

**La confluencia estética del terror en la leyenda
colombiana del Mohán a partir de las tímbricas andinas
del pasillo y el bambuco desde el estilo compositivo de
Charles Bernstein**



Leidy Camila Céspedes Garzón

**Universidad Pedagógica Nacional
Facultad de Bellas Artes - Licenciatura en Música
Septiembre de 2025 – Bogotá D.C.**

**La confluencia estética del terror en la leyenda
colombiana del Mohán a partir de las tímbricas andinas
del pasillo y el bambuco desde el estilo compositivo de
Charles Bernstein**

Trabajo de grado para optar por el título de Licenciada en Música

Elaborado por

Leidy Camila Céspedes Garzón

Código 2020275013

Asesor:

Prof. Javier Illidge Jácome

**Universidad Pedagógica Nacional
Facultad de Bellas Artes - Licenciatura en Música
Septiembre de 2025 – Bogotá D.C.**

Dedicatoria

A mi mamá y a mi papá por siempre confiar en mí y apoyarme incondicionalmente en cada etapa y enseñarme a perseguir siempre mis sueños sin importar las adversidades del camino. A mis hermanos por acompañarme y escucharme en cada momento difícil de la vida. A todos ellos porque es gracias a mi familia que soy la persona que soy hoy, con los valores y la alegría que me caracterizan, lo cual me llena de orgullo.

Esto es para ustedes.

Agradecimientos

Agradezco a mi mamá, Carmenza Garzón, a mi papá, Álvaro Céspedes, a mis hermanos, Juan Pablo y Adrián Ricardo, definitivamente, sin ellos nada de esto sería posible.

A Yenifer Reales por estar presente en cada logro celebrándolo conmigo como si fuera propio y en cada tropiezo dándome la mano que necesito para levantarme y seguir adelante.

A mi maestra, Andrea Triviño por siempre brindarme palabras de aliento y su disposición de dar ayuda a quien lo necesita, gracias por hacer más ameno el espacio de Coro, el cual se ha convertido como en una familia para mí.

A mi maestra de canto Gloria Casas, por compartir su conocimiento y apoyo en cada momento en que tuve que subir a un escenario.

A mi maestro Javier Illidge que se comprometió conmigo a sacar adelante este trabajo y siempre estuvo dispuesto a escucharme, a tener charlas que me ayudaron en mi crecimiento personal y mostrarme la excelente persona que es.

A todos y cada uno de mis compañeros, que han estado conmigo en este camino de cinco años de aprendizajes, alegrías, risas, tristezas, frustraciones y logros alcanzados. No podría haber tenido mejores colegas, son excelentes músicos, así como personas.

Leidy Camila Céspedes Garzón

Tabla de contenido

Introducción	1
Capítulo I – Planteamiento del Problema	3
Producto	4
Tema	4
Palabras Clave	4
Formulación del Problema.....	4
Pregunta Problema.....	6
Sub – Preguntas	6
Preguntas de Forma y Estructura Musical	6
Pregunta Interpretativa.....	6
Objetivo General.....	7
Objetivos Específicos	7
Justificación	7
Capítulo II – Estado de la Cuestión	11
Capítulo III – Marco Teórico.....	15
Mitos y Leyendas de Colombia	16
El Mohán y su Presencia en el Imaginario Colectivo.....	17
Contexto histórico del pasillo y el bambuco: evolución en el formato	19
.....	23
Breve Historia de la Relación entre la Música y el Cine	23
Charles Bernstein como compositor	25
El Análisis Musical como Herramienta de Comprensión.....	26
Armonía desde la Tonalidad.....	27
Cambios Modales	30
Modulaciones.....	32
La Estética del Ideal Adulto en la Película <i>A Nightmare on Elm Street</i>	32
La Música Incidental	38

