



Pontificia Universidad
JAVERIANA
Bogotá

**FACULTAD DE ARTES
CARRERA DE ESTUDIOS MUSICALES**

RAÍCES ROJAS

**CAMILO DAVID SALAS AVILA
COMPOSICIÓN COMERCIAL
ASESOR: JUAN ANTONIO CUELLAR**

**Bogotá D.C
Mayo de 2019**

AGRADECIMIENTOS

A mi padre, Norberto Salas, mi ejemplo y mi fuerza. Quien me ha apoyado desde que escuchó mi primera melodía en piano a mis 7 años; “El breve espacio en que no estás” de Pablo Milanés. Y aún hoy sigue muy atento a mis proyectos y sueños.

A mi madre, Teresa Avila, mi aliento y mi serenidad. Por su amor, sus consejos y su comprensión porque para una mujer tan conservadora tener un hijo músico no es fácil.

A mis hermanos, Olga, Aura, Pablo y Natalia porque yo estoy dividido en cinco y ellos son mis cuatro partes restantes.

A mis abuelos, porque a través de ellos he podido ver la sabiduría que solo los años otorgan.

A mis maestros, Rafael Campo Vives en Barranquilla por darme ejemplo de respeto, compromiso y pasión por la música. A Juan Antonio Cuellar por enseñarme a componer al detalle y manifestarme que saber de teoría es algo que se puede aprender con el tiempo pero saber escribir buenas canciones es un don que simplemente muy pocas personas poseen, y además! Por decirme en momentos de angustia que “ningún buen marinero se hizo en mar en calma”. A Ana Cristina González por la dulzura y la paciencia con la que me dictó clases de piano y me preparó para una gira de conciertos que fue muy exitosa, y a Luis Pacheco por tomarse el tiempo de mostrarme tantos ritmos latinos y llamarme “maestro” cuando el maestro es él.

A todos mis verdaderos amigos, a Guillermo Castro por trabajar tan duro en mis proyectos como en los suyos y ser un ingeniero de sonido realmente admirable. A George Galo por haber hecho el fascinante libreto sobre el cual escribí esta música y todos los que han sido testigos creyentes de mi progreso como músico.

A la Universidad Javeriana por ser un verdadero lugar de aprendizaje y desarrollo.

A los estudios de grabación que abrieron las puertas a mi proyecto; Centro Ático, Studio Lab, Altar Audio, MC estudios, Memophonic, Manchego y Velásquez Estudios.

Dedico este disco a la vida, a la música, a la noche, a mi ciudad Barranquilla, a mi país, a mi continente, y a todos los músicos del mundo que trasnochan y madrugan por una melodía cargada de expresividad, por una canción llena de emoción, por un arreglo lleno de sorpresas o por un disco lleno de raíces.

RAÍCES ROJAS

CAMILO DAVID SALAS AVILA

• ÍNDICE	3
• Lista y orden de las canciones	4
1. Introducción	5
2. Objetivos	5
2.1 Generales.....	5
2.2 Específicos.....	6
3. Justificación y planteamiento	7
4. Marco Teórico y Estado del Arte	8
5. Metodología	11
6. Composición y sustentación	12
7. Producción Fonográfica	21
7.1 Grabación en estudio.....	21
7.2 Postproducción.....	21
8. Información sobre la Producción Escénica de la obra	22
9. Conclusiones	24
10. Bibliografía	25
11. Discografía	27
12. Anexos	28

Lista y orden de las canciones. Géneros y formatos instrumentales.

- 1. La Sangre** (*Bullerengue Sentao/Chalupa*): *Voz solista femenina, coro femenino, tambor Alegre, llamador, tambora y maratón.*
- 2. Como la Tierra al Sol** (*Danzón, Chachachá, Son*): *Dueto vocal mixto, piano, dos trompetas, trombón, güiro, maracas, maracón, bongoes, congas, timbales, campana de mano, cuarteto clásico de cuerdas y contrabajo.*
- 3. Mi Fuerza** (*Flamenco*): *Voz solista masculina, guitarra flamenca, cajón flamenco, shakers, platillos, palmas y contrabajo.*
- 4. Seguimos Aquí** (*Tango*): *Dueto vocal mixto, piano, bandoneón, cuarteto clásico de cuerdas y contrabajo.*
- 5. Libertad** (*Mapalé*): *Voz solista femenina, coro femenino, dos tambores alegre y tambora.*
- 6. Murallas** (*Son*): *Cuarteto vocal mixto, tres cubano, güiro, maracas, campana de mano, bongoes, congas, timbales y contrabajo.*
- 7. Sombra de su Alma** (*Chacarera/Bambuco*): *Voz solista masculina, guitarra acústica, cajón flamenco, tres caxixis, palmas, bombo legüero y contrabajo.*
- 8. Vida** (*Balada*): *Dueto vocal femenino y coro mixto.*
- 9. Mar y Río (Bonus Track ft. Grupo Pambil)** (*Juga del Pacífico*): *Dueto vocal femenino, marimba de chonta, dos cununos, dos bombos y dos guasás.*

1. Introducción

Este proyecto nace con la idea de poner en práctica mi esencia latina, la influencia que he recibido de mis abuelos, padres, hermanos, maestros, amigos y colegas, y las experiencias que he tenido a lo largo de mi vida en relación con la música, la historia y la literatura. Todo esto a través de los recursos y herramientas creativas aprendidas e interiorizadas a lo largo de la carrera de estudios musicales con énfasis en composición comercial. Entre dichas herramientas, el reto constante de poder abordar cuidadosamente cualquier género, estilo o estética musical, con la capacidad de discernir entre lo que es estructural y lo que es ornamental, y más allá de eso, poder incluir mi propia concepción, para lograr una creación honesta, respetuosa y no menos valiente, frente a lo que ya se ha hecho y/o se hace al respecto.

Gracias a ese impulso que me brindó la universidad y habiendo presentido mi facilidad por entrar en la forma *canCIÓN*, y mi fascinación por el folklor latinoamericano, valorando incansablemente su amplio y profundo desarrollo, Raíces Rojas se convierte, para mi proceso como ser humano y compositor, en un primer acercamiento hacia mis raíces y hacia un estilo compositivo que se narra cada vez con más fuerza desde mi interior al momento de sentarme al piano y enfrentarme al papel en blanco.

2. Objetivos

2.1 Objetivo General

El proyecto tuvo como finalidad la composición y producción de un álbum musical, en base a una narrativa teatral donde se ponen en juego las habilidades de creación y dirección artística adquiridas durante la Carrera de Estudios Musicales con énfasis de composición comercial. Lo anterior soportado mediante un disco en físico que incluye las canciones producidas, partituras completas de dichas canciones y este documento escrito de carácter

investigativo, contextual y analítico en el cual esté reflejado el proceso de creación de la obra, los recursos literarios y compositivos, y la proyección mediática y difusiva del proyecto.

2.2 Objetivos específicos

- Realizar la idea original de una obra de teatro musical con temática histórica, desarrollada en la provincia de Cartagena de Indias en el periodo colonial, desde la creación del primer material literario hasta la composición, dirección y producción del producto musical.
- Resaltar, a través de la temática de las canciones y los géneros seleccionados, una estética musical que combine influencias latinoamericanas y del sector comercial, incluyendo la explotación de sus formatos instrumentales convencionales.
- Mediante el atractivo de la temática del álbum, atraer al espectador y llamarlo a una experiencia auténtica en la cual reconozca un estilo compositivo característico y versátil.
- Atenuar la línea divisoria que ha existido entre la escuela clásica y toda la riqueza cultural que albergan los materiales vernáculos de nuestra tradición musical latinoamericana a través de canciones con arreglos de gran nivel compositivo.
- Concebir un trabajo como letrista que apoye al máximo la narrativa de cada momento de la obra, planteada romántica y trágica en coherencia con el espacio y tiempo en el cual se desarrolla.
- Con la participación de artistas pertenecientes a las carreras de Estudios Musicales, Artes Escénicas, Artes Visuales, Diseño gráfico y docentes de las mismas áreas, lograr incentivar el vínculo entre dichas ramas artísticas.

3. Planteamiento y justificación del problema

En este punto de la historia, en el que podemos encontrar manifestaciones artísticas categorizadas de mil maneras según sus tipos de creación, estilos, técnicas, recursos, etc. La percepción que no debemos perder de vista es la que sucede desde nuestra experiencia y vivencias personales frente a eso que se presenta ante nuestros sentidos, y de qué manera logramos un equilibrio entre nuestra educación musical y la manera en que podemos representarlo a través de una creación fiel a nuestro imaginario creativo. Podemos partir de ese punto para asociar la preferencia de algunos compositores por forzarse a trabajar en géneros muy ajenos y cortos de trascendencia para lograr figurar en la industria. Dejando a un lado temas como el desbalance que para muchos compositores existe entre la composición musical y el material literario o textual que la acompaña. Este álbum pretende a través de géneros en su mayoría latinoamericanos, soportar y ligar la narrativa de una obra de teatro de índole histórica a partir de la cual podremos retener una reflexión cultural e histórica que regale a las personas una fresca referencia de algunos de los géneros musicales más importantes y significativos para nuestra cultura latinoamericana y una conexión intensa con algunas vivencias fantásticas contextualizadas en la ciudad de Cartagena, Colombia, durante un momento crucial del periodo Colonial.

Todo esto a través de un tratamiento cuidadoso del texto de las canciones y una elaboración coherente de los arreglos musicales hechos para que cada género suene convencional y cada solista pueda apoyar su personalidad, su carácter y su condición de vida sobre las canciones en las que interviene. Raíces Rojas (la obra de teatro musical) está impregnada de heroísmo, romance y tragedia, con impactantes escenas de guerra, fiesta y desgracia, por lo tanto, las canciones compuestas para ser interpretadas en vivo cuentan pequeñas situaciones e historias que tienen un lugar narrativo muy fluido dentro de la obra de teatro, pero también pueden disfrutarse sólo desde la escucha.

Es muy importante incentivar a que un número mayor de compositores de música vocal retomen la inclusión de géneros populares sin perder el nivel compositivo y conservando balance entre el nivel del material musical y el nivel del producto literario. Poner uno al

servicio del otro y lograr canciones, piezas y obras que llamen la atención desde todos los aspectos de su elaboración, sorprender tanto a los jóvenes melómanos como a los mejores espectadores.

4. Marco teórico y Estado del arte

El tema de las corrientes musicales latinoamericanas ha sido un gran atractivo para los teatros del mundo entero, pues el hecho de descontextualizar los formatos instrumentales de la música popular y ponerlos al servicio de las manifestaciones teatrales y en general, a las manifestaciones más comerciales, ha construido una estética exótica y estilizada que hoy en día tiene su lugar como un producto artístico apetecido por los países del primer mundo, pero no podemos dejar de lado el proceso arduo que ha tomado llegar a reflejar una realidad continental pura a través técnicas idóneas de expresiones artísticas.

Este proyecto creativo, en particular, explora conexiones entre música para teatro, música comercial y música folclórica latinoamericana desde referentes cercanos a nuestro siglo actual, pues en sus inicios y en gran parte de su evolución en la historia, estos géneros han tenido un desarrollo distante entre sí y que gracias a la obra de algunos compositores, han confluído y se han entrelazado para fortalecerse en función de la internacionalización de los géneros de distintas regiones del continente.

Dichos compositores, de los cuales se mencionarán algunos de los más influyentes para la obra en cuestión, lograron fusionar de una manera muy cuidadosa, las herramientas de la composición erudita y las corrientes musicales autóctonas de sus preferencias, para lograr una manifestación que aportó al florecer de nuevas estéticas y a la continuidad y trascendencia de las prácticas musicales vernáculas sin llegar a desvirtuarlas.

El estudio profundo de estas músicas es lo que ha permitido evaluar los materiales esenciales que las caracterizan, y de esta manera poder realizar obras que conserven lo substancial de los géneros, aires y ritmos que se han visto involucrados en las mejores creaciones musicales

de índole híbrida. Expresión que ha logrado convertirse en un mensaje universal y tomar un lugar importante en el repertorio de los grandes teatros del mundo y muy pronto también en Colombia a través de este álbum y obra de teatro musical.

Como primer referente artístico, podemos resaltar el trabajo de Alberto Ginastera (1916 – 1983), compositor argentino de los más trascendentes del siglo XX, quien pasó por distintas etapas compositivas en su vida para poder llegar a un lenguaje único y universal; Nacionalismo objetivo, nacionalismo subjetivo y neo-expresionismo, las dos primeras etapas mencionadas reflejan la estrecha relación que tuvo con las tendencias musicales reconocidas en su país y la auténtica forma de integrarlas, desde el sistema tonal, modal y dodecafónico, en sus tres óperas y en otras obras de su repertorio como: La suite del ballet “*Panambi*”, la suite del ballet “*Estancia*”, las “*Variaciones Concertantes*”, la “*Cantata para América Mágica*” y sus conciertos para solista y orquesta.

Debemos mencionar también el gran desempeño compositivo del brasilero Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959), quien logró acumular más de mil obras en su ecléctico repertorio de música para guitarra, canciones, choros, sonatas, cuartetos, bachianas, sinfonías, óperas y conciertos. Este compositor realizó la búsqueda de la riqueza que contiene la música de su país a través de su destreza para la creación orquestal, la cual pudo adquirir gracias a sus viajes académicos y su incansable exploración en la música de Johann Sebastian Bach.

De su estadía en París, volvió con la certeza de haber descubierto un vínculo entre la música brasileña y la obra de J.S Bach, el cual pondría en juego posteriormente en su serie de Bachianas Brasileiras.

La Bachiana No. 2 por ejemplo, escrita en 1930, es la primera de las bachianas para orquesta sinfónica, dispuesta para formato de: piccolo, flauta, oboe, clarinete, saxofón tenor, saxofón barítono, fagot, trompetas, trombón, celesta, piano, cuerdas y un set de percusión que incluye varios instrumentos del folclor brasilero como: la matraca, los chocalhos y el recoreco.

Una obra que describe escenas del campo brasileiro, concebida desde distintas perspectivas tonales y dividida en cuatro movimientos de distintas afluencias del Barroco: Preludio (*Canto de capadocio*), Aria (*Canto de nossa terra*), Danza (*Lembrança do Sertão*) y Toccata (*O trezinho do caipira*). Al interior de estos movimientos, la inclusión de formas populares como: *Ponteio, Desafio, Embolada, Modinha, etc.*

En Colombia, la evolución y el desarrollo de las músicas folclóricas se debe, en parte, al tratamiento compositivo que han ejecutado maestros como Guillermo Uribe Holguín, Antonio María Valencia, Emilio Murillo, Adolfo Mejía, Blas Emilio Atehortúa y Francisco Zumaqué, entre otros.

Zumaqué (n. Cereté, Córdoba 18 de julio de 1945) es un músico que se ha desempeñado desde distintas labores dentro de la industria, y que ha llevado como estandarte los ritmos del caribe en su obra, la cual incluye músicas sinfónicas, de cámara, vocal y electroacústicas. En su mayoría inhumadas de géneros colombianos como el porro y la cumbia.

Entre sus más recientes obras, está incluida una cantata sacra llamada “*Ciénaga de Oro*”, basada en elementos musicales de la tradición religiosa del departamento de Córdoba. De su estilo compositivo, Zumaqué dice: “En mi espíritu siempre están presentes y se conjugan en una forma natural, el jazz, el porro, la cumbia, el berejú, la juga, la música sinfónica, Stravinsky, Béla Bartók. Todo junto! Para mí no hay discriminación y todo me llega al tiempo. Ese juego de trombones aflora por algún ritmo, o tal vez por algún elemento melódico, y ahí los voy tomando a mi manera.”

Existen trabajos más cercanos a nuestros días, como por ejemplo la gran obra “Maestra vida (1980)” del compositor panameño Ruben Blades (1948 -), la cual nombran como la primera ópera salsa donde pone en juego los géneros más importantes de la música cubana (*Son Cubano, son montuno, chachachá, bolero, entre otros*) al servicio de una obra que narra vivencias sociales dentro de un contexto urbano.

"Probablemente lo más anti comercial que se haya hecho jamás en el mundo de la salsa. En el disco se trata el tema de la muerte, un tema tabú hasta el momento; la obra comienza con

una obertura de corte clásico y durante su desarrollo se escuchan palabras obscenas que causaron prohibiciones. Pero es que en un campo musical donde el 99% canta cosas como "vení mama vamo' a bailá", alguien tenía que mostrar el otro lado de la moneda. (Rubén Blades, 1983).

5. Metodología de creación

- a. Investigación histórica
- b. Investigación Estado del arte
- c. Análisis de referencias literarias y teatrales.
- d. Creación de una idea original.
- e. Convocatoria de escritores y libretistas.
- f. Con base en la idea original, colaboración con el escritor George Galo en la elaboración de un libreto concreto y atractivo.
- g. Reunión de asesoría con la directora escénica *Juanita Delgado*.
- h. Con base en el libreto, ubicar el momento de las canciones dentro de la obra y tomar decisiones acerca del carácter y el género de las composiciones a realizar.
- i. Analizar referencias musicales de cada género
- j. Composición de las canciones (*LeadSheet*).
- k. Arreglos (*Piano y Voz*).
- l. Arreglos (*Formatos instrumentales completos*).
- m. Convocatoria y selección de músicos e ingenieros de sonido.
- n. Elaboración de las partituras definitivas (Edición de Score y partes).
- o. Reunión con los ingenieros de sonido: Realización de Input Lists y Stage Plots.
- p. Reunión de asesoría con el director de percusión latina *Luis Pacheco*
- q. Reunión de asesoría con el productor musical *Luis Fernando Beltrán*
- r. Ensayos en bloque
- s. Grabaciones en bloque
- t. Ensayos por familia de instrumentos
- u. Grabaciones por familia de instrumentos
- v. Sesión edición de audios

- w. Ensayos con duetos vocales
- x. Grabaciones con duetos vocales
- y. Ensayos con solistas vocales e instrumentales
- z. Grabaciones con solistas vocales e instrumentales
- aa. Mezcla de los audios

6. Composición y sustentación

Para mencionar los aspectos más relevantes de cada género y explicar algunos procedimientos compositivos de las canciones del álbum podemos agrupar algunas por su región de proveniencia canciones.

Música del Caribe Colombiano

“La Sangre” (*Bullerengue Sentao/Chalupa*) y “Libertad” (*Mapalé*).

El Bullerengue sentao es un baile cantado responsorial y representa uno de los géneros más importantes del Caribe colombiano. Está presente en la gran mayoría de eventos sociales, culturales y religiosos que suceden en lugares como Bolívar, San Basilio de Palenque, Ovejas, Sucre, entre otros. Se escribe comúnmente en 2/2 y caracteriza por ser lento, de carácter triste y su acompañamiento en la percusión es lo suficientemente sutil para permitirle a la cantaora principal expandir su voz hacia frases largas y expresivas regularmente de ocho sílabas.

The image shows a musical score for the piece "La Sangre" (Bullerengue Sentao/Chalupa). The score is written for a vocal part (Voz P.), a chorus (Coro), and a percussion ensemble (Marc., Llam., Ale., Tamb.). The key signature is one flat (B-flat major/D minor), and the time signature is 2/2. The tempo is marked as 76 BPM. The vocal line includes the lyrics "Pa-re - ce que no su- pie - ran". The chorus part is marked "Fin Ad lib." and includes the lyrics "Dios que seen-lo que - ce". The percussion parts include dynamics markings such as *mf* and *mp*. A rehearsal mark "23" is present at the beginning of the score.

En el discurso de la obra, “La Sangre” es interpretada por varias negras que cantan acerca de las repercusiones negativas que tiene celebrar después de la muerte de la gente.

La Chalupa es uno de los aires del Bullerengue, también responsorial, y se caracteriza por ser más rápido y ágil en su interpretación por lo cual acompaña los momentos de celebración y goce de las poblaciones mencionadas anteriormente.

147

Voz P.
- gre Se per-dió la vi - da se per-dió la vi - da

Coro
Se per-dió Se per-dió Se per-dió

Marc.
Llam.
Aleg.
Tamb.

En el discurso de la obra, funciona como una parte contrastante dentro del Bullerengue Sentao, donde se define y se repite reiteradamente la idea principal de la canción. Las frases melódicas son mucho más cortas y así se intensifica la interacción entre la cantaora principal y el coro que responde con frases similares.

El Mapalé es una danza eufórica de tempo acelerado, liderada por la percusión caribe (*alegre, tambora y llamador*) que llama al desenfreno carnal entre sus bailarines y es emblemático del popular carnaval de Barranquilla. En este género, el virtuosismo de los tamboreros sale a relucir notoriamente mientras las líneas melódicas responsoriales, cuando existen, son muy similares entre ellas y repetitivas.

