más contemplativo gracias a una textura más abierta, que incluye acordes suspendidos de novena mayor dispuestos en progresiones ascendentes en el registro medio-alto del piano. Esta disposición armónica, sin resolución, refuerza la idea de incompletitud y la imposibilidad de los protagonistas de alcanzar una comprensión plena. Las progresiones ascendentes evocan un intento de entendimiento que nunca se concreta, reflejando la naturaleza limitada de la percepción humana. A ello se suma un ritmo más pausado en la percusión, que contrasta de forma significativa con las secciones anteriores. Algo similar podemos encontrar en los compases 164 a 172, donde Hugo se dirige a Mario diciendo: “Robar la caja de la policía / es desafiar con puro corazón temerario / el propio brazo de la Justicia” (Gaitán, 1961, p. 16). Aquí la armonía subraya la valentía y el desafío mediante acordes consonantes de ambiente mayor, reforzando un tono heroico. Sin embargo, en la resolución sobre la palabra “Justicia”, la armonía se torna disonante, sugiriendo que este acto de desafío no conduce a nada y está teñido de conflicto interno. Esto es reforzado con el sonido percutido de la caja en figuración rápida y en crescendo, que agrega tensión al mensaje.

Más adelante, en los compases 230 a 238, encontramos un recurso armónico similar cuando Mario pronuncia la frase: “Nunca sospechará que vamos a robar su propio palacio” (Gaitán, 1961, p. 17). En esta sección, la armonía se aligera de forma sutil mediante el uso de acordes de séptima dominante enriquecidos con extensiones de novena y decimotercera. Aunque estas extensiones aportan un movimiento armónico intenso hacia una resolución, que en este caso simboliza la consumación del robo,

también generan una tensión añadida. Es como si la música insinuara un breve momento de respiro antes de un final abrupto y una resolución inesperada, en este caso, el robo fallido. De manera paralela, los instrumentos de percusión reintroducen figuraciones rítmicas incisivas, que sugieren la constante amenaza y la inminencia de los acontecimientos.

El mismo enfoque se manifiesta en los compases 510 a 525, cuando queda claro que el plan ha fracasado. En este momento, el coro de mujeres se dirige al público, susurrándole a manera de secreto: “No hay nada. Los han engañado / Como niños. Eso son, por lo demás, / y nada pueden en el mundo de los hombres. // Mírenlos encontrar ceniza / en lugar de millones” (Gaitán, 1961, p. 20). La armonía en esta sección suscita una sensación de incomodidad e inestabilidad debido a su fuerte carga disonante, producto del uso de la politonalidad. Este recurso refuerza la idea de vacío e incertidumbre plasmada en el texto, hasta alcanzar un punto de alta tensión emocional. A esto se suma la textura arpegiada, construida con figuraciones rítmicas rápidas y cromáticas del piano, que retrata el movimiento caótico de las cenizas esparcidas, aludiendo al botín ilusorio mencionado en el texto.

Este efecto contrasta con las notas largas y sostenidas de los acordes, conformados por acordes superpuestos de dominante que intensifican la sensación de expectativa. Sin embargo, aunque este desarrollo parece apuntar hacia un cierre definitivo que sugiera superación o paz, la armonía nunca llega a resolverlo con plenitud, lo que deja al oyente en un estado de inquietud y sin reposo. A esta falta de resolución se suma una construcción melódica estrechamente integrada con la prosodia del texto, la cual utiliza intervalos pequeños que aseguran un discurso claro y preciso, adoptando un estilo declamatorio que privilegia la claridad narrativa.

Sin embargo, la melodía va más allá del mero carácter declamatorio. En los momentos de mayor dramatismo, se emplean intervalos amplios que intensifican la carga emocional. Este enfoque melódico se ve enriquecido por el uso de motivos repetitivos, en especial en el saxofón. Su intérprete, en su doble rol de músico y actor, introduce desde el inicio un esquema rítmico-melódico que actúa como un elemento unificador a lo largo de todo el acto. En suma, la combinación de estilos declamatorios con pasajes melódicos más expansivos refleja una narrativa musical meticulosamente

diseñada para potenciar el impacto emocional del texto, oscilando entre la intensidad expresiva y el ambiente claroscuro.

Este impacto se ve reforzado por una textura que actúa como un recurso esencial para transmitir emociones y destacar momentos narrativos importantes. Su dinamismo constante constituye una característica sobresaliente que enriquece y define el acto. El espectro textural abarca desde pasajes corales homofónicos, que destacan por su claridad al transmitir el mensaje del texto, hasta estructuras contrapuntísticas complejas en voces y orquesta, las cuales aportan dinamismo y profundidad al tejido sonoro durante los momentos climáticos de la obra.

Además, se integran secciones habladas y gritadas que rompen la cuarta pared, obligando al espectador a involucrarse con la escena en un diálogo activo. Finalmente, la densidad de la paleta sonora se alterna de forma abrupta con pasajes solistas en las voces o con una notable disminución de la tímbrica percutida, lo que intensifica el impacto emocional del drama en el oyente. Bajo esta misma lógica, el ritmo constituye otro pilar fundamental de la estructura musical, empleado para crear tensión, dinamismo y un marcado carácter teatral. La polirritmia, manifestada tanto de forma vertical como horizontal, se destaca como un recurso esencial, gracias a la superposición de patrones rítmicos que aportan mayor complejidad a la obra.