Clasificaciones de la Música Incidental Diegética y No Diegética	39
Música Diegética Expresiva	39
Música Diegética Estructural.....	40
Música No Diegética Expresiva	40
Música No Diegética Estructural.....	41
Utilización de Recursos Técnicos Expresivos en la Representación de Emociones	43
Leitmotiv.....	46
Capítulo IV – Diseño Metodológico.....	47
Tipo de investigación.....	48
Enfoque de la investigación.....	48
Diseño metodológico de la investigación	49
Ruta Metodológica.....	49
Descripción de las fases de la investigación.....	52
Etapa 1: Fundamentación Musical.....	52
Fase 1: Indagación y Documentación.....	52
Etapa 3: Creación audiovisual	56
Fase 3: Desarrollo de la propuesta visual	56
Fase 4: Composición de piezas en ritmos de pasillo y bambuco (con la estética de Charles Bernstein)	56
Etapa 4: Actividad con grupo experiencial.....	57
Fase 5: Realización de la actividad con un grupo experiencial	57
Etapa 5: Análisis de Resultados.....	60
Fase 6: Análisis de los resultados obtenidos.....	60
Capítulo V - Implementación del Diseño Metodológico.....	61
Etapa 1: Fundamentación	62
Fase 1: Indagación y Documentación.....	62
Elementos Melódicos, Disonancias e Intercambios Modales a Partir de un Mismo Centro Modal.	63
Elementos Armónicos en la Estética de Charles Bernstein	64
Cambios de Métrica y Ritmos	65
Elementos rítmicos del bambuco.....	67

Elementos rítmicos del pasillo.....	68
Elementos armónicos en el pasillo y el bambuco	70
Etapa 2: Autoetnografía.....	72
Fase 2: Registro del Trabajo Práctico en un Diario de Campo.....	72
Arreglo 1	72
Arreglo 2.....	74
Indagación sobre técnicas extendidas.....	75
Etapa 3: Creación audiovisual	75
Fase 3: Desarrollo de la propuesta visual	75
Fase 4: Composición de piezas en aires de pasillo y bambuco (con la estética de Charles Bernstein)	79
El Protector del Río	79
Donde el Mohán Espera.....	83
Etapa 4: Actividad con el Grupo Experiencial	88
Fase: Realización de la actividad con un grupo experiencial	88
Capítulo VI – Análisis de Datos, Triangulación, Reflexiones y Conclusiones.....	92
Análisis de datos	93
Ejercicio de Triangulación.....	93
Reflexiones de la investigadora	97
Conclusiones.....	99
Bibliografía.....	102
Anexos	106

Tabla de figuras

Figura 1. La Madre de Agua, El Sombrerón, La Tunda y La Patasola.....	16
Figura 2. El Mohán.....	18
Figura 3. Baile de Campesinos.....	20
Figura 4. Estudiantina Lira Colombiana.....	21
Figura 5. Música colombiana de los años 20 y 30 y el maestro Luis A. Calvo.....	23
Figura 6. Charles Bernstein Dirigiendo una banda sonora para una película de principios de carrera en Warner.....	26
Figura 7. José Morales en versión de Fernando León Rengifo.....	28
Figura 8. <i>Guatavita</i> en versión de Fernando León Rengifo.....	28
Figura 9. <i>Aviador</i> en versión de Fernando León Rengifo.....	29
Figura 10. <i>Croquis</i> en versión de Fernando León Rengifo.....	29
Figura 11. Escalas modales.....	30
Figura 12. Acordes frigios de séptima.....	31
Figura 13. Acordes frigios de novena.....	31
Figura 14. Intercambio modal.....	32
Figura 15. <i>The Texas Chainsaw Massacre</i> (1974 - 1995).....	33
Figura 16. <i>Halloween</i> (1978 - 2002).....	34
Figura 17. <i>Friday the 13th</i> (1980 - 2003).....	34
Figura 18. <i>A Nightmare on Elm Street</i> (1984 - 2003).....	35
Figura 19. Transcripción del tema de <i>Elm Street</i> en el prólogo onírico de <i>Pesadilla en Elm Street</i>	37
Figura 20. Ejemplo de Música Diegética Expresiva.....	39
Figura 21. Ejemplo de Música Diegética Estructural.....	40
Figura 22. Ejemplo de Música No Diegética Anímica.....	40
Figura 23. Ejemplo de Música No Diegética Imitativa.....	41
Figura 24. Ejemplo de Música No Diegética Estructural.....	42
Figura 25. Ejemplo de musical.....	42
Figura 26. Ejemplo de leitmotiv.....	46