83

Voz
na - die pue - de na - die pue - de na - die pue - de na - die

Coro
con - tro - lá lae - ter - ni - da

Marc.
Aleg. I.
Aleg. II.
Tamb.

En la narrativa de la obra, el mapalé está en una escena en la que negros ex-esclavos celebran su libertad en un palenque.

Música Argentina

Sombra de su alma (Chacarera/Bambuco) y Seguimos Aquí (Tango)

La chacarera argentina y el bambuco son dos géneros que comparten, además de su índole rural, la métrica 6/8 y confluyen en un tempo similar moderado por lo cual es fácil relacionarlos y ponerlos al tiempo en fusión. Esta canción contiene el acompañamiento característico de la chacarera con la inclusión de un bombo legüero que combina timbres entre el parche y el paliteo del arco del instrumento acentuando la quinta corchea, pero a diferencia del carácter bailable de la chacarera, fueron los melodiosos desplazados del bambuco andino colombiano y el carácter nostálgico de los mismos los que tomé para realizar la línea melódica del solista.

31 *mf* 3

Voz: - tre se-réu-na voz gri tan - doen al-gún de sier - to la me-lo dí - a del sen-ti mien - to que nun-ca seha i -

Fl.

Guit.

Palmas

Caxixis

Cajón

Bombo

Cb.

Esta canción se encuentra ubicada en una escena donde el protagonista de la obra narra de manera introspectiva su situación personal subestimada y pordebajada ante por los personajes cercanos a él gracias a su personalidad sumisa.

Desplazamiento de la primera corchea y material retórico en “gritando” ascenso melódico:

mf

se-réu-na voz gri tan - doen al-gún de sier - to la me-lo dí - a del sen-ti mien - to

Material Retórico #2: “Yo seré silencio”

24

Voz: en-tre tan-to rui - do yo se - ré si - len - cio

El tango como canción, desde Carlos Gardel, ha sido catalogado como el género más representativo de Argentina, consiste en una expresión musical de métrica binaria donde confabula el dramatismo de la vida en los burdeles y la sensualidad que se manifiesta en su baile sincopado. Incluye el bandoneón, un instrumento de fuelle que ha llegado a manos de virtuosos músicos como Astor Piazzolla, quien llevó el género a un lenguaje sofisticado permeado de tratamientos armónicos y texturales contemporáneos, lo cual pudo conquistar al público internacional.

Esta canción inicia con la clave de la milonga, que guarda una estrecha relación con lo que en la historia de la música se conoce como habanera, y luego pasa a marcar el tango tradicional con sus cuatro tiempos fijos en el piano y el bandoneón. *(En la gráfica a continuación podemos observar lo mencionado acerca de las claves)*

The image shows a musical score for a tango piece. It features a vocal line at the top with lyrics in Spanish: "Si vi-nes ver Pue-do no-ter que lle-vas tiem-po en so - le-dad y creo sa - ber". Below the vocal line is a piano accompaniment consisting of several staves. The score includes dynamic markings such as *mp*, *mf*, and *p*. There are also performance instructions like *pizz* (pizzicato) and *arco* (arco). The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature.

Escritura del Bandoneón:

The image shows a musical notation for the Bandoneón part. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. The notation includes a melodic line with slurs and dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). The music is written in a 2/4 time signature.

Dentro del transcurso de la obra, este tango es cantado y bailado por un dueto vocal mixto, dos amantes que se encuentran después de mucho tiempo y hablan del pasado y de los vigentes placeres de la vida.

Música Internacional
 Vida (Balada)

En el álbum, esta incluida una pequeña pieza para dueto femenino y coro mixto. La cual sostiene una entre la voz principal y secundaria. El coro hace apoyos armónicos y algunos efectos de mucha expresión dinámica mediante vocales y abarca enlaces armónicos que acompañan a las voces solistas en un tratamiento armónico clásico y con un ligero énfasis al tercer grado en tonalidad menor. Todo esto con el fin de generar un momento lúgubre y a la vez sublime en la escena final de la obra.

23

un día se bo - rra - rá..... II: quién vaa pre-de-cir el mar y la llu-via de - te-ner quién vaa per-ma - ne-cer II: cer-ca deal-gun vol- cán

Soprano *mp*
A

Contralto *mp*
A

Tenor *mp*
A

Bajo *mp*
A

Música Española
 Mi Fuerza (Flamenco)

El flamenco persiste bajo la misma concepción y desglose desde hace más un siglo atrás, puede dividirse en tipos de cantos y estructurarse bajo los llamados “palos”, que no son más que estructuras formales que incluyen dos partes sobre un ritmo y armonía predeterminada y otras dos o una sola improvisada donde salen a relucir los efectos guitarrísticos del género. Bulerías, alegrías, sevillanas y fandangos son algunos de los palos más conocidos y que por lo general están acompañados con palmas y cajón flamenco y baile zapateado.

En la obra, está incluida una canción flamenca llamada “Mi Fuerza” en la que uno de los protagonista, de origen español, expresa su desdicha y desgracia cantando los versos improvisados y el coro en un palo por rumba acompañado de guitarra flamenca, cajón flamenco, palmas y contrabajo.

Ejemplo de ornamentos vocales:

8 F#7

ti no y de la os-cu-ra no - che que sue-nen-las pal-may que se sien-ta la can-de-la des-deel fon-do de las al - mas

Música Afro-Cubana

Como la tierra al Sol (*Danzón, Chachachá, Son*) y *Murallas (Son Cubano)*

El danzón, como su nombre lo indica es una danza lenta de origen matancero (*Ciudades Matanzas en Cuba*) que incluye una base rítmica liderada por los timbales y el piano en una clave muy característica compuesta de dos compases. Es un género de mucho carácter que deriva del son y que ha perdido fuerza en la industria debido a las nuevas corrientes como la timba y el chachachá.

A continuación la clave del danzón en: *Güiro, maracas y timbales.*

Güiro

Camp

Marc

Bong

Cong

Timb

Chachachá

ChaChaChá

Güiro
Campana de Mano
Maracas
Bongoes (H&L)
Congas (H&L)
Brillo Timbales
Piano

mf *mp*

Son cubano

61

Contr. *mf*
Hoy por tus be-sos pue-do cru-zar to-dol mar Noha-brán so loins-tan-

Ten. *mf*
Hoy por tus be-sos pue-do cru-zar to-dol mar pue-do nau-fa gar-sin mie-do Noha-brán so loins-tan-

Tpts. I. II *mp*

Tbns. I. II

Son Cubano

Güiro
Camp
Marc
Bong
Cong
Timb

“Como la tierra al Sol” es una canción que combina tres ritmos muy característicos de la música afro-cubana, y están ubicados estratégicamente según la forma dispuesta. El dazón es el género que acompaña los momentos ligeros; versos y solo de piano. El chachachá esta en la introducción, los interludios/mambos que preceden los versos y en el final. Y el Son cubano llega solo en los coros, donde la música está en un momento climático. El tempo nunca cambia y las articulaciones están dispuestas con cortes homorrítmicos entre todo el formato.

“Murallas” es una canción con ritmo constante de son cubano en el que propuse incluir las cuatro voces principales de la obra en una interacción de versos/pregones y coros.

Forma: **C:** *Coro* **V:** *Verso* **SI:** *Solo Instrumental*

Introducción – C – V1 – C - V2 – C – V3 – C – SI – C - Parte C – C - SI

Música del Pacífico Colombiano (Bonus Track Ft. Grupo Pambil)

Mar y Río (Juga)

En el álbum, que dentro de poco saldrá como un disco en físico, quise incluir este gran trabajo que hice en colaboración con el grupo *Pambil*, a mi parecer, los mejores exponentes de la música del Pacífico colombiano en este momento. Cuentan con un formato completo de cantantes, percusiones y marimba de chonta, y se caracterizan por mantener la línea de elementos musicales estructurales de las jugas y currulaos, los géneros más importantes de la región que tiene a Guapi y Timbiquí como epicentros de manifestaciones culturales.

Compuse esta canción llamada “Mar y Río” en el 2016, mientras cursaba la asignatura de composición de músicas colombianas, año en el cual fue arreglada y grabada por este grupo de músicos bajo la dirección de Juan Carlos Arrechea, quien interpretó la marimba de chonta.

Podemos considerar que los músicos que llegan a la capital desde otras regiones del país tienen un valor agregado en la industria, el valor del exotismo que ante una mirada ajena parece ser inalcanzable. En su momento asistí a varios talleres y ensayos con el grupo y fue en uno de esos valiosos días cuando entendí lo que un capitalino manifiesta ante el sabor de un tumbao costeño. No podía tan siquiera mantener el pulso pues los dosillos lograban desconcentrarme y perder el ritmo, fue entonces cuando me puse en la tarea de escribir una *juga* que habla de la distancia terrenal que tengo con mis padres y la sensación de que pertenezco tanto a la costa como al interior del país, la sensación de encontrarme cómodo en el frío y en el calor, la sensación de ser del *mar y del río*.

La juga es un género que se interpreta en compás de 6/8, un baile cantado que está presente en los eventos funerarios y navidades sobretodo de la parte sur de la región y que se caracteriza por sus frases que encuentran soporte rítmico en las variaciones que realiza la marimba sobre su gesto principal.

7. Producción Fonográfica

Este álbum fue concebido desde el principio como un proyecto ambicioso, siempre con la visión de que la música y toda su producción estuviera a un nivel internacional, nada que nuestra música latina no merezca. Por lo tanto, y siempre en equipo con los ingenieros de sonido de grabación y mezcla, se contemplaron diversas opciones de micrófonos de acuerdo con el formato instrumental y el género dispuesto para cada sesión, también se tomaron decisiones acerca de cómo ubicar a los músicos dentro del estudio al momento de grabar para evitar cualquier tipo de sucio en las capturas. Se estableció un cronograma general y un cronograma para los distintos días de estudio con el fin de que cada grabación y mezcla fuera realmente efectiva teniendo en cuenta que por lo general el tiempo en los estudios es limitado.

Fueron seleccionados preamplificadores, compresores, reverberaciones y todo tipo de Pluggins en la búsqueda de un sonido en general para el álbum y un sonido específico para cada canción teniendo en cuenta los géneros en cuestión y los intérpretes convocados. Este aspecto tuvo la atención de todo el equipo de producción pues sabíamos que estábamos trabajando con una variedad notable de géneros musicales y formatos instrumentales. Era de gran importancia homogenizar la sonoridad general pensando en la comodidad del oyente.

7.1 Grabación en estudio

Las grabaciones se hicieron en su gran mayoría en el Centro Ático de la Pontificia Universidad Javeriana, un complejo arquitectónico con las mejores condiciones sonoras y físicas para trabajar cualquier proyecto que requiera de última tecnología audiovisual. Todas las grabaciones demandaron mucha concentración en todo el equipo de trabajo debido a la exigencia sonora que se había estipulado y debido a que algunas jornadas de grabación incluían un cambio total de organización, instrumentos, micrófonos, etc.

Cada uno de los intérpretes, ingenieros y ayudantes estuvo realmente comprometido con la puntualidad y conocía el rol que debía cumplir en cada momento para que no hubieran contratiempos de ningún tipo. Todo esto funcionó gracias al trabajo de preproducción; Ensayos y reuniones para tomar todas las decisiones y aclarar recomendaciones pertinentes.

7.2 Postproducción

Las reuniones de edición se programaron para justo el día después de cada grabación, debido a que algunas canciones no fueron grabadas en bloque sino por familias instrumentales (*percusiones, vientos, cuerdas, voces*), cada grabación dependía de la precisión sonora de la anterior, de lo contrario se acumularían los errores humanos de grabación y cada vez se complicaría más el reto de tener música impecable.

La mezcla de todo el álbum se realizó en Altar Audio, un estudio de óptima calidad en cuanto a instalaciones y equipos ubicado en la Calera, a las afueras de Bogotá con el fin de tener unas sesiones de un alto nivel de procesamientos y un espacio de tranquilidad para el equipo de ingenieros.

8. Información general sobre la futura producción escénica de la obra.

Actividades y recursos Humanos:

Creación:

a. Diseño Sonoro (Detalles de ambientación y amplificación)

Algunos momentos de la obra estarán apoyados por una ambientación sonora original que incluya elementos representativos según los lugares donde se estén desarrollando las escenas. Ej: Escena 2: “*La Guerra*” (El diseño sonoro incluirá sonidos del mar, barcos, armas, cañones, explosiones, gritos, etc).

b. Diseño de la puesta en escena

- Tiempos, acciones y movimientos
- Escenografía
- Vestuario
- Luces
- Material visual estático y en movimiento (Proyecciones)
- Efectos Teatrales

c. Diseño de imagen

- Imagen Visual de la obra
- Aplicaciones
- Fotos
- Tráiler

Montaje:

- a. Piano y cantantes (Montaje Vocal Solistas/Coro)
- b. Montaje de formatos instrumentales (Grupos + Solistas)
- c. Elaboración/Construcción de la escenografía
- d. Confección del vestuario
- e. Ensayos generales

Difusión Comercial:

- a. Invitaciones Físicas
- b. Página Web (FB)
- c. Video Promocional
- d. Página en Instagram
- e. Diseño Gráfico
- f. Posters y Flyers

Producción:

- a. Logística
- b. Acomodadores
- c. Cambios de escenografía
- d. Maquillaje
- e. Ayudantes de vestuario

Con el seguimiento de este proceso, y con un trabajo de *marketing* adecuado, un álbum y en general una obra de esta índole podría convertirse en un producto cultural y comercial muy importante para nuestra época, pues la forma en que “Raíces Rojas” se presentará en las redes sociales y medios de comunicación, incluirá un contenido visual y audiovisual que sea

transparente y claro en cuanto a la temática y el trasfondo cultural que funciona como eje de su creación.

La difusión mediática será una primera demostración de la calidad artística que podrán apreciar los oyentes del disco y los asistentes del estreno del musical. Para lo cual podríamos poner sobre la mesa que se está realizando la edición de un documental sobre la producción del disco, lo cual se presentará en la sustentación del proyecto y vale la pena comentar que la obra será realizada con recursos escénicos que nuestra actualidad nos provee para llevar a cabo, desde una realización moderna, una obra teatral que pretende mostrarnos una ventana en el tiempo y hacernos testigos de algunos hechos quizás no tan alejados de lo que pudo haber ocurrido durante esos años tan trascendentales para nuestro país.

9. Conclusiones

Es inevitable la inquietud que llega en algún momento del proceso de un compositor hacia la construcción de un lenguaje maduro, y con “maduro” me refiero a tener coherencia con nuestra evolución como seres humanos y como profesionales del arte sonoro. En ese momento se debe tener en cuenta que de alguna forma u otra, llevamos interiorizados ciertos elementos de nuestra cultura musical, y que lograr filtrar esa tradición por un marco erudito y literario, y bajo una exigencia que a mi parecer debería ser natural, puede brindarle nuevamente al mundo una música trascendente y significativa para nuestro presente y futuro como humanidad creadora y aún en evolución.

Un trabajo musical que incluya folklor, es un puente hacia nuestras raíces, y un trabajo musical con buenas bases literarias es un complemento muy funcional en la labor de un compositor al momento de plantearse transmitir un mensaje al público o a sí mismo. Ahora, luego de proponerme ambas modalidades de proceso de creación musical puedo notar que tomé un rumbo de trabajo a conciencia que ya no quiero evadir y comparto mi nuevo concepto:

“El Arte es un estado de conciencia en el que activamos y disponemos nuestros sentidos, nuestras más remotas ideas, influencias y recuerdos, para que eclipsen con lo que estamos percibiendo y/o haciendo en ese instante! Debemos estar entonces, conscientes y preparados desde lo más profundo de nuestro ser, para verdaderamente lograr identificarnos y relacionarnos con lo que se encuentra y sucede en nuestro entorno (en nuestras propias narices). Y solo así, poder apreciarlo como Arte”.

Por otro lado, la necesidad que caracteriza a un gran número de músicos de querer compaginar en los quehaceres artísticos me llevó a compartir este proyecto con intérpretes consagrados a sus raíces, esto impulsó mi intuición, en la labor de escoger géneros musicales como: *bullerengue, mapalé, son cubano, danzón, tango, flamenco*, entre otros. Y la elección de la temática histórica latinoamericana me ofreció una amplia gama de estilos y formatos instrumentales para incluirlos dentro del álbum.

Bajo estos preceptos mencionados, puedo sentir un aire fresco de satisfacción frente a un producto conseguido con mucha dedicación y respeto hacia la música latinoamericana y la seriedad y responsabilidad con la que debe abordarse. Un álbum que carga siglos de tradición cultural que consiguió instalarse durante su creación, en los mejores estudios del país y que de ahora en adelante sale de mis manos para empezar a influenciar los deseos de nuevos compositores que dirigen su labor musical hacia la inclusión de músicas tradicionales en las producciones del mundo del teatro, las artes vivas y demás manifestaciones modernas.

10. Bibliografía

- Palacios Preciado, J. (1973). *La trata de negros por Cartagena de Indias*. Tunja: Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Fondo Especial de Publicaciones.
- Melo, J. (1978). *Historia de Colombia*. Bogotá: La Carreta.

- Rimsky-Korsakov, N. And Shteinberg, M. (1933). *Principles of orchestration, with musical examples drawn from his own works*. New York: E.F. Kalmus Orchestra Scores.
- Convers Guevara, L., & Ochoa Escobar, J. (2007). *Gaiteros y tamboleros*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Knapp, R., Morris, M. And Wolf, S. (2013). *The Oxford handbook of the American musical*. Oxford, U.K.: Oxford University Press.
- Bartók, Béla. 1979. *Escritos sobre música popular*. México. Siglo Veintiuno Editores.
- Read, G. (1979). *Style and Orchestration*. New York: Schirmer Books.
- Escobar, Luis Antonio. “*La música en Cartagena de Indias: La danza en los negros*” <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/muscar/danza.htm> (16 de octubre de 2013).
- Sondheim, S. and Lapine, J. *Into the Woods, Vocal Score*. Estados Unidos: Hall Leonard Corporation, 2010.
- Suskin, S. (2011). *The Sound of Broadway music*. Oxford: Oxford University Press.
- Lang, P. And Reverter, A. (2011). *La experiencia de la ópera*. Madrid: Alianza.
- Zapata Olivella, Manuel. 1997. “*La rebelión de los genes: El mestizaje americano en la sociedad futura*”. Texas, Altamir ediciones.

- Camargo May, Oliver. 2002. *“Consideraciones técnicas y artísticas en el desarrollo de una producción discográfica de música popular”*. Tesis (Pregrado en Estudios Musicales). Bogotá, Colombia.

11. Discografía

Repertorio de Cámara:

- Igor Stravinsky: Petrushka, (1910 -1911).
- Ginastera: Ballet *“Estancia”*/ Op.8, (1941).
- Carlos Chávez: Sinfonía No. 2 *“Sinfonía India”*, (1935 – 1936).
- Adolfo Medía: Pequeña Suite para Orquesta, (1938).
- Heitor Villa-lobos: Bachianas Brasileiras Nº 2 - IV. Toccata (*“O trezinho do caipira”*), (1922).
- Amadeo Roldán: Suite del Ballet *“La Rebambaramba”*, (1928).
- Arturo Marquez: Danzón No. 2, (1994).
- Astor Piazzolla: Las Cuatro Estaciones Porteñas, (1965 – 1970).
- Johannes Brahms: Symphony No. 3 in F major/ Op. 90, (1883).
- Silvestre Revueltas: La noche de los Mayas, (1939).
- Cristobal Halffter: Tiento del primer tono y Batalla Imperial, (1986).
- Alberto Ginastera: Ollantay, Tres Movimientos Sinfónicos/ Op. 17, (1947).
- Samuel Barber: Adagio para cuerdas de Barber/ Op. 11 (1936).
- Hennrik Goresky: «Sinfonía de las lamentaciones » /Op. 36 (1976)

Repertorio Popular:

- Petrona Martinez: La vida vale la pena, (1922).
- Los Gaiteros de San Jacinto: La Bajera, (2006).
- Robi Draco Rosa: Amores de mi Calle, (2009).
- Leo Marini: Historia de un amor, (1952).