Los cambios métricos, como la alternancia entre tiempos de 4/4, 3/4 y 2/4, por ejemplo, rompen la regularidad y aportan una sensación de imprevisibilidad. Este recurso se complementa con el uso constante de síncopas, que destacan tanto en las voces como en los instrumentos, reforzando el carácter moderno y teatral del acto. Aquí merece especial atención la *Pantomima del asalto* –compases 360 a 457–, sección que es un ejemplo sobresaliente del uso del ritmo como recurso narrativo, ya que el compositor utiliza una amplia gama de medios para generar tensión, movimiento continuo y sentido de acción.

Desde el inicio de esta sección, predominan patrones repetitivos que refuerzan la sensación de movimiento y la urgencia de los protagonistas. Estos patrones se introducen de forma gradual y escalonada, comenzando con figuras simples que evolucionan hacia ritmos más complejos y densos, enriquecidos tímbricamente con la

incorporación del xilófono y el piano. Esta progresión rítmica sugiere una atmósfera de peligro y caos dramático, alineada con la idea de un asalto desordenado. De este modo, el tratamiento rítmico no solo refuerza la narrativa de la escena, sino que también aporta una riqueza textural que transporta al oyente al centro de la acción.

Los cambios de *tempo*, que culminan en pausas abruptas o explosiones rítmicas destacadas por la intervención de la plantilla instrumental, actúan como recursos expresivos para intensificar los momentos de mayor tensión y aumentar la expectación. Dentro de este entramado sonoro, en ciertos compases, la percusión se detiene de forma repentina, dejando espacio a patrones rítmicos irregulares en los instrumentos melódicos. Este contraste genera un efecto contundente, que contribuye a resaltar momentos específicos en los movimientos coreográficos del grupo de pantomima en escena.

En los compases finales de este acto, los ritmos se fragmentan y las figuras melódicas adquieren un carácter errático, evocando el caos del desenlace del asalto y la captura de los hampones por la policía. Con este clímax desordenado, el telón cae, marcando el cierre de la escena.

En líneas generales, el primer acto de *Los hampones* establece un modelo narrativo y musical que se replica a lo largo de los tres actos, definido en un lenguaje compositivo moderno, profundamente emocional y resonante. Los recursos armónicos, melódicos, texturales y rítmicos están diseñados para amplificar el impacto del texto, reflejando luchas internas, clímax emocionales y reflexiones filosóficas.

La obra aborda temas centrales como el destino, el caos y la introspección, desafiando las convenciones tradicionales de la ópera mediante un enfoque estilístico cohesivo. Los momentos de mayor tensión están marcados por el uso de acordes densos y disonantes, como trítonos y *clusters*, mientras que los pasajes introspectivos recurren a armonías abiertas y con extensiones, evocando calma y reflexión. Este enfoque evita las resoluciones tonales tradicionales, manteniendo un constante estado de ambigüedad y expectativa.

El ritmo desempeña un papel fundamental al reflejar tanto la acción dramática como la inestabilidad emocional. La tensión se construye a través de cambios métricos

frecuentes, polirritmia, isorritmia y figuras rápidas, mientras que las ralentizaciones y los ritmos pausados crean momentos de sosiego. La alternancia entre compases regulares e irregulares refuerza la sensación de inestabilidad emocional, en especial en escenas de acción o conflicto, aportando dinamismo y profundidad a la narrativa musical.

La textura en la obra evoluciona en función de las demandas narrativas. Durante los momentos de conflicto, predomina una densidad textural que abarca todo el espectro sonoro, enriquecida por una intrincada sumatoria de capas tímbricas que se enmarcan en recursos armónicos modernos y no convencionales. En contraste, los pasajes reflexivos presentan texturas más abiertas y transparentes, donde el enfoque recae en la claridad de las palabras cantadas.

Las voces humanas se entrelazan con los instrumentos, generando ecos y extensiones emocionales que refuerzan el significado del texto. En los clímax narrativos, en especial en frases relacionadas con el destino, se combinan armonías densas, texturas complejas y ritmos frenéticos que intensifican el impacto emocional y profundizan la conexión con la narrativa.

La integración de armonía, ritmo y textura en *Los hampones* logra una completa cohesión escénica, consolidando el concepto de *teatro total*. La obra logra una continuidad estética y temática que enlaza los tres actos, invitando a la reflexión sobre dilemas filosóficos y existenciales que exploran la complejidad de la condición humana.

Conclusiones

La ópera *Los hampones* representa un hito cultural en la historia del arte colombiano del siglo XX, al encarnar la convergencia de diversas corrientes vanguardistas internacionales con el contexto local. Su propuesta, desarrollada por Jorge Gaitán Durán en el libreto y Luis Antonio Escobar en la composición musical, materializa los principios del *teatro total*, integrando dramaturgia, música, actuación y diseño escénico en una experiencia artística unificada y consciente de su materialidad.