Figura 27. Bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión.....	50
Figura 28. Comparación estética entre El Mohán y Freddy Krueger.	53
Figura 29. Compases 8 y 9 de <i>Sleep Clinic</i>	63
Figura 30. Compases 15 al 19 de <i>Sleep Clinic</i>	64
Figura 31. Compases del 20 al 24 de <i>Sleep Clinic</i>	64
Figura 32. Compases 25 y 26 de <i>Sleep Clinic</i>	65
Figura 33. Compases 13 y 14 del arreglo de <i>Freddy Krueger Theme Song</i> por Noud Van Harskamp.	65
Figura 34. Compases del 1 al 7 de <i>Sleep Clinic</i>	66
Figura 35. Compases del 27 al 38 del arreglo de <i>Freddy Krueger Theme Song</i> por Noud Van Harskamp.....	66
Figura 36. Ritmo de bambuco número 1.	67
Figura 37. Ritmo de bambuco número 2.	67
Figura 38. Ritmo de bambuco número 3.	67
Figura 39. Ritmo de bambuco número 4.	67
Figura 40. Ritmo de bambuco número 5.	68
Figura 41. Ritmo de bambuco en 3/4.....	68
Figura 42. Compases del 28 al 31 de la obra <i>José Morales</i> en versión de Fernando León Rengifo.	68
Figura 43. Ritmo número 2 de la obra <i>Croquis</i> en versión de Fernando León Rengifo.	69
Figura 44. Ritmo número 1 de la obra <i>Croquis</i> en versión de Fernando León Rengifo.	69
Figura 45. Ritmo número 1 de la obra <i>Aviador</i> en versión de Fernando León Rengifo.	69
Figura 46. Ritmo número 2 de la obra <i>Aviador</i> en versión de Fernando León Rengifo.	69
Figura 47. Uso de la escala menor armónica en la obra <i>Guatavita</i> en versión de Fernando León Rengifo.	70
Figura 48. Uso de dominantes secundarias en la obra <i>José Morales</i> en versión de Fernando León Rengifo.	71

Figura 49. Uso de dominantes secundarias la obra <i>Guatavita</i> en versión de Fernando León Rengifo.	71
Figura 50. Uso de dominantes secundarias en la obra <i>Croquis</i> en versión de Fernando León Rengifo.	72
Figura 51. Arreglo de <i>Freddy Krueger Theme Song</i>	73
Figura 52. Arreglo de <i>Freddy Krueger Theme Song</i>	73
Figura 53. Arreglo de <i>Sleep Clinic</i>	74
Figura 54. Diseño del personaje del fragmento <i>El Protector del Río</i> (segundo 28). ..	76
Figura 55. Diseño del personaje del fragmento <i>El Protector del Río</i>	76
Figura 56. Diseño del pescador del fragmento <i>El Protector del Río</i> (minuto 1:04).	77
Figura 57. Diseño del Mohán.	77
Figura 58. Diseño del Mohán para el fragmento <i>Dónde el Mohán Espera</i> (minuto 1:23).	78
Figura 59. Diseño de la lavandera para el fragmento <i>Donde el Mohán Espera</i> (segundo 7).	78
Figura 60. Compases del 1 al 10 del fragmento <i>El Protector del Río</i>	80
Figura 61. Compases 10 al 14 del fragmento <i>El Protector del Río</i>	81
Figura 62. Compases 18 al 25 del fragmento <i>El Protector del Río</i>	81
Figura 63. Compases del 25 al 28 de la composición <i>El Protector del Río</i>	82
Figura 64. Compases del 29 al 32 de la composición <i>El Protector del Río</i>	83
Figura 65. Fragmento <i>Donde el Mohán Espera</i>	84
Figura 66. Compases 5 al 7 del fragmento <i>Donde el Mohán Espera</i>	84
Figura 67. Compases 5 al 12 del fragmento <i>Donde el Mohán Espera</i>	85
Figura 68. Leitmotiv representativo del Mohán en modo menor.	86
Figura 69. Compases 24 al 29 del fragmento <i>Donde el Mohán Espera</i>	86
Figura 70. Compases 30 al 38 del fragmento <i>Donde el Mohán Espera</i>	87
Figura 71. Evidencia 1 con grupo experiencial.	89
Figura 72. Evidencia 2 con grupo experiencial.	90
Figura 73. Evidencia 3 con grupo experiencial.	90
Figura 74. Evidencia 4 con grupo experiencial.	90