- Marc Anthony: Lamento Borincano, (2004).
- Shakira: Hay amores, (2007).
- Chico Buarque: Oh qué Será, (1976).
- Totó la Momposina: La candela Viva, (1993).
- Lucho Bermúdez: Fiesta de Negritos, (2005).
- Efraín Mejía: Cumbia Soledaña, (1954).
- Carlos Gardel: Sol Tropical, (1935).
- Carlos Gardel: Por una Cabeza, (1935).

Repertorio Operático:

- Georg F. Händel: “Hércules” (1744)
- Wolfgang Amadeus Mozart: “Don Giovanni” (1787). “La Flauta Mágica” (1791).
- Ludwig Van Beethoven: “Fidelio o el amor conyugal” Op. 72, (1805).
- Vincenzo Bellini: “Norma” (1831).
- Giuseppe Verdi: “La Traviata” (1853). “Nabucco” (1842).
- Richard Wagner: “El Anillo del Nibelungo” (1848 -74).
- Arnold Schoenberg. “La Espera” Op. 17, (1909).
- Heitor Villa-lobos. “Magdalena: *Una aventura musical*” (1946).
- Francisco Buarque: “Ópera do Malandro”, (1986).
- Osvaldo Golijov: “Ainadamar”, (2003).
- Lin-Manuel Miranda. “Hamilton: *An American Musical*”. (2015).

ANEXOS

Créditos

Partituras

Libreto del musical

Créditos

Composición, Letras, Arreglos y Producción: Camilo Salas Avila

Ingeniero de Grabación: Camilo Fernández, David Cañas

Ingeniero de Mezcla: Guillermo Castro, Daniel Russo

Asistente de Grabación: Federico Blandón, Daniel Cortés, Santiago Currea

Asistente de Mezcla: Andrés Pascua

Ingeniero de Masterización: José Pupo

Dirección Percusión Latina: Luis Pacheco

1. **La Sangre: Cantaora solista:** Diana Benavides **Coro:** Paula Contreras, Daniela Cifuentes, María de las Montañas, Lorena Ramírez, Laura Verde **Alegre:** Steven Muñoz **Tambora:** Luis Pacheco **Llamador:** Daniel Cataño **Maracones:** Angie Escobar
2. **Como la Tierra al Sol: Voces:** Sebastián Nieto, Laura Ríos **Piano:** Camilo Salas Avila **Trompetas:** Manuel Moncada **Trombón:** Joe Howlett **Violín I:** Daniel Montealegre **Violín II:** Ana Uribe **Viola:** Elver Jara **Violonchelo:** Laura Mendoza **Contrabajo:** Christian Estepa **Congas:** Steven Muñoz **Bongoes/Campana/Güiro:** Luis Pacheco **Timbales:** Alejandro Salcedo
3. **Mi Fuerza: Voz:** Eduardo Escolar **Guitarra:** Diego Bejarano **Cajón Flamenco:** Juan Avendaño **Percusión Sinfónica:** Manuel López **Palmero:** Juan Manuel Lacouture **Contrabajo:** Christian Estepa
4. **Seguimos Aquí: Voces:** Eduardo Escolar, Valeria Barnier **Piano:** Camilo Salas Avila **Bandoneón:** Diego Villa **Violín I:** Daniel Montealegre **Violín II:** Ana Uribe **Viola:** Elver Jara **Violonchelo:** Laura Mendoza **Contrabajo:** Christian Estepa
5. **Libertad: Cantaora solista:** Diana Benavides **Coro:** Paula Contreras, Daniela Cifuentes, María de las Montañas, Lorena Ramírez, Laura Verde **Alegre I:** Steven Muñoz **Alegre II:** Luis Pacheco **Tambora:** Daniel Cataño **Maracones:** Angie Escobar
6. **Murallas: Voces:** Sebastián Nieto, Juan Felipe Herrera, Laura Ríos, Valeria Barnier **Tres Cubano:** Henry Pava **Trompeta:** Manuel Moncada **Trombón:** Joe Howlett **Congas:** Steven Muñoz **Bongoes/Campana/Güiro:** Luis Pacheco **Timbales:** Alejandro Salcedo **Contrabajo:** Christian Estepa

7. **Sombra de su Alma: Voz:** Sebastián Nieto **Guitarra:** Diego Bejarano **Flauta:** Santiago Ruiz **Bombo Legüero:** Camilo Manchego **Shakers:** Luis Pacheco **Contrabajo:** Christian Estepa

8. **Vida: Voces Solistas:** Valeria Barnier, Laura Ríos **Directora:** Ana María González **Coro:** Paola Rodríguez, Alejandra Torres, María José Bustamante, María José Rodríguez, Natalia Sepúlveda, Sebastián Nieto, Juan Felipe Herrera, Camilo Salas Avila.

La Sangre

Glosario

Bullerengue Sentao

Maracón

Golpe seco hacia abajo

Llamador

Golpe base Abierto

Alegre

Tapao: x

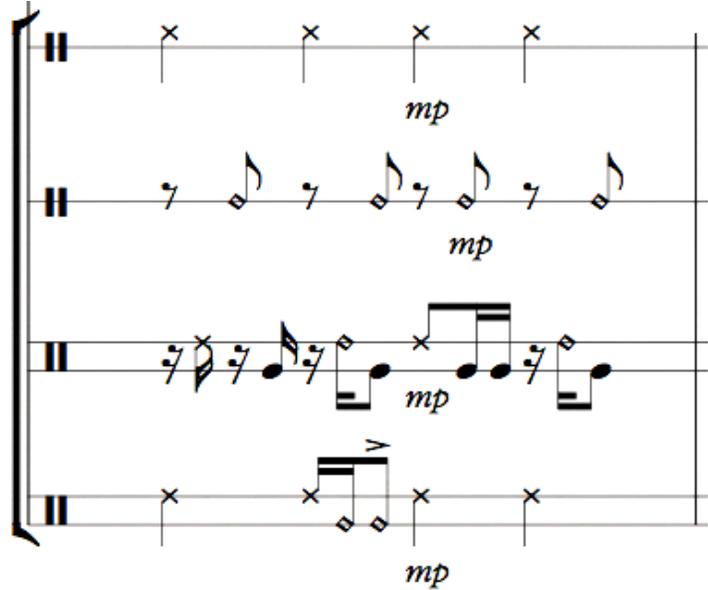
Abierto Agudo: 

Abierto Grave: 

Tambora

Línea superior: Paliteo

Línea Inferior: Parche Abierto



Musical score for Bullerengue Sentao, featuring four staves. The top staff shows a sequence of four 'x' marks (Tapao) above a line. The second staff shows a sequence of quarter notes with diamond-shaped accents above them. The third staff shows a sequence of quarter notes with diamond-shaped accents below them. The bottom staff shows a sequence of quarter notes with diamond-shaped accents below them. The dynamic marking *mp* is present in the second, third, and fourth staves.

Chalupa

Maracones

Espacio Sup: Golpe Seco hacia Abajo

Espacio Inf: Arrastrao

Llamador

Golpe Seco: x

Golpe Abierto: 

Alegre

Apagao: x

Abierto Agudo: 

Abierto Grave: 

Tambora

Línea Superior: Paliteo

Línea Inferior: Parche Abierto



Musical score for Chalupa, featuring four staves. The top staff shows a sequence of quarter notes with diamond-shaped accents above them. The second staff shows a sequence of quarter notes with diamond-shaped accents below them. The third staff shows a sequence of quarter notes with diamond-shaped accents below them. The bottom staff shows a sequence of quarter notes with diamond-shaped accents below them. The dynamic marking *mp* is present in the second, third, and fourth staves.

La Sangre

Bullerengue Sentao/Chalupa

Música y Letra
Camilo D. Salas

Ad Libitum

Voz Principal

Ay so-bre la tum - ba _____ Ay de tan-ta gen - te _____ Ay so-bre la tum - ba _____

Coro

Maracas

Llamador

Alegre

Tambora

7

Voz P.

Ay de tan-ta gen - te _____ sehan pues-toa bai-lar yes-tá _____ Dios que seen-lo que - ce _____

Coro

Ad Libitum

Seharpues-toa bai-lar yes-tá _____

Marc.

Llam.

Ale.

Tamb.

13

Voz P.

Pa-re - ce que no su pie - ran _____

Coro

Fin Ad lib.

Dios que seen-lo que - ce _____

Marc.

Llam.

Ale.

Tamb.

$\text{♩} = 76$ Bullerengue Sentao

17

Voz P. Pa-re - ce que no su pie - ran que la - muer-tees co-moel ham - bre Ay se vay sin que la ve - an vuel vey_ ar-ma su de sas

Coro

Marc.

Llam.

Ale.

Tamb.

21

Voz P. - tre Ay so-bre la tum - ba_ *mf*

Coro Ay se vay sin que la ve - an vuel vey_ ar - ma su de-sas - tre_ *mf* Ay de tan - ta gen *mf*

Marc.

Llam.

Ale.

Tamb. *mf*

25

Voz P. Ay so-bre la tum - ba_ Sehan pues-toa bai - lar

Coro te_ Ay de tan - ta gen - te_ Yes - tá_ Dios que seen - lo que

Marc.

Llam.

Ale.

Tamb.

29

Voz P. *Sehan pues-toa bai - lar*

Coro *ce* *yes - tá Dios que seen - lo que - ce* *mp*

Marc. *mp*

Llam. *mp*

Ale. *Improv.*

Tamb. *mp*

34

Voz P. *Cuan do_ yoes-ta-ba chi qui* *mf*

Coro

Marc.

Llam.

Ale. *Fin Improv.*

Tamb.

40

Voz P. *ta* *Cuan does - ta-ba chi - qui-ti - ta mi ma - dre meha-bla - ba fuer*

Coro

Marc.

Llam.

Ale.

Tamb.

56 *mp*

Voz P. *mp*
 Se ha per - di-do tan - ta san - gre y que - ro po-déol - vi dá que la san - gre no es per - fu - me.

Coro
ce

Marc. *mp*

Llam. *mp*

Ale. *mp*

Tamb. *mp*

60 *f*

Voz P. *f*
 que la - san - gre no es per - fu - me si - no de más si - no de más muer - te

Coro
 muer - te

Marc.

Llam.

Ale.

Tamb.

65 *f* = 125 Chalupa

Voz P. *f*
 Se ha per-dió el pue-blo Se ha per-dió el pue-blo Se per-dió la vi - da Se per-dió tu ma - ma

Coro *f*
 Se per-dió Se per-dió Se per-dió Se per-dió

Marc. = 125 Chalupa *f*

Llam. *f*

Ale. *f*

Tamb.

69

Voz P. *Se per-dió tu pa - pa Y tu pri-moher ma - no y tu pri-maheer ma - na Seha per dió el pue-blo*

Coro *Se per-dió Se per-dió Se per-dió Se per-dió*

Marc. *ff*

Llam.

Ale. *ff*

Tamb. *f*

73

Voz P. *Se per - dió la san - gre Se per - dió la san - gre*

Coro *Se per - dió Se per - dió*

Marc. *f*

Llam.

Ale.

Tamb.

75

Voz P. *Se per-dió la san - gre Se per-dió la vi - da se per-dió la vi - da*

Coro *Se per-dió Se per-dió Se per-dió*

Marc.

Llam.

Ale.

Tamb.

Como la Tierra al Sol

Danzón/ChaChaChá/Son

Música y Letra
Camilo D. Salas

♩ = 90

Contralto

Tenor

Trompeta en Sib

Trombón

ChaChaChá

Güiro

Campana de Mano

Maracas

Bongoes (H&L)

Congas (H&L)

Brillo

Timbales

Piano

Violin I

Violin II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

mf *mp* *f* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

13

Contr.

Ten.

Ven-go co-rrien-do por ti co-ra-zón bus-can-do tu piel pen-san-do en tua

Tpts. I. II

Tbns. I. II

Güiro

Camp

Marc

Bong

Cong

Timb

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

25

Contr. *Y yo tees - pe - roa... mo*

Ten.

Tpts. I. II

Tbns. I. II *mp*

Güiro *Danzón*

Camp

Marc

Bong

Cong

Timb

Pno. *mp p*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *mp*

Detailed description of the musical score: The score is for page 25 of a musical work. It features a vocal line for Contralto (Contr.) with lyrics 'Y yo tees - pe - roa... mo' and a Tenor (Ten.) part. The woodwind section includes Trumpets I & II (Tpts. I. II) and Trombones I & II (Tbns. I. II), both marked *mp*. The percussion section includes Güiro (marked *Danzón*), Bongos, Congas, and Timbales. The piano (Pno.) part has a *mp* dynamic in the first system and *p* in the second. The string section consists of Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.), all marked *p*. The score is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The piece concludes with a triplet of eighth notes in the piano part.

31

Contr. *rir co-mo la tie - rraal sol mi al - maes a - si*

Ten.

Tpts. I. II

Tbns. I. II

Güiro

Camp

Marc

Bong

Cong

Timb

Pno.

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Cb. *mp*

mf

f

37

Contr.

Ten.

Tpts. I. II

Tbns. I. II

ChaChaChá

Güiro

Camp

Marc

Bong

Cong

Timb

Pno. *mf*

ChaChaChá

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 37 through 42. It features a variety of instruments. The woodwind section includes Contrabass (Contr.), Tenor (Ten.), Trumpets I and II (Tpts. I. II), and Trombones I and II (Tbns. I. II). The percussion section includes Güiro, Camp, Marc, Bong, Cong, and Timbale (Timb). The piano (Pno.) part is marked *mf*. The string section includes Violins I and II (Vln. I, Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score includes a 'ChaChaChá' section for percussion and strings, and a 'mf' dynamic marking for the piano part. The music is in a key with two flats and a 4/4 time signature.

43

Contr.

Ten. *Eb* *BbMaj7*
Pa-re-ce que fuea yer_ que_ yo_ te_ di_ mi co-ra-zón

Tpts. I. II *f* *mf*

Tbns. I. II

Güiro

Camp

Marc

Bong

Cong

Timb

Pno. *mf*

Vln. I *mf* *p* *mf*

Vln. II *mf* *p* *mf*

Vla. *mf* *p* *mf*

Vc. *mf* *p* *mf*

Cb. *mf* *p* *mf*

49

Contr. *co-mo dos ni-ños ju - gan doa que - rer*

Ten. *que tea bra-za- bay_ no_ po - dia_sol tar - te_*

Tpts. I. II

Tbns. I. II

Güiro

Camp

Marc

Bong

Cong

Timb

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

55

Contr. *- se -* So-ñan-do con vi-vir__deu nai - lu - sión__

Ten. So-ñan-do con vi-vir__deu nai - lu - sión__

Tpts. I. II

Tbns. I. II *pf*

Güiro

Camp

Marc

Bong

Cong

Timb

Pno. *mp*

Vln. I *f p*

Vln. II *f p*

Vla. *f p*

Vc. *f p*

Cb. *f p*

61

Contr. *Hoy por tus be-sos pue - do cru-zar to-doel mar Noha-bráun so loins-tan-*

Ten. *Hoy por tus be-sos pue - do cru-zar to-doel mar pue-do nau - fra gar sin mie - do Noha-bráun so loins-tan-*

Tpts. I. II

Tbns. I. II

Son Cubano

Güiro

Camp

Marc *3*

Bong

Cong

Timb

Pno. *mf*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

66

Contr. *- teen que pue-daol-vi - dar lo queha-si-do nues - tro sue - ño ves queel am-mor no cuen - tael - tiem - po*

Ten. *- teen que pue-daol-vi dar lo queha-si-do nues - tro sue - ño*

Tpts. I. II

Tbns. I. II

Güiro

Camp

Marc *3*

Bong

Cong

Timb

Pno.

Vln. I *3*

Vln. II *3*

Vla. *3*

Vc. *3*

Cb.

71

Contr. *de que to-do si - ga sien - do co-mo co men - zó.*

Ten. *y mies-cu- doa - bra - za lai - lu - sión co-mo co men - zó.*

Tpts. I. II

Tbns. I. II

Güiro

Camp

Marc *3*

Bong

Cong

Timb

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

76

Contr.

Ten.

Tpts. I. II

Tbns. I. II

Güiro

Camp

Marc

Bong

Cong

Timb

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

mp

Danzón

Maracón

Improvisación sobre armonía y melodía sugerida

Gm Eb Bb

82

Contr.

Ten. *Pa-re-ce que fuea yer*

Tpts. I. II *mf*

Tbns. I. II

Güiro *ChaChaChá*

Camp

Marc

Bong

Cong

Timb

Pno. *D7 Gm Eb Bb D7 Fin de la impro. mf*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Contr.

Ten.

 — que_ yo_ te_ di_ mi co-ra-zón que tea bra-za bay no po dia sol tar te_

Tpts. I. II

Tbns. I. II

Güiro

Camp

Marc

Bong

Cong

Timb

Pno.

Vln. I

p *mf*

Vln. II

p *mf*

Vla.

p *mf*

Vc.

p *mf*

Cb.

p *mf*

94

Contr. *co-mo dos ni-ños ju - gan doa que - rer - se_ So-ñan-do con vi vir_*

Ten. *So-ñan-do con vi vir_*

Tpts. I. II

Tbns. I. II

Güiro

Camp

Marc

Bong

Cong

Timb

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

100

Contr. *—deu nai - lu - sión—* Hoy por tus be sos_ pue - do_ cru-zar to-doel mar

Ten. *—deu nai - lu - sión—* Hoy por tus be sos_ pue - do_ cru-zar to-doel mar pue-do nau - fra gar.

Tpts. I. II

Tbns. I. II *mf*

Güiro

Camp

Marc *Maracas*
3

Bong

Cong

Timb

Pno. *f mp mf*

Vln. I *f p mf*

Vln. II *f p mf*

Vla. *f p mf*

Vc. *f p mf*

Cb. *f mf*

Son Cubano

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Son Cubano'. It features two vocalists, Contralto (Contr.) and Tenor (Ten.), with lyrics in Spanish. The instrumental ensemble includes Trumpets (Tpts. I. II), Trombones (Tbns. I. II), Güiro, Camp, Maracas, Bong, Conga, Timbale (Timb), Piano (Pno.), Violins (Vln. I, II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is in 4/4 time and B-flat major. The tempo is marked '100'. The vocal parts have lyrics: '—deu nai - lu - sión—' and 'Hoy por tus be sos_ pue - do_ cru-zar to-doel mar'. The Tenor part continues with 'pue-do nau - fra gar.' The instrumental parts include a 'Son Cubano' section starting at measure 100. Dynamics range from *f* (forte) to *mf* (mezzo-forte). There are triplets in the Maracas and vocal parts.

106

Contr. Noha-bráun so loins - tan - teen que pue-daol-vi - dar lo queha-si-do nues - tro sue - ño

Ten. — sin mie - do — Noha-bráun so loins - tan - teen que pue-daol-vi dar lo queha-si-do nues - tro sue - ño

Tpts. I. II

Tbns. I. II

Güiro

Camp

Marc 3 3 3 3 3

Bong Improv. Fin Improv.

Cong

Timb

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

111

Contr. *ves que el am-mor no cuen - ta el tiem - po de que to-do si -*

Ten. *y mies-cu doa - bra - za lai - lu - sión*

Tpts. I. II

Tbns. I. II

Güiro

Camp

Marc

Bong

Cong

Timb

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

116

Contr. *- ga sien - do co-mo co men - zó*

Ten. *co-mo co men - zó*

Tpts. I. II *f mf*

Tbns. I. II

Güiro *ChaChaChá*

Camp

Marc *3*

Bong

Cong

Timb

Pno. *f mf*

Vln. I *f mf*

Vln. II *f mf*

Vla. *f mf*

Vc. *f mf*

Cb. *f*

Contr.

Ten.

Tpts. I. II

Tbns. I. II

Güiro

Camp

Marc

Bong

Cong

Timb

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

128

Contr.

Ten.

Tpts. I. II

Tbns. I. II

Güiro

Camp

Marc

Bong

Cong

Timb

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 128 to 131. The vocal parts (Contralto and Tenor) are silent throughout. The brass section (Trumpets I & II and Trombones I & II) plays a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The percussion section includes Güiro (crossed mallets), Conga (quarter notes), and Timbale (quarter notes with accents). The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The string section (Violins I & II, Viola, Violoncello, and Contrabass) provides a melodic and harmonic foundation with various note values and slurs.

132

Contr.

Ten.