En primer lugar, la obra rompe con las convenciones del teatro burgués tradicional al adoptar técnicas inspiradas en el teatro épico brechtiano. Elementos como el distanciamiento, la ruptura de la cuarta pared y el uso del coro como voz reflexiva

invitan al espectador a un análisis crítico y consciente de la trama. Lejos de fomentar una identificación emocional, *Los hampones* interpela al público, cuestionando las dinámicas de poder, justicia y moralidad que se despliegan en escena.

Por otra parte, la composición musical de Escobar logra articular un lenguaje moderno y experimental que fusiona técnicas vanguardistas del siglo XX, como la atonalidad, politonalidad y polirritmia, entre muchas otras, con un sentido narrativo profundamente teatral. El tratamiento armónico y rítmico no solo enriquece la atmósfera dramática, sino que refuerza las tensiones emocionales y filosóficas del libreto. La interacción entre los patrones rítmicos, las texturas orquestales y las líneas melódicas declamatorias subraya la complejidad de los personajes y la ambigüedad de su destino.

En tercer lugar, la obra aborda temas universales como el destino, la incomunicación humana y la dualidad entre la justicia y el crimen, ofreciendo una reflexión crítica sobre las estructuras sociales y morales. La tensión entre los hampones, el coro de mujeres y el ambiguo “hombre del saxofón” simboliza las contradicciones y dilemas existenciales de la condición humana, una característica central del pensamiento artístico de Gaitán Durán.

Finalmente, *Los hampones* trasciende el ámbito teatral para consolidarse como una obra vanguardista y totalizadora, capaz de dialogar con los movimientos artísticos internacionales mientras articula una identidad cultural colombiana moderna. La colaboración excepcional entre Gaitán Durán, Escobar y otros artistas como Santiago García y David Manzur evidencia un esfuerzo colectivo por renovar la escena artística del país, posicionando la ópera como un símbolo de modernidad y experimentación.

En conclusión, *Los hampones* no solo representa una síntesis estética y conceptual de las corrientes musicales y teatrales del siglo XX, sino que también constituye un punto de inflexión en el desarrollo de la cultura colombiana. Su relevancia radica en su capacidad para conjugar crítica social, innovación artística y un lenguaje estético moderno, lo que la consolida como una obra fundamental en la historia del teatro y la música en Colombia.

Referencias

- Benjamin, W. (1987). *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones 3* (J. Aguirre, Trad.). Taurus.
- Burkholder, J. P., Grout, D. J. y Palisca, C. V. (2015). *Historia de la música occidental* (8.^a ed., G. Menéndez Torrellas, Trad.). Alianza.
- Calderón, J. (2007). Fabio González Zuleta. En Ellie Anne Duque y Jaime Cortés (Eds.), *Compositores colombianos*. <https://n9.cl/pankdv>.
- De Távira, L. (2013). El teatro de Bertolt Brecht. *Discurso Visual*, (33), 36-44. <https://n9.cl/spnvr6>.
- Del Toro, F. (1987). *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Galerna.
- Del Valle, N. (2010). El teatro de Brecht: la palabra como herramienta en el proceso de desalienación del hombre. *VII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina*, La Plata, 2010. <https://n9.cl/n644mz>.
- Escobar, L. A. (Compositor) y Gaitán Durán, J. (Libreto). (2021 [1961, octubre 28]). *Los hampones. Ópera en tres actos para solistas. Partitura general y Edición crítica* (J. E. González Espinosa, Ed.). Universidad de Pamplona. [Versión digital: <https://n9.cl/9n573>].
- Fubini, E. (2005). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (C. G. Pérez de Aranda, Trad.). Alianza.
- Gaitán Durán, J. (1961). *Los hampones*. Ediciones de la Revista Mito.
- Gutiérrez Girardot, R. (1990). Eros y política. En *Textos sobre Gaitán Durán* (pp. 171-182). Casa de Poesía Silva.
- Hebdige, D. (1979). *Subculture. The Meaning of Style*. Routledge.
- Morgan, R. P. (1999). *La música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas* (P. Sojo, Trad.). Akal.
- Paraskevaídís, G. (2008). Brecht y la música. *La Puerta FBA*, (3), 128-133. <https://n9.cl/odc4w>.
- Pardo Tovar, A. (1966). *La cultura musical en Colombia*. Academia Colombiana de Historia; Lerner.
- Rojas, C. (2016, septiembre 1). Bertolt Brecht, el teatro y la guerra de clases. *Izquierda Web*. <https://n9.cl/ka01f>.
- Rodríguez Álvarez, L. C. (2010). *Roberto Pineda Duque: un músico incomprendido*. Nuestros Medios S. A.
- Spitzer, M. (2022). *El ritmo infinito. El ser humano y la música a lo largo de la historia* (M. D. Ábalos, Trad.). Ariel.
- Torres González, F. A. (2020, septiembre 24). Brecht y la vanguardia del teatro contemporáneo. *Blog Academia de Mérida*. <https://n9.cl/1woaw>.