Introducción

Este proyecto tiene como finalidad la creación de dos obras musicales originales, en las que se encuentra la fusión entre la música de terror para cine y la música tradicional andina, específicamente el pasillo y el bambuco, que representen la estética del Mohán como leyenda de terror del folclor colombiano. Estos dos géneros se han resaltado como grandes representantes de la identidad cultural del país y, por lo tanto, se han empleado en diversos escenarios culturales. Por tal motivo se explora el gran aporte realizado por el maestro Fernando León Rengifo, quien recopiló la historia y evolución de estos géneros tan típicos de la música colombiana.

Por otro lado, se toma como referencia el trabajo compositivo realizado por el norteamericano Charles Bernstein para el clásico de terror *A Nightmare on Elm Street* de 1984, analizando los recursos armónicos de dos fragmentos que forman parte de la banda sonora de esta película, *Freddy Krueger Theme Song* y *Sleep Clinic*.

Para lograr lo anterior se plantea el diseño de un plan de composición experimental, centrado en la fusión de elementos de la música para cine del género de terror y los de acompañamiento ritmo-armónicos del pasillo y el bambuco, dentro del formato de trío típico andino a partir de identificar, describir y fusionar elementos que caracterizan tanto la música de cine de terror como el pasillo y el bambuco, a partir de antecedentes que han tratado temas relacionados a los que se estudian en este proyecto de investigación-creación.

En este documento se encuentran definidos conceptos relevantes para el proceso compositivo, tanto a nivel estético como musical, como lo son la leyenda del Mohán y su presencia en el imaginario colectivo, la evolución del pasillo y el bambuco como géneros musicales con características propias, así como la música para cine de terror, el trabajo de Charles Bernstein como compositor en este género y el desarrollo del *slasher* como un subgénero del cine de terror, del cual hace parte la película *A Nightmare on Elm Street*. Finalmente se realiza un análisis musical de los tres géneros involucrados en esta fusión.

El método empleado en el proceso de composición incluye tres etapas: en la primera, que corresponde a la fundamentación, se indagan los recursos a tener en cuenta para la creación de las obras musicales; la segunda hace uso de la auto-etnografía como recurso de investigación, en el cual se lleva a cabo un registro de la experimentación musical a manera de diario de campo; finalmente, la tercera etapa se llega al proceso creativo como tal para la obtención del producto artístico final, que en este caso corresponde a dos obras compuestas en aires de pasillo y bambuco, que musicalizan la leyenda del Mohán.



CAPÍTULO I - PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Producto

Composición musical de un pasillo y un bambuco adaptados a la estética del terror, para la musicalización de la leyenda del Mohán.

Tema

La confluencia estética del terror en la leyenda colombiana del Mohán, a partir de las tímbricas andinas del pasillo y el bambuco, desde el estilo compositivo de Charles Bernstein.

Palabras Clave

Pasillo, bambuco, estética de terror, análisis musical, folclore colombiano.