Tpts. I. II

Tbns. I. II

Güiro

Camp

Marc

Bong

Cong

Timb

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

Mi Fuerza

Flamenco

Música y letra
Camilo D. Salas

Ad Libitum

Bm F#7 F#7

Bien es-cu-chen to - dos soy el co-man - dan - te soy el co-man - dan-te queha ve-ni-do des-deel-nor-tea pro-te-ge-ros del des

8 F#7

ti - no - y de laos-cu-ra no - che - que sue-nen-las pal-may que se sien-ta la can-de-la des-deel fon-do de las al - mas - yo soy el cau

12 F#7 Bm D A/C# Em/G F#/A#

di - - - llo yo pu-deen-cen - der - de la me-chael ca - ñon

20 Em Bm F#7 Bm B7 Em Bm C#7 F#7 Bm

pa-ra cui-dar vues-tro co-ra- zón - del ve-ni-de-ro do - lor pa-ra cui-dar vues-tro co-ra- zón - del ve-ni-de-ro do - lor

28 Bm F#7

Hoy so-lo los ma - res hon- ran_mie-xis - ten - cia hon-ran mie-xis - ten-cia pe-ro los po-bres mor-ta-les seol-vi-da-ron de mi

35 F#7

fuer - za - me lla-man co - bar - de di-cen que mies - pa-da se des hi-zoen-tre mis ma-nos y las lle-vo de-san - gra - das - y nohay quién me

39 Bm D A/C# Em/G F#/A#

sal - - - ve Quie-ro com-pren - der - que mi glo-ria mu - rió

47 Em Bm F# Bm B7 Em7 Bm C#°7 F#7 Bm

y que nun-ca po - dré ven - cer - lo quees-te cie-loes-cri - bió y que nun-ca po - dré ven - cer - lo quees-te Dios es-cri - bió -

Seguimos Aquí

Milonga/Tango

Música y Letra
Camilo D. Salas

♩ = 110

Voces (CA & T)

Bandoneón

Piano

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

8

Té vi-nea ver

Pue-do no-tar que lle-vas tiem-poen so - le-dad

y creo sa - ber

pizz

pizz

pizz

pizz

arco

arco

mf

p

15

quees lo que teha-ce pa-de - cer con tu pu - ñal has si-doel fuer-teen-tre los po - cos quehay a-qui ma - tas-tea to-dos y con e - llos la pa

mf *p*

mf *p*

mf *p*

mf *p*

mf *p*

22

sión que yo mis-ma co-no - ci ya no se pue - de cam - biar a quién va-mos a men - tir sies que lo he-chohe-choes

mf

mf *p*

mf

mf

mf

29

tá va-mos me-jor a brin-dar por-que se-gui-mos a - qui Noes te-ma ya lo quehe vi-vi-do ya no tie-ne ca-soa-qui

fp *mf*

f *mf*

fp *mf*

fp *mf*

fp *mf* arco

36

por tu mi-rar sé quehas po-di-do des-cu-brir que mi can-tar se de-bi-li-ta co-mo luz en el can-dil

f

f

mf *f*

mf *f*

mf *f*

mf *f*

43

co-mou-na cuer-da que no pu-do so-por-tar las ma-nos deun a-pren-diz ya no se pue-de cam-biar

49

a quién va-mos a men-tir sies que lo he-chohe-choes-tá va-mos me-jor a brin-dar por-que se-gui-mos a - qui

55

yal ver los a-ños pa sar ra-yan-doen des-in-te-rés que so-lo que-de bai-lar pa-ra noes-pe-ci-fi-car que so-lo que-deel pla

f

f

f

f

f

f

62

cer

p

pp

pp

pp

pp

pp

p

p

p

p

p

67

f

que so - lo que-deel pla - cer

The musical score is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It begins at measure 67. The vocal line starts with a rest, followed by a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a quarter note (C5), with the lyrics "que so - lo que-deel pla - cer" underneath. The piano accompaniment includes a right-hand part with triplets and a left-hand part with chords and single notes. Dynamics include forte (*f*) and piano (*pizz*). The score concludes with a double bar line.

Libertad

Glosario

Mapalé

Maracón

Espacio Superior: Golpe Seco hacia abajo
Espacio Inferior: Arrastrado

Alegre I y II

Golpe Agudo: ♪

Golpe Grave: ♫

Apagado: ✕

Tambora

Línea Superior: Paliteo

Línea Inferior: Golpe al parche

Musical notation for Mapalé instruments. It consists of five staves. The top staff is for the Maracón, showing four measures of rhythmic notation with accents above each measure. The second and third staves are for Alegre I and Alegre II, showing rhythmic notation with accents and triplets. The fourth staff is for the Tambora, showing rhythmic notation with accents. The bottom staff is for the Tambora, showing rhythmic notation with accents and triplets.

Efectos y Momentos

Corte homorrítmico:

Musical notation for Corte homorrítmico. It consists of four staves: Marc., Aleg. I., Aleg. II., and Tamb. The Marc. staff shows a rhythmic pattern with accents. The Aleg. I. and Aleg. II. staves show rhythmic notation with accents and triplets. The Tamb. staff shows rhythmic notation with accents and triplets.

Trémolo en los maracones: Movimiento ininterrumpido de las semillas.

Musical notation for Trémolo en los maracones. It shows a staff with a double bar line and a vertical line, followed by a series of vertical lines representing the continuous movement of the seeds.

Libertad

Mapalé

Letra y Música
Camilo D. Salas

Ad Libitum

Voz Principal *f*
Nues-tro llan-to seha cal - ma - o _____ yaho-ra sies - ta-mos en paz los ne - gre-ros sehan can - sa - o _____

Coro

Maracones *p* *f* *p* *p* *f*

Alegre I *p* *f* *p* *p* *f*

Alegre II *p* *f* *p* *p* *f*

Tambora *p* *f* *p* *p* *f*

7
Voz y te-ne-mos li-ber - tad Fin Ad lib.

Coro Los ne - gre-ros sehan can - sa-o _____ y te-ne-mos li-ber - tá

Marc. *p* *mp* *f* *p* *mp* *p* *f* *p*

Aleg I. *p* *mp* *f* *p* *mf* *f* *p*

Aleg II. *p* *mp* *f* *p* *mf* *f* *p*

Tamb. *p* *mp* *f* *p* *mf* *f* *p*

2 14 $\text{♩} = 174$ Mapalé

Voz

Coro

Marc. $\text{♩} = 174$ Mapalé

Aleg I.

Aleg II.

Tamb.

f

19

Voz

Coro

Marc.

Aleg I.

Aleg II.

Tamb.

To'a la vi - da mal-tra - ta - o to'a la vi - da mal-tra -

23

Voz

Coro

Marc.

Aleg I.

Aleg II.

Tamb.

ta - o

Voz *yaho-ra po - de-mos bai - lá*

Coro *yaho-ra po - de-mos bai - lá*

Marc. *[Musical notation: repeated eighth notes with accents]*

Aleg I. *[Musical notation: triplets of eighth notes]*

Aleg II. *[Musical notation: eighth notes with accents]*

Tamb. *[Musical notation: eighth notes with accents]*

Voz

Coro *yaho-ra po - de-mos bai - lá* *yaho-ra po - de-mos bai - lá*

Marc. *[Musical notation: repeated eighth notes with accents]*

Aleg I. *[Musical notation: triplets of eighth notes]*

Aleg II. *[Musical notation: eighth notes with accents]*

Tamb. *[Musical notation: eighth notes with accents]*

Voz

Coro *yaho-ra po - de-mos bai - lá*

Marc. *[Musical notation: repeated eighth notes with accents]*

Aleg I. *[Musical notation: triplets of eighth notes]*

Aleg II. *[Musical notation: eighth notes with accents]*

Tamb. *[Musical notation: eighth notes with accents]*

4 39

Voz

Coro

Marc.

Aleg. I.

Aleg. II.

Tamb.

Li - - - - ber - - - -

43

Voz

Coro

Marc.

Aleg. I.

Aleg. II.

Tamb.

tá

47

Voz

Coro

Marc.

Aleg. I.

Aleg. II.

Tamb.

Li - - - - ber - - - - tá

Voz

Coro

Marc.

Aleg. I.

Aleg. II.

Tamb.

Yahan pa - sa - do los ru - mo - res yahan-pa -

Voz

Coro

Marc.

Aleg. I.

Aleg. II.

Tamb.

sa - do los ru - mo - res

Voz

Coro

Marc.

Aleg. I.

Aleg. II.

Tamb.

de que vie - neel ma - yo -

63

Voz

Coro

Marc.

Aleg. I.

Aleg. II.

Tamb.

ral

de que vie - neel ma - yo - ral de que vie - neel ma - yo -

67

Voz

Coro

Marc.

Aleg. I.

Aleg. II.

Tamb.

ral

Na - die pue - de na - die pue - de.

71

Voz

Coro

Marc.

Aleg. I.

Aleg. II.

Tamb.

Voz *con - tro - lá lae - ter - ni - dá na - die pue - de na - die pue - de*

Coro *Con - tro - lá lae - ter - ni -*

Marc. *[Marching Drum notation]*

Aleg I. *[Allegro I notation]*

Aleg II. *[Allegro II notation]*

Tamb. *[Tambourine notation]*

Voz *na - die pue - de na - die pue - de*

Coro *dá con - tro - lá lae - ter - ni - dá*

Marc. *[Marching Drum notation]*

Aleg I. *[Allegro I notation]*

Aleg II. *[Allegro II notation]*

Tamb. *[Tambourine notation]*

Voz *na - die pue - de na - die pue - de na - die pue - de na - die*

Coro *con - tro - lá lae - ter - ni - dá*

Marc. *[Marching Drum notation]*

Aleg I. *[Allegro I notation]*

Aleg II. *[Allegro II notation]*

Tamb. *[Tambourine notation]*

Voz
pue - de na - die pue - de na - die pue - de qui - tar-nos la li - ber -

Coro
con - tro - lá lae - ter - ni - dá

Marc.
Aleg I.
Aleg II.
Tamb.

Voz
tá na - die pue - de na - die pue - de

Coro
na - die pue - de na - die pue - de qui - tar-nos la li - ber - tá

Marc.
Aleg I.
Aleg II.
Tamb.

Voz
na - die pue - de na - die pue - de qui - tar-nos la li - ber - tá

Coro
na - die pue - de na - die pue - de qui - tar-nos la li - ber -

Marc.
Aleg I.
Aleg II.
Tamb.

Voz

Coro

Marc.

Aleg. I.

Aleg. II.

Tamb.

Voz

Coro

Marc.

Aleg. I.

Aleg. II.

Tamb.

Voz

Coro

Marc.

Aleg. I.

Aleg. II.

Tamb.

Li - - - ber - - - tá

10 111

Voz

Coro

Marc.

Aleg. I.

Aleg. II.

Tamb.

Li - - - ber - - -

115

Voz

Coro

Marc.

Aleg. I.

Aleg. II.

Tamb.

tá

119

Voz

Coro

Marc.

Aleg. I.

Aleg. II.

Tamb.

Li - - - ber - - - tá

Voz

Coro

Marc.

Aleg I.

Aleg II.

Tamb.

Li - - - ber - - -

Voz

Coro

Marc.

Aleg I.

Aleg II.

Tamb.

tá

♩ = 196

Voz

Coro

Marc.

Aleg I.

Aleg II.

Tamb.

ff

ff

ff

Voz

Coro

Marc.

Aleg. I.

Aleg. II.

Tamb.

Murallas

Son Cubano

Letra y Música
Camilo D. Salas

♩ = 170

Intro

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Contraltos I,II**: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), common time. The staff contains a whole rest for the entire duration.
- Tenor, Bajo**: Bass clef, key signature of two sharps, common time. The staff contains a whole rest for the entire duration.
- Tres Cubano (G.C.E)**: Treble clef, key signature of two sharps, common time. The part begins with a *mf* dynamic marking and features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some triplet patterns.
- Trompeta en Sib**: Treble clef, key signature of two sharps, common time. The staff contains a whole rest for the entire duration.
- Trombón**: Bass clef, key signature of two sharps, common time. The staff contains a whole rest for the entire duration.
- Güiro**: Percussion staff with a common time signature. It features a rhythmic pattern of eighth notes with a sharp symbol above each note, indicating a specific sound effect.
- Maracas**: Percussion staff with a common time signature. It features a rhythmic pattern of eighth notes with an 'x' above each note, indicating a specific sound effect. Triplet markings are present.
- Bongoes**: Percussion staff with a common time signature. It features a rhythmic pattern of eighth notes.
- Congas**: Percussion staff with a common time signature. It features a rhythmic pattern of eighth notes.
- Timbales**: Percussion staff with a common time signature. It features a rhythmic pattern of eighth notes, including triplet markings.
- Contrabajo**: Bass clef, key signature of two sharps, common time. The staff contains a whole rest for the entire duration.

7 Coro

Contr. I. II Sa - be Dios por - qué nos pu - soa - qui en - trees-tas mu-ra - llas yes - te mar

Tenor. Sa - be Dios por - qu nos pu - soa - qui en - trees-tas mu-ra - llas yes - te mar

Tres C.

Tpt. Bb

Tbn.

Güiro

Marc.

Bong.

Cong.

Timb.

Cb. Pizz



13

Contr. I. II Sa - brá Dios por quéés - ta - mos su frien - do Sa - be Dios por - qué nos pu - soa - qui

Tenor. Sa - brá Dios por quéés - ta - mos su - frien - do Sa - be Dios por - qu nos pu - soa - qui

Tres C.

Tpt. Bb

Tbn.

Güiro

Marc.

Bong.

Cong.

Timb.

Cb.

19

Contr. I. II *en - trees-tas mu ra - llas yes - te mar Sa - brá Dios por quées - ta - mos su frien - do.*

Tenor. *en - trees-tas mu ra - llas yes - te mar Sa - brá Dios por quées - ta - mos su - frien - do.*

Tres C.

Tpt. Bb

Tbn.

Güiro

Marc. *[3]*

Bong.

Cong.

Timb.

Cb.



25

Contr. I. II

Tenor. *Yes - queel día de mi na - ci - mien - to mehi - ce hi - jo del mar y tes - ti - go del*

Tres C. *mp*

Tpt. Bb

Tbn.

Güiro

Marc. *[3]*

Bong.

Cong.

Timb.

Cb.

31

Contr. I. II

Tenor.

Tres C.

Tpt. Bb

Tbn.

Güiro

Marc.

Bong.

Cong.

Timb.

Cb.

mp

— vien - to des - cu-bri la ma - gia del vien - to quees-tre-me-cees-te puer - to

38

Coro

Contr. I. II

Tenor.

Tres C.

Tpt. Bb

Tbn.

Güiro

Marc.

Bong.

Cong.

Timb.

Cb.

Coro

Sa - be Dios por - qué nos pu - soa - qui en - trees-tas mu ra -

y me hi - zo so - ñar Sa - be Dios por - qu nos pu - soa - qui en - trees-tas mu ra -

44

Contr. I. II
- llas__ yes - te mar Sa - brá Dios por quéés - ta - mos su frien - do__ Sa - be Dios por - qué

Tenor.
- llas__ yes - te mar Sa - brá Dios por quéés - ta - mos su - frien - do__ Sa - be Dios por - qu.

Tres C.

Tpt. Bb

Tbn.

Güiro

Marc.

Bong.

Cong.

Timb.

Cb.

50

Contr. I. II
__ nos__ pu - soa - qui__ en - trees-tas mu ra - llas__ yes - te mar Sa - brá Dios por quéés - ta - mos su frien - do__

Tenor.
__ nos__ pu - soa - qui__ en - trees-tas mu ra - llas__ yes - te mar Sa - brá Dios por quéés - ta - mos su - frien - do__

Tres C.

Tpt. Bb

Tbn.

Güiro

Marc.

Bong.

Cong.

Timb.

Cb.

56

Contr. I. II *Yes que nohay ra-zón pa te-ner quee - char - se paun lao nohay ra*

Tenor.

Tres C. *mp*

Tpt. Bb.

Tbn.

Güiro

Marc. *3*

Bong.

Cong.

Timb.

Cb.

62

Contr. I. II *zón pa - raes - tar pian - tao pian - tao seha su - fri - doy seha bai-lao yaun- que*

Tenor.

Tres C. *mp*

Tpt. Bb.

Tbn.

Güiro

Marc. *3*

Bong.

Cong.

Timb.

Cb.

68

Contr. I. II *— mu - chos crean que no ya por to - dos se ha re - zao Sa - be Dios por - qué*

Tenor. *Sa - be Dios por - qu.*

Tres C. *mp mf*

Tpt. Bb

Tbn.

Güiro

Marc. *3*

Bong.

Cong.

Timb.

Cb.



74

Contr. I. II *— nos pu - soa - qui en - trees - tas mu ra - llas yes - te mar Sa - brá Dios por qué es - ta - mos su frien - do*

Tenor. *— nos pu - soa - qui en - trees - tas mu ra - llas yes - te mar Sa - brá Dios por qué es - ta - mos su - frien - do*

Tres C.

Tpt. Bb

Tbn.

Güiro

Marc. *3*

Bong.

Cong.

Timb.

Cb.

80

Contr. I. II Sa - be Dios por- qué__ nos__ pu - soa- qui__ en - trees-tas mu ra - llas__ yes - te mar Sa - brá Dios por quéés

Tenor. Sa - be Dios por - qu__ nos__ pu - soa- qui__ en - trees-tas mu ra - llas__ yes - te mar Sa - brá Dios por quéés

Tres C.

Tpt. Bb

Tbn.

Güiro

Marc.

Bong.

Cong.

Timb.

Cb.

86

Contr. I. II - ta - mos su frien - do__

Tenor. - ta - mos su- frien - do__ Yaha - béis en- con-trao el__ a-mor a - qui

Tres C. *mp*

Tpt. Bb

Tbn.

Güiro

Marc.

Bong.

Cong.

Timb.

Cb.

92

Contr. I. II

Tenor.

Tres C.

Tpt. Bb

Tbn.

Güiro

Marc.

Bong.

Cong.

Timb.

Cb.

— yhas ol - vi-dao que noha-brá me - jor sen - ti - mien - - to por - queen-tre mis

mp

98

Contr. I. II

Tenor.

Tres C.

Tpt. Bb

Tbn.

Güiro

Marc.

Bong.

Cong.

Timb.

Cb.

vie - jos re - cuer - dos yo te vi fe - liz — Yaho - raes- tñas su - frien - do

mp

Coro

105

Contr. I. II
Sa - be Dios por- qué nos pu - soa- qui en - trees-tas mu ra - llas yes - te mar Sa - brá Dios por qué es - ta - mos su frien -

Tenor.
Sa - be Dios por - qu nos pu - soa- qui en - trees-tas mu ra - llas yes - te mar Sa - brá Dios por qué es - ta - mos su - frien

Tres C.

Tpt. Bb

Tbn.

Güiro

Marc.

Bong.

Cong.

Timb.

Cb.



111

Contr. I. II
- do Sa - be Dios por- qué nos pu - soa- qui en - trees-tas mu ra - llas yes - te mar

Tenor.
- do Sa - be Dios por - qu nos pu - soa- qui en - trees-tas mu ra - llas yes - te mar

Tres C.

Tpt. Bb

Tbn.

Güiro

Marc.

Bong.

Cong.

Timb.

Cb.

117

Contr. I. II Sa - brá Dios por qué es - ta - mos su frien - do

Tenor. Sa - brá Dios por qué es - ta - mos su - frien - do

Tres C. *mf*

Tpt. Bb

Tbn. Improvisación

Güiro

Marc. *mf*

Bong.

Cong.

Timb.

Cb.



123

Contr. I. II Sa - be Dios por - qué nos - pu - soa - qui en - tres-tas mu ra - llas yes - te mar

Tenor. Sa - be Dios por - qu nos - pu - soa - qui en - tres-tas mu ra - llas yes - te mar

Tres C. *mf*

Tpt. Bb

Tbn. Fin de la improv.

Güiro

Marc. *mf*

Bong.

Cong.

Timb.

Cb.

Coro

129

Caballo

Contr. I. II Sa - brá Dios por qué es - ta - mos su frien - do

Tenor. Sa - brá Dios por qué es - ta - mos su - frien - do

Tres C.

Tpt. Bb

Tbn.

Güiro

Marc.

Bong.

Cong.

Timb.

Cb.



135

Contr. I. II - dió en el vie - jo puer - to y que las mu - ra - llas le can - ta - ban la can - ción

Tenor.

Tres C.

Tpt. Bb

Tbn.

Güiro

Marc.

Bong.

Cong.

Timb.

Cb.

142

Contr. I. II *que tan - toe - lla can - to dea - mor Sa be Dios por - que nos pu - soa - qui*

Tenor *Sa - be Dios por - qu nos pu - soa - qui*

Tres C.

Tpt. Bb

Tbn.

Güiro

Marc.

Bong.

Cong.

Timb.

Cb.