Formulación del Problema

El Mohán es una de las leyendas de la tradición oral del folclore colombiano más representativas de la región del Huila y el Tolima. En ella se describe un personaje corpulento, con la piel quemada por el sol, con uñas y cabello largo, que habita en las cavernas cercanas a las playas del Río Magdalena, al que le temen los pescadores, lavanderas y todas aquellas personas que trabajan cerca de los ríos, ya que los persigue para hacerles bromas como robarles el resultado de la pesca, dañar sus redes y embarcaciones, así como también asecha a las mujeres lavanderas, cortejándolas con oro y joyas para llevarlas a su caverna. Se dice también que en las noches se escuchan las carcajadas y griterías del Mohán, así como que se le ha visto en una balsa tocando guitarra o flauta.

Llama la atención a la autora del proyecto por una parte la relación entre la naturaleza intrínsecamente terrorífica de la leyenda del Mohán y su representación musical predominante, a través de géneros alegres y festivos como el pasillo y el bambuco tradicionales, así como por otra parte que al igual que muchos bogotanos de su generación, cuenta con arraigadas raíces en otra región del país, en este caso el departamento del Huila, cuya capital se encuentra a orillas del río Magdalena y cuenta además con un monumento de este personaje del folclor; es por todo esto que ha estado familiarizada de mucho tiempo atrás con la historia del Mohán, gracias a la rica tradición oral de la región que según Valenzuela

(2014), "... evoca en la mente de los pobladores desgracias y miserias a todo nivel sin igual".
(p. 7)

Teniendo en cuenta lo anterior surge una inquietud debido al hecho de que la autora ha estado además expuesta a una forma diferente de representar desde la música este tipo de historias, es decir, que la música evoque el terror de igual forma que lo hace su narrativa, como se puede observar en diferentes películas del género de terror como *Friday the 13th* (1980) cuya musicalización fue realizada por Harry Manfredini, *Insidious* (2010) y *The Conjuring* (2013) musicalizadas por Joseph Bishara, y, finalmente, *A Nightmare on Elm Street* (1984), cuya banda sonora fue compuesta por Charles Bernstein: esta última ha llamado la atención a la autora y ha sido una importante fuente de inspiración.

Dado este contexto se evidencia la necesidad de establecer un diálogo entre los diferentes mitos y leyendas regionales de Colombia y el género musical de terror en el cine, buscando establecer conexiones entre la riqueza narrativa y simbólica de las tradiciones orales colombiana y el estilo compositivo empleado en las bandas sonoras del cine de terror occidental.

Mientras que el cine ha desarrollado un lenguaje musical capaz de producir miedo y suspenso a través de armonías disonantes, timbres extremadamente agudos que generan incomodidad al espectador, ritmos irregulares, entre otra variedad de elementos utilizados; los mitos y leyendas colombianas, a pesar de su naturaleza intrínsecamente terrorífica, rara vez han sido explorados desde esta perspectiva, lo cual representa una oportunidad para enriquecer el género musical del terror con las estructuras, armonías y ritmos propios de la cultura de la región andina colombiana, específicamente a través de dos géneros musicales: el bambuco y el pasillo.

En este aspecto musical es donde se encuentra uno de los principales desafíos para la fusión entre la estética de la música de terror para cine y el pasillo y el bambuco, debido a las opciones interpretativas y estilísticas propias del formato instrumental tradicional de trío típico andino. Por otro lado, la música de terror para cine, frecuentemente orquestal, emplea un amplio espectro de registros y timbres, caracterizado por el uso de instrumentos como los

violines en su registro más agudo y el contrabajo o el piano en sus registros graves, todo ello para generar tensión e incomodidad.