149

Contr. I. II *en - trees-tas mu ra - llas yes - te mar Sa - brá Dios por qué es - ta - mos su frien - do*

Tenor *en - trees-tas mu ra - llas yes - te mar Sa - brá Dios por qué es - ta - mos su - frien - do*

Tres C.

Tpt. Bb

Tbn.

Güiro

Marc.

Bong.

Cong.

Timb.

Cb.

155

Contr. I. II
Sa - be Dios por- qué nos pu - soa- qui en - tres-tas mu ra - llas yes - te mar Sa - brá Dios por qué es - ta - mos su frien -

Tenor.
Sa - be Dios por - qu nos pu - soa- qui en - tres-tas mu ra - llas yes - te mar Sa - brá Dios por qué es - ta - mos su - frien

Tres C.

Tpt. Bb

Tbn.

Güiro

Marc.

Bong.

Cong.

Timb.

Cb.

161

Contr. I. II
- do

Tenor.
- do

Tres C.

Tpt. Bb
Improv. Trompeta

Tbn.

Güiro

Marc.

Bong.

Cong.

Timb.

Cb.

166

Contr. I. II

Tenor.

Tres C. *mp*

Tpt. Bb *Fin de la impro*

Tbn.

Güiro

Marc.

Bong.

Cong.

Timb.

Cb.

Sombra de su Alma

Chacarera

Letra y Música
Camilo D. Salas

♩ = 88

Voz

Flauta

Guitarra acústica
mf

Palmas

Caxixi I. II. II

Cajón Flam

Bombo Leg

Contrabajo
pizz.
mp

9

Voz
mp
En la nos-tal-gia vi - va deun sen-ti mien

Fl.

Guit
p

Palmas

Caxixis

Cajón

Bombo

Cb.

17

Voz

- to soy co-mou-naho-ja- ras - ca que muc-veel vien - toy cuan-doel re- loj___ ya no mar-queel tiem - po

Fl.

Guit

Palmas

Caxixis

Cajón

Bombo

Cb.



24

Voz

en-tre tan-to rui - do yo se- ré si- len - cio cuan-doen-tre tan-ta gen - te ya no teen cuen

Fl.

Guit

Palmas

Caxixis

Cajón

Bombo

Cb.

31

mf

Voz

- tre se-réu-na voz gri tan - doen al-gún de sier - to la me-lo dí - a del sen-ti mien - to que nun-ca seha i -

Fl.

Guit

Palmas

Caxixis

Cajón

Bombo

Cb.



39

Voz

- do que meen-co-geel cuer - po He si - do

Fl.

Guit

Palmas

Caxixis

Cajón

Bombo

Cb.

45 *mf*

Voz

som - - - bra del ro - sal y de to - das sus men - ti - ras

Fl.

Guit

mf

Palmas

I.II.III

Caxixis

Cajón

Bombo

Cb.

mf

50 *f*

Voz

que sehi - cie - ron mí - as he si - do som - - - bra de su al -

Fl.

Guit

f

Palmas

Caxixis

Cajón

Bombo

Cb.

55

Voz *p*
 - ma de mi - to - lo - gi - a yaho - ra no soy na - - da

Fl.

Guit *p*

Palmas

Caxixis

Cajón

Bombo

Cb. *p*



61

Voz

Fl.

Guit *mf*

Palmas

Caxixis I II

Cajón

Bombo

Cb. *mp*

70

Voz *f*
Yes que seha - da - ña - do mi ver -

Fl.

Guit *f*

Palmas

Caxixis

Cajón

Bombo

Cb.

77

Voz
dad so - lo soy el e - co deu - nahis - to - ria que me pa -

Fl.

Guit

Palmas

Caxixis

Cajón

Bombo

Cb.

82

Voz

- sa por de - trás yes un ju - ra - men - to

Fl.

Guit

Palmas

Caxixis

Cajón

Bombo

Cb.



87

Voz

yes un ju - ra - men - - - to

Fl.

Guit

Palmas

Caxixis

Cajón

Bombo

Cb.

92

Voz *p* *mp*
 que me ha vuel - to cie - - go He si - do som - - bra del ro - sal

Fl.

Guit *p*

Palmas

Caxixis

Cajón

Bombo

Cb.



99

Voz
 y de to - das sus men - ti - ras que se hi - cie - ron mi - as he si - do

Fl.

Guit

Palmas

Caxixis

Cajón

Bombo

Cb.

105 *f*

Voz
som - - - bra de su al - ma de mi - to - lo - gi - as

Fl.

Guit
f

Palmas

Caxixis
I.II.III

Cajón

Bombo

Cb.
mf

110 *p*

Voz
yaho - ra no soy na - da.

Fl.
mp

Guit
p *mf*

Palmas

Caxixis

Cajón

Bombo

Cb.
mp

Voz

Fl.

Guit

Palmas

Caxixis

Cajón

Bombo

Cb.

mp

Vida

Música y Letra
Camilo D. Salas

$\text{♩} = 80$

f

p

I: Vi - da por qué has des - cu - bier to el ta - lón tan dis - tra - í - da de - jas a - quí el do - lor

3 *3*

Soprano

Contralto

Tenor

Bajo

9

mp *f* *mp*

I: Vi - da mi - ra có - mo me ha - ces can - tar. *I:* tan com - pla - ci - da *I:* nos de - jas mar - chi - tar.

II: *II:* *II:*

mp *mp* *mp* *mp*

Soprano

Contralto

Tenor

Bajo

U

U

U

U

17 *mf*

II: quién ha po-di-dool - vi - dar que vaa de - sa - pa - re - cer yen - tre la tie - rra ser I: so - loun dur - mien - te más... que de lahis - to - ri - a

Soprano *mf*

Contralto *mf*

Tenor *mf*

Bajo *mf*

23

un día se bo - rra - rá... II: quién vaa pre - de - cir el mar y la llu - via de - te - ner quién vaa per - ma - ne - cer I: cer - ca deal - gún vol - cán

Soprano *mp*
A

Contralto *mp*
A

Tenor *mp*
A

Bajo *mp*
A

29

— quién pue - de nau - fra - gar y nun - caen - lo - que - cer... II: Vi - da mi - ra... có - mo meha - ces can -

Soprano *mf* *f*
U

Contralto *mf* *f*
U

Tenor *mf* *f*
U

Bajo *mf* *f*
U

36

mp

tar tan com-pla - ci - da nos de - jas mar - chi - tar I: Ay vi - - da I: por
II: por

Soprano *p mp*

Contralto *p mp*

Tenor *p mp*

Bajo *p mp*

43

p

quéan-te no - so - tros te vas y la poe - si - a II: qui - sis - te ter - mi - nar

Soprano *p*

Contralto *p*

Tenor *p*

Bajo *p*

RAÍCES ROJAS
(teatro musical en un acto)

de
G. GALO

con música, letras e idea original de
CAMILO D. SALAS

Octubre de 2018.
Bogotá, Colombia.
Todos los derechos reservados.

PERSONAJES—.

- Nazario Lucena, *militar español*.
- Celia, *esclava*.
- Talito, *indígena*.
- Hermana Inés (Juana Atanasia), *monja española, ex-mercader de esclavos*.
- Tres cimarronas, *esclavas rebeldes (una joven, una adulta, una vieja)*.

ACTO ÚNICO

Prólogo

En las costas de la provincia de Cartagena de Indias, a mediados del siglo XVIII d.C, el puerto de la vital ciudad que funciona como una de las principales entradas a las colonias occidentales del Imperio Español se muestra en toda su fuerza. Al fondo se llegan a presentir las murallas y el mar se escucha cercano. Mercaderes de todo tipo atiborran la escena con sus pregones: venden desde pescados y frutas, a bienes llegados al puerto como telas, cueros, adornos varios y demás. Entre ellos aparece el teniente general NAZARIO LUCENA, quien a pesar de su ojo tuerto y una cojera severa de una pierna, se ve elegante y soberbio, destacando entre todos. Le sigue una comitiva no suntuosa pero significativa: otros oficiales de la Corona que prestan atención a los comentarios de Nazario quien parece realizar una inspección del puerto en general. A su paso, la gente le saluda con reverencias de parco respeto. Una bocina irrumpe: el MAYORAL de una factoría anuncia el inicio de una subasta de negros. JUANA ATANASIA, sin demasiada relevancia en escena, yace a su lado, ayudándole en la venta.

MAYORAL

¡Vuestras mercedes, damos, pues, inicio a la venta de estos ararás recién llegados del Golfo de Benín! ¡Listos para ser vendidos y marcados! ¡Acérquense, Sus Excelencias!

Un grupo de elegantes señoras, terratenientes, clérigos y oficiales de uniforme se congregan alrededor de él y de un grupo de esclavos que, apenas vestidos, se exponen a vista de todos.

MAYORAL

(a los negros)

¡Vamos, bailen! ¡Salten, vamos!

(a los blancos)

¡Miren sus músculos cómo se tensan! ¡Insólito! ¡Máquinas en sí mismas! Acérquense, acérquense, pueden tocarles, revísenlos de cerca, vamos...

Los compradores pasan sus manos codiciosas por sobre el cuerpo de los esclavos y se las huelen después de untarlas en su sudor. Entra TALITO acompañado de CELIA. Saludan con afecto a todo aquel que se encuentran. Así hasta llegar a Nazario que abraza a Talito

intercambiando cálidas palabras, y también saluda, aunque de lejos, con especial atención a Celia. La subasta de negros vuelve a captar la atención de todos.

MAYORAL

(a los compradores, gritando)

¡Pruébenlos, adelante!

Algunos compradores les golpean brazos y piernas a los esclavos poniendo a prueba su resistencia y entonces uno de ellos, notablemente agotado, cae de rodillas. Nazario, que observaba algo horrorizado este pequeño circo, distraído de lo que sus subalternos parecían decirle, reprende al Mayoral:

NAZARIO

¡Por los clavos de Cristo, levanten a ese hombre y déjenle en paz!

(a los compradores, severo)

No creo que estén buscando negros para de veras ponerles a bailar...

Celia y Nazario sostienen la mirada al tiempo que este, con notoria vergüenza, sale, y detrás de él su comitiva. Mientras la venta continúa, Celia y Talito reciben la atención de los pobladores que les continúan saludando con cariño. Entonces un fortísimo toque de arrebato del campanario pone en guardia a todos los presentes. Los murmullos mortificados pronto se tornan gritos y se comienzan a recoger todas las gentes. Los desordenados alaridos anuncian una invasión por mar.

TODOS

(en desorden)

¡Piratas! ¡Piratas! ¡Nos atacan! ¡Otra vez piratas!

Caos total en escena. La comitiva de Nazario cruza el escenario de un lado al otro pero antes se topan con Talito.

LA COMITIVA
(a Talito, gritando)

¡Son británicos!

TALITO

¡Piratas británicos!

LA COMITIVA

La Corona británica. Nos invaden.

La comitiva y Talito salen juntos. En el caos de quienes huyen, Celia pierde de vista a Talito y permanece un instante sola tratando de interpelar a la gente que corre por sus lados.

CELIA
(desesperada)

¿Han visto a mi familia?

(a otro)

¡Estaban en la orilla hace un rato!

(a otro)

¿Disculpen, les han visto?

(a otro)

¡Por favor, ayuda!

TALITO
(fuera de escena)

¡Celia, Celia! ¡Ven, carajo!

Mientras Celia sale junto al resto de los ciudadanos, súbito a negro. Los ruidos de la guerra se escuchan más cerca: gritos en inglés resaltan entre explosiones.

BRITÁNICOS
(detrás de escena y en desorden)

Aye, aye! Atack! May God be with us!

Proscenio se va iluminando paulatinamente.

Escena I

Entra el batallón de la Armada Española que comienza a librar una cruenta batalla. Avanzan de izquierda a derecha en proscenio, disparando al bando contrario, invisible en escena. Estrépito total tras el humo. Se protegen de los ataques que reciben, entre los que se escuchan detonaciones de cañón, múltiples disparos, ruidos de sables y alaridos de furia o dolor. Poco se logra distinguir entre el caos que se ilumina intermitentemente tan solo por los destellos de los mosquetes. Entre la tropa destaca Nazario que se abalanza a la lucha temerariamente y su grito de guerra que controla a la hueste. Talito está siempre a su lado.

NAZARIO

(a todo pulmón)

¡Resistan!

Desde el público aparece otra división del Ejército Español que, en hurras de lucha, sube a proscenio a unirse al grupo de Nazario.

NAZARIO

(incorporándose, blandiendo su espada)

¡España, avanza!

El grupo de guerreros avanza un poco hacia la derecha de proscenio.

NAZARIO

¡Dios con nosotros! ¡España, avanza!

El grupo vuelve a avanzar hacia la derecha, quedando al centro de proscenio. Hombres del ejército contrario llegan hasta ellos, hiriéndose de muerte unos a otros con sus espadas. Justo cuando Talito va a ser alcanzado por uno de

ellos, Nazario se interpone y le protege. Nazario es herido superficialmente y su brazo queda comprometido aunque consigue matar al atacante. Entre compatriotas muertos, Talito cae de rodillas, ocultando la cara entre sus manos, agradecido y avergonzado.

NAZARIO

(haciéndose oír por sobre la batalla, arrodillado frente a Talito y luego levantándolo)

¡Agradéceme matándoles!

(se vuelve al batallón mientras toma un mosquete del suelo que entrega a Talito)

¡España, avanza!

El grupo de guerreros que queda en pie avanza por fin hasta llegar totalmente a la derecha de proscenio. Continúan disparando mientras al fondo de la escena, magnánima, se comienza a iluminar la hacienda Raíces Rojas donde festeja un grupo variopinto de mujeres: tanto blancas como esclavas comparten el júbilo. Los gritos de estas, eufóricas y borrachas, se entremezclan con los bramidos de los guerreros, solapándose tanto sonora como visualmente ambos ambientes. A un lado de la celebración yace CELIA que, afligida, no se integra al grupo festivo; lo mismo ocurre con las TRES CIMARRONAS que esperan igual de apartadas, en el lateral opuesto a Celia. A esta, de vez en vez, se le ve preguntando a otras mujeres si han visto a su familia, ante lo cual ellas siempre muestran su negativa. Dando protagonismo a lo que ocurre en el fondo, la luz en proscenio disminuye paulatinamente hasta dejar a los guerreros a oscuras y luego salen.

Escena II

Las mujeres continúan su pequeño festejo, aplaudiendo, zapateando. Celia y las cimarronas permanecen apartadas del resto.

CELIA

(nerviosa, primero entre dientes)

¿Pueden...? Perdón, ¿pueden? P-pero, perdón...

(con firmeza, gritando)

¡¿Cómo pueden?!

Todas se callan. Murmuran anonadadas.

TRES CIMARRONAS

(murmurando entre ellas, en voz baja)

No, no se puede bailar sobre la tumba de los muertos, no, no, no... No, no, no...

CELIA

Sus maridos, sus hermanos, sus padres... ¡No sabemos quiénes llegarán, quiénes no! ¿En qué cabeza cabe esto? ¡Celebrar la...

UNA ESCLAVA

(interrumpiéndola)

¡Pero niña, cálmate! Qué alarma la tuya... Ven a tomarte un ronquito...

Celia la mira decepcionada. Las cimarronas continúan con su murmullo a lo largo de este diálogo.

OTRA ESCLAVA

(burlona)

Por lo menos si no te alegra se te olvida el problema...

UNA REFINADA ESPAÑOLA

¡Que eso se parece bastante a la alegría, já! ¡Venga!

Las otras se ríen con ella. Celia parece que comienza a ceder.

TODAS

(zapateando y aplaudiendo)

¡Venga! ¡Venga!

La refinada española se le acerca y le sirve un poco de ron.

UNA REFINADA ESPAÑOLA

(alzando su copa)

¡Por España y por el teniente general Nazario Lucena!

Todos aplauden y beben. Celia, aun sentada, se toma su ron de un solo golpe.

UNA REFINADA ESPAÑOLA

¡Eso! No te preocupes, muchacha, Nazario siempre lo ha podido todo ¡y más!

Una esclava ya borracha imita a Nazario, replicando su cojera y tapándose el ojo tuerto, como si blandiera una espada y peleara.

UNA REFINADA ESPAÑOLA

(a la imitadora)

Le daba yo mi ojo y mi pierna si quería solo porque me tuviese una noche.

Algunas mujeres silban y se sonrojan.

UNA ESCLAVA

(a la refinada española)

Y si Don Nazario no lo pudiese no importa, ya qué. ¡Celebrar! ¡Celebrar! Celebrar es lo que importa, pase lo que pase...

OTRA ESCLAVA

Eso es verdad, Celia. Más vale perder o ganar de una vez contento... ¿no lo sabemos nosotras, niña?

OTRA ESPAÑOLA

(un poco soberbia)

Debo darles la razón, quién lo diría... Si perdemos, nosotras seguiremos igual, todo lo mismo, estos vestidos insoportables, estos zapatos que seguro los diseñó alguien que no tiene que usarlos todo el día, este calor de mar y esta peste de corral... ¡solo que hablando inglés!

(ríe estúpidamente y ridícula:)

Very, very well indeed my Lord!

PRIMERA CIMARRONA

(severa y misteriosa, en voz alta)

El problema es quedarse vivo cuando se te han muerto todos tus cercanos.

CELIA

(a las cimarronas, entre dientes y decayendo de nuevo)

¿Ustedes han visto a mi padre y mi madre?

Todas miran a la cimarrona un poco mortificadas.

UNA ESCLAVA

(levantando su copa)

¡Por España!

Todas beben al mismo tiempo. Una algarabía prorrumpe desde la entrada de la hacienda: son los héroes ganadores de la batalla. Nazario entra cargado en hombros con el brazo herido en cabestrillo. Talito es uno de quienes lo carga.

LOS HÉROES

(como un cántico)

¡Viva el Imperio español! ¡Larga vida al Rey Felipe de España! ¡Desde la salida del sol hasta el ocaso!

Las mujeres se emocionan, levantado sus copas y sacando más licor. Celia se pone de pie, buscando a alguien con mirada ansiosa.

TODOS

(en desorden y júbilo)

¡Viva el Imperio español! ¡Larga vida al Rey Felipe de España! ¡Desde la salida del sol hasta el ocaso!

(al unísono)

¡Viva Don Nazario Lucena! ¡Que viva! ¡Que viva!

Celia corre hacia Nazario, a quien será el primero en saludar y abrazar efusivamente. Ella repara en su herida, preocupada.

CELIA

¿Qué es...?

NAZARIO

(interrumpiendo)

Una más a la colección, ¡no es nada! ¡Cartagena sigue siendo española! ¡Las colonias siguen siendo españolas!

Nazario la abraza. Esto pasa desapercibido por todos que, en general, también se abrazan y saludan, emocionados. Luego Celia saluda a Talito, con la misma emoción, pero a este le besa en la boca.

CELIA

(a Talito, con lágrimas en los ojos)

¡Viva Talito de Cartagena!

Se besan de nuevo. Nazario los observa mientras a él lo felicitan las más variadas personas. Mientras esto ocurre han comenzado a llegar otros invitados para unirse a la celebración: distinguidas parejas, altos rangos de la Corona, etc.

TALITO

(tomándola en brazos y cargándola)

¡Viva Celia!

CELIA

(aun en brazos de Talito, por sobre la algarabía)

¡Viva Don Nazario Lucena!

TODOS

¡Que viva!

NAZARIO

¿Ha llegado ya la orquesta? ¡Parecen ingleses...!

Todos ríen, abuchean y aplauden.

CELIA

(a Talito, un poco angustiada)

Talito, ¿no has visto a mamá y papá?

Antes de que Talito pueda responder, Nazario interrumpe:

NAZARIO

¡Música por favor!

(a Talito)

Hombre, encárgate...

TALITO

Claro que sí, mi señor.

Celia queda evidentemente preocupada y, acercándose a otros esclavos y sirvientes, pregunta por lo mismo.

CUALQUIER MILITAR DE ALTO RANGO

(arrodillándose frente a Nazario)

Aunque al Virrey le duela, si España se ha salvado ha sido por usted, Su Excelencia...

CELIA

(desde el fondo)

¡Su Majestad lo sabe, Nazario! La Corona y Dios te lo agradecen...

Algunos invitados se disgustan de que una esclava se permita intervenir así.

OTRO MILITAR

(acallándola)

¡Hombre! El Rey quizás, pero Dios...

(a sí mismo, entre dientes)

¿Pero cómo se atreve a...?

MILITAR DE ALTO RANGO

(interrumpiendo, grandilocuente)

No es poca cosa la que ha pasado en estos meses acá. Los corales de Cartagena hoy parecen más barcos que corales...

NAZARIO

¡Y británicos, barcos británicos...!

*(incorporando del suelo al Militar
de alto rango que yace frente a él)*

Ha sido por todos ustedes, valientes... Pero venga ya... ¡Talito!

(algo molesto)

¿Dónde se ha...?

Nazario es interrumpido por una festiva música de orquesta que hace a todos los presentes disponerse a danzar, excepto a las tres cimarronas. Talito bailará con Celia mientras que Nazario —que no baila debido a su cojera si no que se regocija viendo a los otros— se nota evidentemente concentrado en solo ver a Celia y ella a él, aun cuando este es interpelado repetidas veces por personas que se acercan a hablarle. Hacia el final del baile, los invitados han comenzado a petrificarse poco a poco en escena, como estatuas. Otros se apagan como si fuesen marionetas a las que les cortan los hilos. La luz ha ido disminuyendo y dejando tan solo proscenio iluminado donde se arrodillan calmadamente las tres cimarronas.

Escena III

Durante el parlamento a continuación todos los invitados salen paulatinamente, al igual que Talito, Nazario y Celia, y la mueblería de la casa ora es sacada, ora permanece en escena derruida y cubierta por trapos como si pasaran muchos años. Las ventanas aparecen tapadas por maderos.

TRES CIMARRONAS

[“La Sangre”]

Ay, sobre la tumba,

ay, de tanta gente (*bis*),
se han puesto a bailá
y está Dios que se enloquece.

Coro: Se han puesto a bailá
y está Dios que se enloquece.

Parece que no supieran
que la muerte es como el hambre,
ay, se va y sin que la vean,
vuelve y arma su desastre.

Coro: Ay, se va y sin que la vean
vuelve y arma su desastre.

Cuando yo estaba chiquita
mi madre me hablaba fuerte,
dijo: no te rías de muerte
porque llega y te visita.

Coro: Dijo: no te rías de muerte
porque llega y te visita.

Se ha perdido tanta sangre
y quiero podé olvidá
que la sangre no es perfume sino de más...
Coro: ¡Muerte!

Se ha perdido el pueblo...

Coro: ¡Se perdió!

Se perdió la vida...

Coro: ¡Se perdió!

Se perdió tu mama...

Coro: ¡Se perdió!

Se perdió tu papa...

Coro: ¡Se perdió!

Se perdió la sangre...

Coro: ¡Se perdió!

Se perdió la vida...

Coro: ¡Se perdió!

Negro. Desaparecen.

Escena IV

En medio de una sala de la casa ya desvencijada, se ilumina Celia que llora arrodillada frente a un gran crucifijo. Entrecortándose, masculla un padrenuestro. Entra Talito.

TALITO

(abrazando a Celia desde atrás)

Ya, mi niña, ya...

Celia arrecia en el llanto al punto de tener evidentes temblores.

TALITO

(abrazándola con más fuerza, conteniendo el movimiento de Celia)

Ya estamos, ya estamos...

CELIA

(apenas entendible)

Cristo, ten piedad... Señor, ten piedad...

TALITO

Ya, Celia, ya estamos...

CELIA

¿Estamos? Exacto... ¡Estamos!

(zafándose de sus brazos)

¡Solo nosotros! Nada ni nadie más... nada, nada... ¡Sin familia, sin dioses! Porque si abandoné a los dioses de mis padres no fue porque el Santo Oficio lo quisiera, sino porque esos mismos dioses lo quisieron, ya ellos sin interés en mí. ¡Y desde entonces encerrados en esta casa que apenas es una casa! Los sirvientes de ese hombre que es ya apenas un hombre. Todo nos ha abandonado. ¡Todo!

TALITO

(explotando)

¡Ese hombre y esta casa es lo único que tenemos!

CELIA

(gruñendo)

¡Pues preferiría no tenerlos! ¡Es muy fácil decir eso cuando no estás siempre encerrado acá!

TALITO

(interrumpiendo)

¡Entonces vete, Celia! ¡Sal! ¡Levántate y vete! Corre a tu convento y espera a que te cierren las puertas en la cara, que te digan lo obvio: que una negra no puede ser esposa de Cristo...

CELIA

(postrándose ante la cruz)

¡Tengo a Cristo y la esperanza de que nos salvará!

TALITO

...que te echen a la calle y que amanezcas amarrada, contrabandeada o quién sabe que otro horror permitiría ese Dios tuyo como lo hizo con quienes eran nuestros hermanos...

CELIA

Basta... No ha sido él...

TALITO

...o quienes vivían bajo este mismo techo y que huyeron de los que les habían dado educación y comida y una cama, y las encontraron decapitadas, usadas por hombres y por los hijos de esos hombres como si fuesen...

CELIA

(volviendo al llanto, asiéndolo por las rodillas)

¡Basta, Talito! ¡Basta! Basta, basta...

*Celia permanece llorando en el suelo. Pausa.
Silencio.*

TALITO

Celia... Amor mío... Escúchame... Yo lo sé, yo he visto contigo. Yo también perdí lo que pensaba que era bueno, yo también vi todas las cosas diluirse y la gloria ser una fachada. Que nos decepcionaran nuestros dioses y los dioses de nuestros ancestros y...

CELIA

(interrumpiendo)

Todavía tú puedes salir y caminar el pueblo. No finjas ni por un instante que conoces de cerca mi calvario. Tú todavía puedes ver gente, sentir gente, oler gente real y no los títeres que quedamos en esta casa...

TALITO

¡Por eso! ¿No voy a saber yo que no hay nada para nosotros fuera de esta casa? No te he relatado los horrores que veo cada vez que voy a llevar alguna carta, a comprar alguna cosa; no he querido ponerte peor... No hay, Celia, mundo fuera de este mundo nuestro. Tienes que creerme.

(enterneciéndose)

¿O es que no te acuerdas ya? Sentándonos en el corral a picar coco fresco después de haberlos tumbado con piedras... Cuando soltábamos las gallinas para que persiguieran a las viejas que les tenían miedo... Cuando Nazario nos dejaba hacer la siesta en las hamacas que dan a la costa después de haber comido banquetes completos... O cuando nos metíamos en las habitaciones principales y nos guardábamos ahí toda la noche... Lo que fue todavía sigue siendo acá...

(le toca la cabeza)

...y acá...

(le toca el pecho)

...con nosotros. Aquí tenemos lo que necesitamos...

Celia se ha incorporado y ha descubierto una ventana que era tapada por una gruesa cortina. De ella se desprende una espesa capa de polvo. También debe quitar un madero para realmente poder ver al exterior. Se asoma por ella. El mar suena a lo lejos. Sonríe y suspira, resignada.

CELIA

No lo veía hacía un par de semanas... A veces se nos olvidan las cosas que están tan cerca. Creo que nunca se lo dije a nadie antes y quizás te diste cuenta: jamás he tocado el agua del Caribe desde el día en que nos trajeron. Treinta años se dicen rápido.

(pausa. Contempla por la ventana)

Aterrorizada... Me han dicho que fueron dos meses. Para una niña pequeña dos meses son la vida entera. El océano de noche es como una noche líquida que quiere acabar con todo aquello que no sea del mar. Creo que siempre culpé al mar mismo de que nos trajera acá...

(resignada)

Jm... A veces nos obligamos a que se nos olviden las cosas que así tan cerca nos mortifican incluso dormidos.

(pausa. Tranquila y contenida:)

Si yo no me he lanzado al mar o cortado mi garganta con un machete es porque sé, ¡yo sé!, que esta vida es un tránsito y que la vida verdadera me espera con Cristo... por Cristo... y en Cristo...

(mirando a Talito fijamente a los ojos)

Porque si no fuese un pecado, mi cuerpo ya habría colgado junto a los cocos de las palmas...

TALITO

(corriendo hacia ella)

Lo sé, lo sé. Y también sé que la felicidad, para ahora o para luego, no es invento. Por mi espíritu y por todo aquello a lo que se lo he entregado, te prometo que así es. ¡Nosotros la conocimos ya una vez! Pero irse a un convento, Celia, tú sabes que no está permitido... porque... p-porque...

CELIA

¿Porque unos somos más negros que otros a los ojos del Señor?

TALITO

No es eso, Celia. A los ojos de ciertas personas... Pero el Señor está en todos lados, ¿no? ¿No es eso lo que siempre dices? ¿No es eso lo que nos enseñaron? Que nos vigila, nos siente y escucha lo que pensamos... De mañana, de tarde y de noche... Pero no solo estaría para lo terrible. No es necesario irlo a buscar a otros lados... Cartagena no es tierra segura ya... Piensa en ellas...

CELIA

Basta.

TALITO

No porque deje de decirlo es menos cierto.

CELIA

Pero lo hace menos presente...

TALITO

Celia...

CELIA

(interrumpiendo)

Si también sigo respirando y comiendo y pensando es porque has estado tú, Talito. Eso también es verdad. Si dos cosas me restan eres tú y el cielo.

TALITO Y CELIA

[“Como la Tierra al Sol”]

Talito: Vengo corriendo por ti, corazón,
buscando tu piel,
pensando en tu amor.

Celia: Y yo te espero a morir
como la tierra al sol,
mi alma es así.

Talito: Parece que fue ayer que yo te di mi corazón,
que te abrazaba y no podía soltarte.

Celia: Como dos niños jugando a quererse.

Celia y Talito: Soñando con vivir de una ilusión.

Celia y Talito: Hoy por tus besos puedo cruzar todo el mar.

Talito: Puedo naufragar sin miedo.

Celia y Talito: No habrá un solo instante en que pueda
[olvidar
lo que ha sido nuestro sueño.

Celia: ¡Ves! Que el amor no cuenta el tiempo.

Talito: Y mi escudo abraza la ilusión.

Celia y Talito: De que todo siga siendo
como comenzó.

La luz sobre ellos se apaga poco a poco. En otro extremo, se ilumina la oficina de Nazario. Celia y Talito salen.

Escena V

Solo en escena, Nazario adormita en un sillón de su oficina también venida a menos. Sus ropas parecen más andrajos: el mismo uniforme de los días de gloria pero carcomido por la mugre. El brazo que otrora le hirieran ha quedado inutilizado, el cual siempre procura esconder poniendo esa mano en un bolsillo. Unas botellas de ron, su mosquete y su espada desenfundada reposan junto a él. Balbucea entre un sueño inquieto mientras un campanario lejano da las tres de la tarde.

NAZARIO

(despertando sobresaltado)

¡España, avanza!

(pausa. Sonríe resignado)

Já... España avanza... España solo ha avanzado sobre mí... Y sin mí retrocederá...

Se incorpora de su silla, un poco mareado. Usa la espada como un bastón. Bebe ron.

NAZARIO

(enalteciendo su botella)

¡Solo por esto valió la pena conquistar esta selva!

(entre dientes)

Esta selva... Malditos indios... Malditos españoles... Malditos todos...

Se percata que su maltrecha casaca no tiene las medallas.

NAZARIO

¡Mis medallas! ¿Dónde...?

Revisa su escritorio a profundidad. Lanza cosas sin cuidado. Entonces encuentra una carta que mira como enamorado.

NAZARIO

(con cara iluminada)

Su Majestad...

(estallando)

¡Si lo di todo! ¡Todo y más! Mi pierna, mi brazo, mi ojo, mi familia, mis medallas... ¡Mis medallas! ¿Dónde...?

*Escucha unas voces al otro lado de la ventana
cerrada y cortinada. Sobresaltándose,
paranoico se acerca al marco de la ventana,
ocultándose y al mismo tiempo husmeando.*

LAS VOCES

(fuera de escena)

Ahí vivió Don Nazario Lucena. ¡Bueno, la mitad que quedaba de él!

(ríen)

Nadie sabe si todavía vive.

NAZARIO

(golpeando el marco de la ventana, ahuyentándoles)

¡Y vive! Y España vive por él, por un hombre sin rey ni amo. La Corona le debe el sol que nunca se pone. ¡Los virreyes deberían postrarse ante mí!

*(cambiando de tono, recostándose en
la pared hasta llegar al suelo)*

Y la gloria de España, como todo imperio, no admite flaquezas...

NAZARIO

[“Mi Fuerza”]

Bien escuchen todos:
soy el comandante,
soy el comandante que ha venido desde el norte
a protegeros del destino
y de la oscura noche.

Que suenen las palmas
y que se sienta la candela
desde el fondo de las almas:
yo soy el caudillo.

Yo pude encender
de la mecha el cañón
para cuidar vuestro corazón
del venidero dolor,

para cuidar vuestro corazón
del venidero dolor.

Hoy solo los mares honran mi existencia,
honran mi existencia pero los pobres mortales
se olvidaron de mi fuerza,
me llaman cobarde.

Dicen que mi espada se deshizo entre mis manos
y las llevo desangradas
y no hay quien me salve.

Quiero comprender
que mi gloria murió
y que nunca podrá volver
lo que el pasado borró,
y que nunca podré vencer
lo que este cielo escribió.

NAZARIO

(decaído)

¿Fui yo un instrumento del único Dios, del verdadero Dios, que como un amanuense escribí con mi espada Su Voluntad, el plan perfecto de las Indias ya cristianas?... ¿Y si fui el medio de la Divina Providencia por qué, ¡dime Dios de mi ser!, por qué habrías luego de ponerme el genuino regalo del amor en las carnes prohibidas que me diste? ¿Qué macabro juego urdió el demonio...?

(enloqueciendo)

¿Ella es el demonio? ¡¿Fue eso?!

(tomando su espada)

¡Una señal bastaría, Dios mío, para que cerrara la fuente de la que ha emanado el pecado y yo mismo me entregue a la Santísima Inquisición que Su misma Majestad ha mantenido alejada de mí...!

Entra Talito precipitado.

TALITO

¡Señor, mi señor!

Nazario intenta recuperar la compostura.

TALITO

¡Una monja!
(sin aliento)

NAZARIO
(aterrorizado)
¿Cómo una monja? ¿Dónde?

TALITO
¡Una monja! ¡Una monja!

NAZARIO
(levantándose, amenazando el aire con su espada)
¿Pero dónde?!

TALITO
¡En la puerta! ¡Dice que usted la ha llamado!

NAZARIO
(enterándose, alegre)
¡Una monja, Talito! ¡Una monja! ¡Sí, una monja, Talito! Ha venido para Celia, no digas nada, ¡es un regalo!

TALITO
¿De Dios?

NAZARIO
¡Y mío! Tráela ya, hazla pasar.
(entre dientes)

Un regalo de Dios, a ver...

Talito sale. Nazario frenéticamente procura acomodar un poco la oficina y su apariencia. Esconde las botellas de ron. Se perfuma y se peina.

NAZARIO
(acicalándose)
Dios Santísimo, si por lo menos tú sí crees en las monjas, que esto valga o que sea lo último que haya decidido yo en la vida...

Talito, cargando un baúl de viaje, entra acompañado de la HERMANA INÉS.

NAZARIO
(entusiasmado)

¡Viniste!

(a Talito)

Déjanos, Talito...

Talito deja el baúl y sale.

HERMANA INÉS
(casi burlona)

Don Na-sa-rio Lu-ce-na...

NAZARIO
(interrumpiendo)

Y viniste con hábito...

HERMANA INÉS
(interrumpiendo, irónica)

Yo sí, con hábito; tú, por lo visto, no sé...

(luciendo su traje)

El demonio viene en muchas formas y en muchos momentos... Ajá pero cuánta sorpresa... Tú lo pediste.

NAZARIO

Bueno, fue hace más... ¿en qué mes estamos?

HERMANA INÉS

¿Importa? El mismo sol, el mismo calor todo el año... Para qué los meses si no hay estaciones...

La monja se pone a revisar algo asqueada la habitación.

NAZARIO

De verdad no pensé que encontrarías la hacienda... Ni siquiera sabía si la carta llegaría.

HERMANA INÉS

Ha sido todo demasiado oportuno, esa es la verdad.

(tocando con displicencia las cosas)

Y esto...

(pasa su dedo sobre la mugre, provocadora)

¿Dónde quedó el glorioso teniente?

NAZARIO

(inflando el pecho ridículamente)

¡No es como que haya muerto!

HERMANA INÉS

Peor. Está a puertas de morirse.

NAZARIO

Qué va, Juana. Bueno, hermana...

HERMANA INÉS

Inés, la única santa que la hicieron santa por estar en un burdel.

NAZARIO

Hermana Inés...

HERMANA INÉS

(señalando su ropa)

No creas que esto es por ti. Quizás de haber sabido antes que a los religiosos primero se les cree incapaces y cuando se les confirman los crímenes se les perdona así sin más, seguro me enlistaba de joven en esos barcos piratas que llaman conventos y abadías.

(deteniéndose y perdiendo la mirada en el horizonte. Pausa)

La historia habría sido otra.

(nostálgica)

Aunque por más que lo intenté... tampoco. Pero henos aquí...

(quitándose el hábito y abanicándose)

Joder, al menos cuando vayamos al infierno esta ciudad ya nos habrá acostumbrado al clima.

NAZARIO

Me suena a multitud...

HERMANA INÉS

Já, ¿qué?

(burlona, en tono ridículo)

¿Tú estarás salvado de las eternas y redentoras llamas del infierno?

(atormetada por el calor)

¿Podemos abrir una ventana?

NAZARIO

(precipitándose a la ventana)

¡No!

La monja se detiene y lo mira con cara despectiva.

NAZARIO

(mirándola con lástima, cambiando de tono)

No has dado un solo paso atrás... Ni siquiera caído en lo que... en lo que sea que hayas caído te dignas en bajar las lanzas...

HERMANA INÉS

¡Qué lanzas, Nazario! No son ni puñales cuando debieran ser cañones. Pero estoy parada, eso sí. He aprendido y he seguido... Y aunque los últimos meses se hayan parecido bastante a estar muerta en vida, no pierdo el sentido de actualidad para saber que te has venido a menos y que ni siquiera los bucaneros viven de esta manera.

NAZARIO

(explotando)

¡En mí recae la gloria de que esta provincia no hable hoy otra lengua y crea en otro dios!

HERMANA INÉS

(complacida)

¡Ese es el Nazario que recuerdo! Sigue, potro...

(provocadora)

Y sin embargo en esta ciudad no cabe un negro más, cada vecino tiene seis esclavos y tú tienes solo un indio...

NAZARIO

Y una negra.

HERMANA INÉS

(irónica)

¡Ah, Su Majestad!

(ácida)

Un indio y una negra...

NAZARIO

Cimarrones.

HERMANA INÉS

(estallando)

¡Malditos sean una y cien veces!

(como si lo amenazara a él)

Yo misma quemaría cada uno de los palenques que pudiese... Llenos ahora de la mercancía que alguna vez vendí, quién lo diría.

NAZARIO

Ese es el pesar de Cartagena: entre más gloria más desgracias.

HERMANA INÉS

Y más peligros, sobre todo.

NAZARIO

Y más peligros, sobre todo. Eso le tuve que decir a Celia, la negra que me queda. Que las cimarronas fueron masacradas tan solo salir de casa. Que irse de sus dueños solo puede significar alguna otra peor tortura...

HERMANA INÉS

(dirigiéndose a abrir la ventana)

Y pensar que si los matasen estarían mejor que como esclavos.

Nazario se interpone para que no llegue a la ventana, casi como si intentara besarla. Ella lo esquiva sin demasiada resistencia.

HERMANA INÉS

¿Y la familia, Nazario? ¿Es que para ustedes los militares es siempre lo mismo: primero las armas que la esposa, que los hijos?

NAZARIO

(irónico)

Qué dices, si acá hay militares hasta casados dos veces: una en Madrid, una en Cartagena. No es que no tengamos familia, es que nos gusta tener varias...

HERMANA INÉS

Que es lo mismo a no tener ninguna.

NAZARIO

Jm...

(asiente nostálgico)

Lo que Dios une...

HERMANA INÉS

Lo que Dios une, el diablo se lo bendice. No hace falta separar las cosas para se que acaben. Se mueren también juntitas.

(volviendo a mirar con asco la estancia)

Que lo sabes tú bastante bien.

NAZARIO

Eso sí, Juana.

HERMANA INÉS

Hermana Inés... Es cierto, entonces. El hombre sin Rey y sin patria y sin casa y sin esposa... Te encuentro fatal, hijo mío.

NAZARIO

Era demasiado para ella... Acaso he estado diez días al año, no más. Cada quien sabe —o no sabe— lo que hace. Pero llevan mi apellido.

HERMANA INÉS

Porque lo que Dios une ni que el diablo se lo bendiga, ¿no?