En contraste el formato típico andino, conformado por bandola andina, tiple y guitarra (que es el que se pretende emplear en este proyecto) enfrenta restricciones en la reproducción de estos efectos sonoros. Si bien la bandola puede alcanzar registros agudos comparables a los del violín y el tiple puede aproximarse a ciertos rangos, la ausencia de instrumentos capaces de producir frecuencias tan graves como las del contrabajo o el piano, limita la capacidad de evocar la profundidad y la oscuridad sonora asociadas al terror. Sin embargo, esta discusión estética plantea un reto significativo para la adaptación de sonoridades asociadas con el terror a un contexto musical andino, exigiendo la exploración de soluciones creativas para lograrlo.

Pregunta Problema

¿Cómo musicalizar la leyenda del Mohán integrando elementos de la música para cine de terror, a partir del lenguaje y recursos armónicos y melódicos de Charles Bernstein y los elementos de acompañamiento ritmo-armónicos del pasillo y del bambuco dentro del formato de trío típico andino?

Sub – Preguntas

Preguntas de Forma y Estructura Musical

1. ¿Qué cambios se deben tener en cuenta en los arreglos hechos a *Sleep Clinic* y *Freddy Krueger Theme Song* para lograr la sonoridad esperada de pasillo y bambuco?
2. ¿Se genera el mismo cambio en las emociones del espectador reemplazando el formato musical y sus tímbricas?

Pregunta Interpretativa

¿Cuáles son los elementos interpretativos e instrumentalmente más comunes en la estética de Charles Bernstein en su trabajo realizado en *A Nightmare on Elm Street*?

Objetivo General

Integrar en la composición experimental de dos piezas breves para trío típico andino, los elementos ritmo-armónicos del pasillo y el bambuco con la música para cine del género terror, a partir del lenguaje de recursos armónicos y melódicos utilizados por el compositor Charles Bernstein en la banda sonora de la película *A Nightmare on Elm Street*.

Objetivos Específicos

1. Caracterizar los recursos compositivos propios de la música para cine de terror, a partir de los fragmentos *Sleep Clinic* y *Freddy Krueger Theme Song* de la banda sonora de la película *A Nightmare on Elm Street*.
2. Compilar los elementos más comunes a nivel rítmico y armónico de los aires colombianos pasillo y bambuco, a partir de las obras *Aviador* de Fulgencio García, *Croquis* de Ricardo Acevedo Beltrán, *Guatavita* y *José Morales* de Francisco Cristancho en versión de Fernando León Rengifo para el formato de trío típico andino.
3. Implementar la unión de los elementos musicales observados en el análisis de las obras *Sleep Clinic*, *Freddy Krueger Theme Song*, *Aviador*, *Croquis*, *Guatavita* y *José Morales*, en la creación de dos arreglos y la composición de dos fragmentos para formato de trío típico andino.
4. Lograr la integración entre los fragmentos musicales compuestos y dos escenas visuales cortas de creación propia, que den cuenta de la leyenda del Mohán a partir del imaginario colectivo.

Justificación

El presente trabajo de investigación–creación surge de una clara necesidad: la falta de recursos y herramientas sistemáticas para las personas que pudieran estar interesadas en la estética del terror para cine, aplicada a la música andina colombiana. Existe una dificultad en el acceso a materiales educativos y analíticos, que permitan comprender y aplicar de manera efectiva los principios de la música para terror. Además, la escasez de partituras y análisis detallados de obras representativas del género dificulta el estudio de los elementos

musicales fundamentales que configuran una estética propia del terror. La investigación–creación propuesta busca llenar este vacío mediante la recopilación y el análisis de recursos existentes, así como la creación de nuevas herramientas que faciliten la comprensión y aplicación de estos principios.

Por otra parte, este trabajo tiene una intención manifiesta de demostrar cómo la riqueza rítmica y armónica de aires tradicionales colombianos como el pasillo y el bambuco, puede ser reinterpretada y adaptada para generar una atmósfera de terror en un contexto narrativo. Es por ello que se busca conservar y transformar elementos teórico musicales esenciales del pasillo y el bambuco (como sus patrones rítmicos distintivos y sus progresiones armónicas) para integrarlos en un formato inusual en la música de terror para cine: el trío típico andino.