(entristeciendo)

Yo siempre pensé que las mujeres lo podíamos todo... Nada pueden frente a un hombre al que aman y no las ama de vuelta...

*(como si no le importara,
cambiando de tono)*

¡Lo sabrá tu esposa!

NAZARIO

Si en su casa quedó la fachada de un hogar, de una herencia, renombre y esas cosas ya sin importancia, no fue lo mismo contigo.

HERMANA INÉS

¡Ni que decirlo! Si al menos me hubiese quedado con la herencia... ¡pero ni eso!

NAZARIO

Ay, si me he enterado. Plata no te falta. Yo sé de dónde lo has sacado...

HERMANA INÉS

¿No te han dicho que tener mucha plata pero no tener dónde ni cómo gastarla es lo mismo que ser un mendigo? ¡Peor que un mendigo!... He tenido que estar mendigando un nombre, ¿qué te parece eso, eh?, ¿cómo sientes ahora tu supuesta desdicha del hombre que lo perdió todo? Por favor, Nazario... Si hay alguien acá experto en tener las manos limpias eres tú, y no exactamente limpias de plata. Mataste a cuantos ingleses pudiste —diez, veinte, treinta mil— y no obstante tu mayor cuenta bancaria estaba en Londres... Así son...

(resignada)

Así somos, Nazario. Todo se excusa. Todo es vano... Menos...

NAZARIO

(interrumpiendo)

¿Pero tú qué te crees, que estos años han sido un idilio? Lo que me quedan son estas paredes. Y sí, una negra y un indio. Esa es mi única fortuna. ¡Todos los que combatieron bajo mi mando tienen hoy títulos nobiliarios! Es que hay que ver... Yo no sé qué favores le hace el virrey al rey pero debe estar cerca de ser una buena cortesana...

HERMANA INÉS

(calmándolo)

Anda ya, reyes, virreyes, trirreyes, que se vayan a tomar por culo, viculos, tri...

NAZARIO

(sin escucharla)

¿Tan solo te puedes imaginar lo que es olvidarse de cómo se siente un abrazo? El abrazo de un amigo, de un compañero... Aún más, ¿un abrazo de quien quiere, un cariño, una mirada de te necesito? Pero honestas, Juana, honestas... No las que dicen eso por otros intereses. ¿Te imaginas lo que es sentir que ya nadie te desea, que a nadie importas?

HERMANA INÉS

(tajante)

No, Nazario, no me lo imagino. Lo sé.

NAZARIO

(insinuándosele)

Pero todo se excusa.

HERMANA INÉS

Menos el amor.

NAZARIO

(más cerca aún)

Pero todo es vano.

HERMANA INÉS

(casi nerviosa)

Menos el amor.

NAZARIO

(alejándose)

Ya yo no sé lo que quiero.

HERMANA INÉS

(acercándosele y tocándolo)

Tú quieres la vida de hace veinte años y hay cosas que simplemente no se pueden.

NAZARIO

(con mirada delirante)

Sé que quiero el amor... de... de...

La monja lo mira perpleja. Nazario le corresponde la mirada y se calla.

HERMANA INÉS

No somos los de antes, lo sabes.

NAZARIO

Lo sé...

NAZARIO Y HERMANA INÉS

[“Seguimos Aquí”]

Hna. Inés: Te vine a ver,
puedo notar que llevas tiempo en soledad
y creo saber qué es lo que te hace padecer.

Con tu puñal
has sido el fuerte entre los pocos que hay aquí,
mataste a todos y con ellos la pasión que yo misma conocí.

Ya no se puede cambiar,
¿a quién vamos a mentir?
Si es que lo hecho, hecho está,

vamos mejor a brindar
porque seguimos aquí.

Nazario: ¡No es tema ya!
Lo que he vivido ya no tiene caso aquí,
por tu mirar, sé que has podido descubrir
que mi cantar se debilita como luz en el candil,
como una cuerda que no pudo soportar
las manos de un aprendiz.

Hna. Inés: Ya no se puede cambiar,
¿a quién vamos a mentir?
Si es que lo hecho, hecho está,
vamos mejor a brindar porque seguimos aquí.

Hna. Inés y Nazario: Y al ver los años pasar,
rayando en desinterés,
que solo quede bailar
para no especificar
que solo quede el placer.

Hna. Inés: ¡Que solo quede el placer!

La monja se detiene súbitamente, saliéndose de su ensueño.

HERMANA INÉS
(*compadeciéndose*)

Lo que fuimos alguna vez lo seguimos siendo, ¿sabes? Para lo bueno, para lo malo...

NAZARIO

Por eso mismo. No perdonaron... y no sé si yo tampoco.

HERMANA INÉS

No hay que perdonarnos. El arrepentimiento no existe. Yo no me perdono no haberte tenido y no me arrepiento de haberte tenido lo poco que te tuve. Y se sigue. Voluntad de poder, Nazario. Vine acá buscando refugio con la excusa de un favor hacia ti y terminé encontrando el pasado que daba por muerto. Voluntad de poder o destino, no hay de otra.

NAZARIO

¿No hay de otra?

HERMANA INÉS

(sin prestar atención, pretendiendo acercarse a la ventana)

Y sin embargo todavía podría decir te amo...

*Nazario se aproxima a la monja
por su espalda, a quien abraza para detener
su andar.*

HERMANA INÉS

(cediendo patéticamente, con la mirada perdida)

Todavía podría sentir el gusto de tu mano y de tu dedo en mi lengua. Todavía...

*Con arrebató, Nazario besa a la hermana Inés y
el intenso intercambio da súbito paso,
solapándose, a un palenque que se ilumina en el
otro extremo. Nazario y la monja quedan
totalmente a oscuras.*

Escena VI

*En un palenque frente a orillas del mar, un
grupo de negros libertos, entre las que destacan
las tres cimarronas, festejan su libertad. Al
ritmo de tambores, en medio de un banquete, las
cimarronas se apartan y charlan. En el
transcurso de su charla, hombres y mujeres se
les acercan para incentivarlas al baile.*

CIMARRONA SEGUNDA

(a las otras dos cimarronas)

Muy mal hecho...

CIMARRONA TERCERA

¿Qué cosa?

CIMARRONA PRIMERA

Lo obvio...

CIMARRONA SEGUNDA

Que Celia sigue presa del español.

CIMARRONA TERCERA

Han pasado más de diez años.

CIMARRONA SEGUNDA

(a otro cimarrón que se le acerca)

¡Ya, espérense!

CIMARRONA PRIMERA

Eso no cambia nada.

CIMARRONA TERCERA

Qué tal que esté muerta.

CIMARRONA PRIMERA

Muerta estará libre, si no, nos toca sacarla de ahí.

CIMARRONA SEGUNDA

(a otro que se le acerca)

¡Hombre, ya! Ya vamos...

Las tres cimarronas desisten de su charla y se integran con el resto:

TRES CIMARRONAS

[“Libertad”]

Cimarrona: Nuestro llanto se ha calmao
y ahora si estamos en paz,
los negreros se han cansao
y tenemos libertad.

Coro: los negreros se han cansao
y tenemos libertad.

Cimarrona: Toda la vida maltrataos
y ahora podemos baila.

Coro: Y ahora podemo baila.

Cimarrona y coro: ¡Libertad! ¡Libertad!

Cimarrona: Ya han pasado los rumores...

Coro: ¡De que viene el mayoral!

Cimarrona: Nadie puede nadie puede
controló la eternidad.

Nadie puede, nadie puede...

Coro: Controló la eternidá.

Cimarrona: Nadie puede nadie puede quitarnos la libertad.

Coro: Nadie puede nadie puede quitarnos la libertad.

Cimarrona y coro: ¡Libertad! ¡Libertad!

*La oscuridad desaparece súbitamente
al palenque y se ilumina:*

Escena VII

*Continuando el final de la Escena V, mismo
momento. La hermana Inés yace arrodillada
frente a Nazario, terminando de hacerle sexo
oral.*

TALITO

(detrás de escena)

¡Señor, mi señor!

NAZARIO

(a la hermana Inés, acelerado)

¡Rápido, ponte el hábito!

HERMANA INÉS

(incorporándose y limpiándose la boca)

Pero este sirviente interrumpe así como así...

NAZARIO

Calla...

Entra Talito.

TALITO

(recuperando el aire)

Don Nazario, Celia dice que vio a una monja pasar frente al corral... ¡Está como loca! Primero pensó que era una de esas maluqueras suyas, pero... Y bueno, yo...

NAZARIO

Sí, ya, ya, está bien. Tráela, Talito. La hermana Inés la recibirá...

TALITO

Sí, señor...

Talito sale apresurado.

HERMANA INÉS

(indignada)

¿Pero esto qué es? Esto es un manicomio...

NAZARIO

(acelerado)

Casi... No tenemos tiempo, escúchame bien: la única esclava que me queda está obsesionada con Cristo. Dice que ha sentido el llamado y no sé qué carajos. Me ha dicho ese indio que has visto, su marido, que como no le demos solución a eso, Celia ha pensado en irse a un palenque... Es lo único en lo que pienso hace tres meses...

HERMANA INÉS

(superficial)

¡Eso se arregla rápido! Grilletes y bolas de acero... Digo, poniéndole bolas de acero a los pies. ¡Azótala, qué se yo!

NAZARIO

¡No! Eso ya no se hace por acá...

HERMANA INÉS

Já, por eso se te escaparon...

NAZARIO

Y de cualquier forma siempre se las arreglan para burlar todas esas trabas.

HERMANA INÉS

Es cierto... Los que se quedan esclavos es porque quieren serlo.

NAZARIO

Esto es ganar-ganar...

(se le acerca para besarla)

Tú me ayudas en esto y yo te doy...

Entran Celia y Talito.

NAZARIO

(casi nervioso)

¡Celia!

CELIA

(tomándole una mano para besarla)

¡Una monja!

HERMANA INÉS

(un poco asqueada)

Hermana Inés, hija.

TALITO

(exaltado)

¡Nazario...!

HERMANA INÉS

(más exaltada)

¡Don Nazario!

TALITO

¡Don!

Nazario le hace una señal a Talito para que se detenga y no hable.

HERMANA INÉS

(a Celia)

Así que tú eres Celia...

CELIA

Sí, hermana, sí...

HERMANA INÉS

(haciendo la señal de la cruz)

Bueno, que Dios te ampare, te cuide y te favorezca...

CELIA

Amén, amén, amén...

TALITO

(eufórico)

¡Ay, qué dicha más grande!

*Talito le besa las manos a la monja quien las
retira con asco.*

HERMANA INÉS

Tampoco soy el Papa, vamos.

CELIA

(jubilosa)

¡Pero cerca!

HERMANA INÉS

(para ella misma)

Ay, hija mía...

NAZARIO

Cálmense todos ya, hombre.

HERMANA INÉS

(a Celia)

Y me han dicho que algo no está muy bien por acá...

TALITO

Eso es poco decir.

NAZARIO

Quiere ser monja.

HERMANA INÉS

¿Monja?

CELIA

Monja...

HERMANA INÉS

¿Pero cómo monja, hija?

(a Nazario)

Yo a lo sumo pensaba que quería rezar, orar con una sierva del Señor...

TALITO

Ya ella sabe que hacerse monja...

NAZARIO

(completando la frase)

Es un despropósito absoluto.

TALITO

Y que huir de casa para buscar castillos en el cielo es...

HERMANA INÉS

(completando la frase)

Como menos, de muy mal gusto. Por no decir que herético. ¡Pecado! Pecado puro y duro.

TALITO

El único castillo en el cielo que se permite tener es el del Señor. Punto.

NAZARIO

Punto.

HERMANA INÉS

Punto.

(a Celia)

¡Nadie ha aceptado jamás a un solo esclavo que escapara de su amo!

NAZARIO

Jamás.

HERMANA INÉS

Los denigran, los burlan, los someten de formas peores que la misma esclavitud: los tienen tontos, los mantienen libres y los hacen dependientes de quienes sí saben y obran de mala voluntad... Libres y sin conocer como funciona el mundo real de allá afuera, de los poderosos, ¡los verdaderos opresores!

NAZARIO

Al lado de eso la esclavitud es el paraíso.

HERMANA INÉS

¡El paraíso en la tierra, vamos!

NAZARIO, HERMANA INÉS, TALITO Y CELIA

[“Murallas”]

Nazario, Talito y Hna. Inés:

Sabe Dios por qué nos puso aquí,
entre estas murallas y este mar,
sabrás Dios por qué estamos sufriendo.

Talito: Es que el día de mi nacimiento
me hice hijo del mar
y testigo del pueblo.
Descubrí la magia del viento
que estremece este puerto y me hizo soñar.

Nazario, Talito y Hna. Inés:

Sabe Dios por qué nos puso aquí,
entre estas murallas y este mar,
sabrás Dios por qué estamos sufriendo.

Hna. Inés: Y es que no hay razón
pa tener que echarse pa un lao,
no hay razón para estar piantao piantao.
Se ha sufrido y se ha bailao,
y aunque muchos crean que no
ya por todos se ha rezao.

Nazario, Talito y Hna. Inés:

Sabe Dios por qué nos puso aquí,
entre estas murallas y este mar,

sabr  Dios por qué estamos sufriendo.

Nazario: Ya habéis encontrao el amor aquí
y has olvidao que no habrá mejor sentimiento.
Porque entre mis viejos recuerdos
yo te vi feliz
y ahora est s sufriendo.

Nazario, Talito y Hna. Inés:
Sabe Dios por qué nos puso aquí,
entre estas murallas y este mar,
sabr  Dios por qué estamos sufriendo.

Celia: Cuentan que una niña se perdió
en el viejo puerto
y que las murallas le cantaban la canción
que tanto ella cant  de amor.

Nazario, Talito y Hna. Inés:
Sabe Dios por qué nos puso aquí,
entre estas murallas y este mar,
sabr  Dios por qué estamos sufriendo.

CELIA

(algo sonre da)

 Podemos orar, hermana?

HERMANA INÉS

Claro que s , hija mía...

NAZARIO

(a Talito)

Vamos, dej moslas...

Salen Talito y Nazario.

HERMANA INÉS

Oremos.

CELIA

¿Podemos orar por los muertos?

HERMANA INÉS

Yo sugeriría orar por los que quedamos vivos que por lo visto no estamos en la mejor época, pero vamos, como gustes...

(persignándose)

Señor...

CELIA

(que la mira extrañada)

¿En castellano, hermana?

HERMANA INÉS

(reparando en su error y un poco nerviosa)

¡Hombre! Es que me gusta la traducción que le hago del latín, una versión más... humana, solo eso...

Celia acepta. Se inca para rezar.

HERMANA INÉS

(en tono litúrgico, gregoriana)

Padre Santo, Dios eterno y Todopoderoso...

(sin conseguir la afinación)

...Todopoderoso...

CELIA

(aún con los ojos cerrados, dando el tono correcto)

...Todopoderoso...

HERMANA INÉS

(cogiéndolo y continuando el canto gregoriano)

...Todopoderoso...

(cada vez más grandilocuente y ridícula)

Te pedimos por nuestros hermanos...

(no se sabe los nombres)

...muertos y que están muertos para siempre
que llamaste de este mundo como siempre haces con lo bueno.
Dale la luz, la felicidad y la paz
y esas cosas lindas que no se pueden tener en la vida.
Que sus almas no sufran más, ya es hora la verdad,
y te dignes resucitarlos con...

...todos los santos...
 ¡Perdónales sus pecados, que seguro son muchos
 como todos!
 Y que tengan vida inmortal, dichosa, hermosa
 en el reino eterno...

(no se le ocurre nada más)

Mmm... mmm... Por Jesucristo, tu Hijo,
 en la unidad del Espíritu Santo y todo lo que sirva y ayude para esto...
 Requiem aeternam dona eis, Domine et lux perpetua...

(no consigue recordar)

...perpetua...

CELIA

...luceat eis.

HERMANA INÉS

...luceat eis!

(saliendo de su trance)

¡Amén! Perfecto. Todos salvados... ¿Estamos?

(saliendo)

Suficiente rezo por hoy. Rezar tanto no hace bien: uno se malacostumbra a pedir y Dios a no escuchar...

CELIA

(deteniendo a la monja)

Yo sé, hermana, que no puede usted confesarme pero, quería yo saber, si fuese posible...

HERMANA INÉS

¿Por qué no has ido adonde un cura?

CELIA

Hermana... Nazario...

HERMANA INÉS

Don...

CELIA

Don Nazario no me ha dejado salir por más años de los que quiero contar. Y Talito. Talito también ha insistido en lo mismo.

HERMANA INÉS

(maliciosa)

Ya veo, ya veo... ¿Y por qué no han traído al cura? Hasta donde yo sabía esos hombres perdonan todo y confiesan hasta los condenados a muerte. ¡De hecho: les gusta confesarlos y después mandarlos a la horca, já!

CELIA

¿Lo que ha hecho Nazario?

HERMANA INÉS

Don...

CELIA

Eso...

HERMANA INÉS

Vamos, que una pelea con virrey y la baja del ejército no serán suficiente como para que tampoco...

CELIA

Le han excomulgado, hermana.

HERMANA INÉS

(corrigiéndose, nerviosa)

Ah, pero... sí, claro... Lo sé. Solo que, no sé, ¿era para ti! No para él...

CELIA

No sé, hermana. Cartagena es tierra de nadie. De esta casa no sale ni entra nadie a excepción de mi marido. Ni Nazario...

HERMANA INÉS

Don...

CELIA

Ni Don Nazario y yo sabemos mucho de lo que pasa allá afuera. Y a lo que está allá afuera hace mucho que no le importa lo que pasa acá. Eso era lo que querían. Lo consiguieron: nos dejaron encerrados en nosotros mismos.

HERMANA INÉS

Que es la peor de las condenas.

(mira con detenimiento a Celia, escrutando el semblante nostálgico en que se ha sumergido. Haciendo la señal de la cruz, precipitándose)

Vamos, libre de todo pecado, niña. Nada de lo que hayas hecho pesa ya en tu alma. San-Seacabó...

(apiadándose ante el silencio tumbal de Celia)

¿Qué es, Celia?

CELIA

Quizás usted pueda imaginarlo... Ese momento en que no puedes hacer nada más que rezar...

HERMANA INÉS

¡Y tantas formas, hija mía, que se tienen para rezar! Los nombres tan variados que les ponemos a las adicciones...

(se arrodilla junto a ella. Le toma las manos. Se miran)

Lo veo detrás de tus ojos... Yo sé cuando una mujer sufre del alma... Y del alma, vamos, de la pasional, digamos... ¿Qué es lo que no terminas de decir?

CELIA

Nada hermana... lo que yo no haya dicho, Él ya lo sabe...

HERMANA INÉS

¿Nazario?

CELIA

No, Él...

HERMANA INÉS

¿Tu marido?

CELIA

(mirando la cruz)

¡Él!, hermana.

(mirando al cielo)

Él...

HERMANA INÉS

Ah, Él... Pero tú sabes que todo lo que se calla, lo habla el cuerpo de otro modo...

CELIA

(severísima)

Y sobre el cuerpo solo nos queda pedir perdón. Y solo él podría perdonarme.

*La música permite que la luz sobre ellas
disminuya, dando paso a Talito que, al otro
extremo, se ilumina. Ellas salen.*

Escena VIII

Talito solo en escena.

TALITO

[“Sombra de su Alma”]

En la nostalgia viva de un sentimiento
soy como una hojarasca que mueve el viento
y cuando el reloj ya no marque el tiempo,
entre tanto ruido, yo seré silencio.

Cuando entre tanta gente ya no te encuentre
seré una voz gritando en algún desierto la melodía del
[sentimiento
que nunca se ha ido,
que me encoge el cuerpo.

He sido sombra del rosal
y de todas sus mentiras que se hicieron mías.
He sido sombra de su alma, de mitología
y ahora no soy nada.

Y es que se ha dañado mi verdad,
solo soy el eco de una historia que me pasa por detrás,
y es un juramento que me ha vuelto ciego.

He sido sombra del rosal
y de todas sus mentiras que se hicieron mías.
He sido sombra de su alma, de mitología
y ahora no soy nada.

Paulatinamente a negro. Golpes de metal vienen de un lado de la escena. Talito sale antes del negro total.

Escena IX

En el portón principal de la casa, las tres cimarronas ya en escena, tocan los metales de la reja para llamar la atención de alguien. Entra la hermana Inés, sorprendida y apresurada.

HERMANA INÉS

¡Silencio, negras! ¡Silencio! ¿Cómo van a estar tumbando a golpes las puertas de las casas así?

CIMARRONA PRIMERA

Discúlpenos usted...

(un tanto sorprendida)

...hermana.

CIMARRONA SEGUNDA

(no menos sorprendida)

Bendición, hermana.

HERMANA INÉS

Dios les bendiga.

CIMARRONA TERCERA

¿Ha visto usted...?

HERMANA INÉS

(deteniéndola)

Perdón. ¿Ustedes son?

CIMARRONA SEGUNDA

Verá, hermana, nosotras trabajábamos acá...

CIMARRONA PRIMERA

Si tal puede llamarse trabajo. Porque digno, no.

HERMANA INÉS

(aún más chocante)

Ya veo... Pues ya no trabajan acá, pueden irse por donde...

La monja se dispone a salir.

CIMARRONA TERCERA

Una esclava llamada Celia.

CIMARRONA SEGUNDA

Y su esposo Talito.

HERMANA INÉS

(deteniéndose, aun dándoles la espalda)

¿Qué con ellos?

CIMARRONA TERCERA

Pues acá entre nosotras, hermana...

HERMANA INÉS

(cínica)

Y Dios...

CIMARRONA PRIMERA

Sí, entre nosotras y Dios que no hay nada oculto...

(volviendo al punto)

Usted seguramente entenderá. Es una sierva de Cristo.

CIMARRONA SEGUNDA

(susurrando)

Venimos de un palenque. Lo arrasaron completamente hace pocos días.

HERMANA INÉS

Dios...

CIMARRONA SEGUNDA

...Misericordioso...

CIMARRONA PRIMERA

Ten piedad de nosotros.

CIMARRONA TERCERA

Vamos a uno nuevo. Por eso venimos por ellos. Sabemos en lo que se ha convertido el deseo de Don Nazario.

HERMANA INÉS

(maliciosa)

¡Cuánto lo siento, hijas mías! ¿No se han enterado?

Nadie responde.

HERMANA INÉS

Murieron. Fueron asesinados por unos miserables revolucionarios... No sé demasiado. Solo que ahora estoy aquí porque han donado esta hacienda a la Iglesia. Haremos un conventillo.

CIMARRONA PRIMERA

¿Todos?

HERMANA INÉS

Todos. Don Nazario Lucena, Celia... Todos.

CIMARRONA SEGUNDA

(notablemente horrorizada)

Dios misericordioso...

HERMANA INÉS

Ten piedad de nosotros.

CIMARRONA TERCERA

Nada bueno iba a haber en esta casa. Lo sabíamos desde el día uno.

CIMARRONA PRIMERA

(misteriosa)

De la guerra solo la guerra y de la sangre solo la sangre.

CIMARRONA SEGUNDA

(lamentándose en llanto)

Al menos murieron juntos como deben morir los amantes.

CIMARRONA TERCERA Y PRIMERA

Amén.

HERMANA INÉS
(anonadada)

¿Qué has dicho?

CIMARRONA PRIMERA

Lo que en esta casa no estaba permitido decir y que cuando se dijo le trajo miseria a todo lo que entró acá...

HERMANA INÉS
(aun más anonadada)

¿Don Nazario y su esclava?

CIMARRONA TERCERA

Don Nazario y Celia.

CIMARRONA PRIMERA

...que un negro y una blanca no nacieron para estar juntos. Aunque Dios mismo tenga que venir a intervenir.

HERMANA INÉS
(hundida)

Amén.

La monja queda con la mirada perdida. Pausa.

CIMARRONA PRIMERA

Usted tampoco lo sabía, por lo visto.

HERMANA INÉS
(para ella misma)

Claro que lo sabía...

CIMARRONA PRIMERA
(mirándola fijamente a los ojos)

Y usted cree que el pasado puede ser borrado.

Las tres cimarronas muestran una marca en sus antebrazos que la monja reconoce inmediatamente.

HERMANA INÉS

Lo hecho, hecho está.

(tajante)

Váyanse ya.

CIMARRONA PRIMERA

Y usted salga de esa casa. No es recomendable bailar sobre la tumba de los muertos.

HERMANA INÉS

(haciendo la señal de la cruz)

Dios les bendiga.

TRES CIMARRONAS

(unísonas)

Y a usted, hermana.

Las cimarronas salen. Desaparece el portón principal y, al otro lado, se iluminan sobre una cama Nazario y Celia. La hermana Inés queda pobrementemente iluminada en la oficina de Nazario que ha aparecido: casi desfalleciendo y de rodillas, se quita el hábito y llora calladamente. Los dos ambientes se sobreponen en su acción simultánea:

Escena X

En la cama del fondo, Nazario y Celia acaban de tener sexo. Se terminan de vestir y un Nazario aun lujurioso intenta toquetear a Celia quien, displicente, esquiva las caricias. Él persiste sin conseguir mayor correspondencia y Celia permanece algo decaída al borde de la cama. La monja, aun en la oficina, se apresura a escribir una carta. Se esmera en ella y la vemos cerrarla con sello de cera. Tan pronto finaliza, sale brevemente de escena, busca a Talito y, luego de unos instantes, entran juntos a escena. La monja le entrega la carta y Talito tan solo asiente, obediente. Inmediatamente este se dirige a la

habitación donde yacen Celia y Nazario, y, a sabiendas de lo que ahí ocurre, espera del otro lado de la puerta sin ingresar aún, entre avergonzado y resignado. La monja espera sentada al escritorio, cómodamente y bebiendo ron. Entonces Celia sale. Talito se oculta para que ella no lo vea y luego entra a la habitación de Nazario. Entrega la carta y vuelve a salir, quedándose una vez más escuchando tras la puerta que ha cerrado. Nazario lee la carta con creciente emoción.

NAZARIO

(eufórico, carcajeando)

¡Lo sabía, lo sabía!

(arrodillado, con lágrimas de alegría)

Nadie —¡nadie!— podrá negar que si esta ciudad no ha perecido ha sido por mí, solo por mí... ¡Y esta carta lo prueba!

Talito, que escucha con creciente sobresalto, repara en que algo va terriblemente mal.

NAZARIO

(explotando como si hablara a la monja)

¡Lo que Dios une ni el diablo se lo separa!

(grandilocuente)

Y yo seguiré siendo el hombre que sin la mitad de su cuerpo pudo más que cualquier hombre... ¡No habrá cargo lo suficientemente alto ni honras lo suficientemente pomposas!

Talito corre a la oficina donde permanece la monja y Nazario se oscurece hasta desaparecer.

Escena XI

Talito irrumpe en la oficina donde la monja sigue bebiendo plácidamente. Ya se encuentra un poco ebria.

TALITO

¡Es imposible! ¿Qué era esa carta?...

La monja no responde.

TALITO

(a todo pulmón)

¡Dime qué era!

HERMANA INÉS

Sh-sh-sh-shhhh-sh, muchacho.

(con mirada pícar)

No vas a querer que te escuchen los otros dos.

TALITO

¿Qué decía?

HERMANA INÉS

Lo necesario.

TALITO

(abalanzándose sobre ella, intentando someterla por el cuello)

¡Dime qué...!

HERMANA INÉS

(incorporándose con pistola en mano, aplastante)

No te atrevas ni por un único instante, poco hombre...

Talito se detiene en seco.

HERMANA INÉS

(soberbia y gruñendo)

No se te olvide que mi mano es movida por la suprema mano y que detrás de cada uno de mis actos está el respaldo de Dios mismo... No se te ocurra ni siquiera dudar que la enfermedad en esta casa no sería excusa suficiente para que se me perdonara si justo ahora decidiera volarle la cabeza a todos y cada uno de ustedes.

(bajando el arma, de nuevo pícar)

No te equivoques eligiendo tus enemigos.

TALITO

(conteniendo el llanto)

Usted se supone que es una santa mujer.

HERMANA INÉS

(sentándose a beber)

Lo único que tienen de santa las monjas es el nombre.

TALITO

(entre dientes)

¿Quién eres?...

(con total furia)

¡¿Qué eres?!

HERMANA INÉS

El orden que hacía falta en este lugar. Soy la Iglesia.

Talito se dispone a correr de la oficina.

HERMANA INÉS

La carta, pobre Talito...

Talito se frena.

HERMANA INÉS

...la carta no es más que lo que tú necesitabas y claro que lo que yo también. Nazario Lucena es un perverso sin remedio... y no me voy a quedar acá sentada tomando ron aunque me encantaría. La mentira siempre es costosa. Lo sé yo. Nazario nos ha estado mintiendo a todos acá.

TALITO

No a mí.

HERMANA INÉS

(remedando)

No-a-mí, no-a-mí. ¿No a mí? ¡Sobre todo a ti, indio!

TALITO

No a mí.

HERMANA INÉS

Tu esposa y Nazario mantienen relaciones por fuera del matrimonio y de la raza.

TALITO

(firme pero con lágrimas en los ojos)

Ya dije que no a mí.

Se miran en silencio. La monja entiende.

HERMANA INÉS

(asqueada y estupefacta)

Miserables... miserables enfermos...

TALITO

(otra vez intentando salir)

Llame al Santo Oficio si es necesario.

HERMANA INÉS

¡Yo soy el Santo Oficio, so tonto!

TALITO

¿Y qué es lo que quiere entonces? ¡¿A qué ha venido?!

HERMANA INÉS

Vine a ayudar a tu desgraciada esposa y por ende a todos acá... Pero poco sabía de lo que estaba pasando. Nazario y yo nos conocemos desde mucho antes de todo esto. Antes que tú y la otra. La mentira, quizás; pero la traición es imperdonable, Talito. Podría entenderte. Uno se acostumbra, ¿no? Los beneficios que te dio Nazario no los tendrías ni el Paraíso mismo. Vale. Pero uno se acostumbra... a no abrir las ventanas, a ver todo con luz de vela. Al clima sofocante. A todo lo malo uno también se acostumbra. Yo misma por poco lo hago en estos días. Uno se cree las ficciones que quiere. Pero te estoy dando un pasaje directo a deshacerte de esta pocilga. Los privilegios no es como que sigan existiendo, vamos.

TALITO

¿Qué decía la carta?

HERMANA INÉS

Que la Armada lo necesita. Que la Corona lo necesita. Que se lo llevan de vuelta a Madrid. Palabras más, palabras menos, saludos reales y que parta ya.

TALITO

¿Cómo pudo?

HERMANA INÉS

¿Pero qué es lo que defiendes, hijo mío? ¿A qué le tienes tanto miedo? Nazario no existe ya. Es una sombra de quien era, nada más. ¿No hueles las chimeneas a lo lejos? ¿Cómo hay otras casas, sus fiestas, su calor que nada tiene que ver con el calor de estas costas sino de la gente? Mira, asómate a ver el humo por la ventana que promete vida en otras personas... Música, Talito, la música de otras risas. Dime, ¿hace cuánto que no ríes?

Talito comienza a llorar suavemente.

HERMANA INÉS

(crudelísima pero aburrida)

Nazario no te soporta. Nunca lo ha hecho. Me lo dijo. Te ha mantenido ahí porque sabía que solo así evitaba la inminente fuga de la esclava. Bueno, listo. Ya pueden escaparse. Tienen mi permiso. ¡Mi bendición!

(bebe)

Podría reprender a tu negra: azotarla hasta sacarle la carne de los huesos; pero no, ya es tuya. Concedido. Lo único que tienes por perder es tu cárcel. Lo que queda acá es entre Nazario y yo, esa es la verdad. Vivan sus vidas. Comiencen una nueva. Dios y yo proveeremos.

TALITO

(en llanto más profuso, atrapado)

¿A un palenque? Celia volverá a la idea de la fe, de necesitar a Cristo, de hacerse monja, de...

HERMANA INÉS

(interrumpiendo y extendiéndole un trago de ron)

Cuando de verdad se es libre y feliz no se necesita ya ser esclavo. Ni de Cristo ni de nadie. Venga...

Un estrépito de muebles moviéndose acalla el llanto de Talito y el discurso de la monja. La risa de Nazario también se escucha por sobre el alboroto. La monja y Talito se incorporan y este sale en busca del sonido. La monja se sienta de nuevo a beber, se oscurece y desaparece.

Escena XII

Carcajeando y maniaco, Nazario yace en escena entre un desorden de trastos y muebles, rodeado de baúles de viaje en los que mete ropas y

enseres. Celia, a su lado, arrodillada con cara de espanto.

NAZARIO
(mientras llena los baúles)

¡Destápalas!

(a Talito que entra)

Tú también. ¡Todas! ¡Destápenlas todas! Párate de ahí, Celia, haz algo.

(a Celia)

¡Abre las ventanas!

Celia se incorpora a destapar las ventanas recubiertas de maderos.

TALITO

P-pero... ¿qué pasa?

(mirando perplejo)

Nazario, para.

NAZARIO
(extendiéndole la carta a Talito)

¡Don! Don Nazario. Hoy más que nunca.

TALITO

Nazario...

NAZARIO

Empaca. Vamos.

TALITO

Escúchame, Nazario, esa carta...

NAZARIO

Esta carta prueba lo que siempre he sabido. Me voy. Terminaremos de empacar y saldremos al amanecer.

TALITO

¿Saldremos?

Nazario no responde.

TALITO

¿Cómo que saldremos? No vamos a ninguna parte.

NAZARIO

Tú no.

TALITO

(atónito)

¿Qué?... Nazario... ¡Mírame!

Nazario se detiene a mirarlo.

TALITO

¿Pretendías llevarte a Celia? ¿Y dejarme aquí?

Nazario reanuda lo del equipaje.

TALITO

(con lágrimas en los ojos)

Yo di todo y hasta lo que no tenía por ti, Nazario. ¡Todo! Preferí esto, esta cárcel que llamaste vida antes que cualquier otra gloria. Padecí porque has sido el pilar de mi dicha, Nazario...

(después de una pausa, secándose las lágrimas, entre dientes)

Celia se queda.

(al no recibir respuesta, a todo pulmón)

¡Celia se queda!

NAZARIO

(viéndolo amenazante)

No te atrevas a darme órdenes, indio. Retírate.

(pausa)

Esa es una orden.

TALITO

Celia, ven.

NAZARIO

(estallando)

¡Celia viene conmigo porque es mi mujer! ¡Lo ha sido todo este tiempo! Tú eres nada en esta relación. Es otro tiempo, Talito. Acéptalo.

TALITO

(llorando de rabia)

¡Era mi honor, Nazario, mi gozo que ella fuese tuya! Que tú y yo compartíamos, que al menos una cosa en el mundo teníamos igual, sin rango, sin distancia... que de alguna manera también estábamos juntos.

CELIA

(llorando, abalanzándose sobre Talito)

¡¿Cómo pudiste?!

TALITO

(sosteniendo a Celia, dolido)

Porque Nazario siempre fue lo que yo quise ser y no fui.

NAZARIO

(queriendo alcanzar a Celia, también con lágrimas en los ojos)

¡Es mía! ¡Vendrá conmigo!

TALITO

(que protege a Celia tras su espalda)

¡¿A dónde?! ¡No hay tal cosa! ¡No hay corona, no hay perdones reales!

Sigues siendo el desconocido, el venido a menos borracho en esta ciudad que te ha sepultado en el peor lugar para vivir: ¡las glorias de la patria!

(categórico)

No eres nada: para los españoles ya no eres español y para nosotros no eres criollo.

NAZARIO

(delirante)

Cómo osas... ¡Las murallas de Cartagena tendrán una placa con mi nombre, erigirán una estatua mía acá y en la España continental sobre la que chorreará la mugre de los pájaros porque quienes mantenemos la firmeza de los áureos imperios debemos mancharnos, pudrirnos en vida como la más incivilizada aldea...! ¡Pero mi memoria quedará limpia, limpiísima! No conocerán, como jamás ha hecho la historia, los íntimos pecados, los maniáticos errores, las cotidianas intimidaciones pestilentes que respaldan cualquier grandilocuencia...

(a Celia)

Celia, muévete...

TALITO

(rompiendo la carta)

¡Es falsa, so ciego, falsa! ¡Nadie te ha llamado, nadie te necesita! Razón tenía la monja. Sin duda era lo mejor: deshacernos de ti.

Nazario se tambalea sin querer creer lo que escucha.

NAZARIO

(convenciéndose a sí mismo)

Esa carta la trajiste tú.

TALITO

(cruel)

¿Y de cuando a acá el correo llega a esta casa? No he salido en toda esta semana. Es falsa, Nazario. Sigues sin nada, como en los últimos diez años.

Nazario queda estupefacto con mirada perdida pero vuelve en sí, furioso.

NAZARIO

(a Celia, casi con dolor)

Tú también...

(desenfundando un puñal, iracundo)

Maldita zorra, serpiente rastrera...

CELIA

¡No, yo no he hecho nada, Nazario!

Nazario se abalanza sobre ellos, determinado a apuñalar a Celia. Talito se interpone y forcejea con Nazario. Celia solo consigue gritar desesperadamente pidiendo que se detengan. Talito toma con fuerza la mano en que Nazario blande su cuchillo mientras él intenta a toda costa herir a Talito.

TALITO

(braceando)

¡Nazario, detente, por favor! ¡No hace falta! ¡Para!

Celia, que quiere salvar a Talito, toma un jarrón que rompe en la cabeza de Nazario. Este se

vuelve a verla, ahora dispuesto a herirla a ella mas no con su cuchillo: una fuerte bofetada basta para estrellarla contra una mesa y dejarla abatida en el suelo.

TRES CIMARRONAS
(detrás de escena, gritando)

¡Celia, Celia!

Talito toma a Nazario desde atrás, ahorcándolo aunque sin querer lastimarlo sino detenerlo.

TALITO

¡Celia, corre! ¡Sal! ¡Vete!

Celia titubea sin saber si salir de la casa o no.

TALITO
(a todo pulmón)

¡Ya! ¡Sal!

(a Nazario)

Por favor, no es necesario. No hagas esto.

Celia sale veloz. Nazario y Talito han caído de rodillas pues Nazario parece debilitarse pero, sorpresivamente, este consigue zafarse golpeando en el estómago a Talito, y al voltearse totalmente le asesta una cuchillada que lo deja en el suelo, sobre su espalda, malherido. Nazario se coloca sobre Talito, sometiéndolo, listo para dar la estocada final. Justo cuando sube su brazo, detrás de escena proviene un ruidoso disparo que le abre el pecho a Nazario, matándole. Entra la hermana Inés, mosquete humeante en mano. Primero calmada. Luego se apresura a asistir a Talito en el suelo a quien toma en sus brazos sobre su regazo.

TALITO
(con un hilo de voz)

Hermana... hermana...

HERMANA INÉS
(confortándolo)

Acá estoy...

TALITO
(aun con menos voz)

Confíeseme, deme el perdón...

HERMANA INÉS

Hijo mío...

TALITO

Perdóneme...

HERMANA INÉS
(algo dubitativa pero sentimentalmente solemne)

La oración de fe salvará a este hombre en la hora de su agonía, y el Señor con la gracia del Espíritu Santo le aliviará y, si tuviese pecados, se le perdonarán para entrar a la vida verdadera...

*Mientras la monja hace una cruz en su frente,
Talito cierra sus ojos y expira.*

HERMANA INÉS
(llorando pero más decisiva que nunca)

Tú, que sí conociste el amor, el genuino amor, que salva más que cualquier dios, más necesario que cualquier dios... bendito seas...

*La luz sobre Talito y la monja se mengua pero
quedan aún visibles, como un recuerdo.
Intensificado sobre Celia, un halo casi la hace
lucir como una ensoñación. Las tres cimarronas,
que han entrado a escena, la han recibido y
juntas, en coro, culminan:*

CELIA Y HERMANA INÉS
[“Vida”]

Celia: Vida, ¿por qué has descubierto el talón?

Tan distraída, dejas aquí el dolor.
 Vida, mira cómo me haces cantar,
 tan complacida, nos dejas marchitar.

Hna. Inés: ¿Quién ha podido olvidar
 que va a desaparecer,
 y entre la tierra ser
 solo un durmiente más
 que de la historia un día se borrará?

¿Quién va a predecir el mar
 y la lluvia detener?
 ¿Quién va a permanecer
 cerca de algún volcán?
 ¿Quién puede naufragar
 y nunca enloquecer?

Hna. Inés: Vida, mira cómo me haces cantar
 tan complacida nos dejas marchitar.

Celia: Ay, vida...

Celia y Hna. Inés: ¿por qué ante nosotros te vas
 y la poesía quisiste terminar?

*La luz disminuye paulatinamente, cerrándose
 sobre Celia que es la última en verse antes de
 hacerse el definitivo*

OSCURO.

**LA OBRA SE DA
 POR FINALIZADA**