Esta propuesta no sólo representa un desafío creativo, sino también una oportunidad para expandir los alcances de la música tradicional colombiana y explorar su potencial expresivo en contextos contemporáneos. Al demostrar su viabilidad, se espera enriquecer el panorama de la música para cine de terror con nuevas sonoridades y perspectivas.

De acuerdo con López y San Cristóbal (2014), “La autoetnografía en investigación artística no considera al investigador exclusivamente como representante de una cultura o fenómeno del que este forma parte, sino que se enfoca con él mismo, en sus motivaciones personales, sus impulsos artísticos, sus deseos, y, de manera muy especial, en su propio quehacer”. (p. 142)

Se entiende entonces que, en esencia, este proyecto se nutre de la experiencia y la vivencia personal de la autora, explorando el diálogo intercultural que surge de la fusión de tres estilos musicales aparentemente diferentes. Cada uno de estos estilos está profundamente arraigado en su propio contexto. La música de terror para cine, concebida para resonar en salas de exhibición de películas, busca inducir en el espectador emociones como el miedo y la angustia, en un entorno cuidadosamente diseñado. Este ambiente es producto de la evolución del cine como séptimo arte, donde la música desempeña un papel crucial en la amplificación de las emociones visuales. Como señala Michel Chion (1993) en su libro *La*

Audiovisión, la música en el cine no es un mero acompañamiento sino un elemento activo que moldea la percepción del espectador, intensificando la experiencia emocional.

Este propósito contrasta marcadamente con el folclor colombiano que, si bien convoca multitudes, lo hace en contextos de alegría y celebración. En el imaginario colectivo, el folclor se asocia mayormente con la fiesta y el baile, aun cuando también incluye narraciones de carácter tenebroso como la leyenda del Mohán. Como lo describe Wade (2000) en su libro *Música, raza y nación: música tropical en Colombia*, si bien las historias del Mohán pueden generar escalofríos, su presencia en festividades y celebraciones folclóricas no altera el ambiente general de júbilo.

La investigación-creación propuesta en el presente trabajo, busca tender un puente entre estos dos mundos aparentemente opuestos, explorando cómo los recursos musicales del terror cinematográfico pueden dialogar con la riqueza rítmica y melódica del folclor andino colombiano. De esta manera se espera contribuir a la construcción de un repertorio de recursos musicales innovadores para su contexto, que puedan ser aprovechados por otros artistas para explorar nuevas narrativas y representaciones de historias arraigadas en la cultura colombiana. En un contexto donde los medios audiovisuales nacionales tienden a reiterar temáticas y géneros convencionales, se busca abrir un espacio para la exploración musical del terror, un género que, a pesar de su creciente popularidad global, aún encuentra resistencia en la producción cinematográfica colombiana.

Las leyendas y mitos del folclor colombiano como la del Mohán, tienen un enorme potencial narrativo que trasciende la transmisión oral y el imaginario colectivo. Sin embargo, este potencial permanece en gran medida inexplorado por el cine nacional que, según Rico (2018) en su trabajo de grado titulado *Narrativas del cine de terror en Colombia*, se encuentra atrapado en una dicotomía entre la representación de la violencia y la comedia costumbrista. Incluso desde una perspectiva más personal, los recuerdos de crecer en medio de producciones televisivas presentadas en horario estelar, representaban con frecuencia situaciones e historias relacionadas con la violencia inherente al conflicto armado del país y a las situaciones que este conlleva, como lo son el narcotráfico y la pobreza. Por otro lado, la alternativa disponible en las salas de cine era una edición más de *El Paseo* y, aunque ambas situaciones son muy colombianas, reducen la posibilidad de contar otras historias que

también tienen un sello nacional, trabajo al que contribuyen espacios como el *Bogotá Horror Festival* en sus diferentes ediciones, mientras que los consumidores del género de cine de terror deben esperar producciones realizadas en el extranjero.

De esta manera, el presente proyecto propone una alternativa a este fenómeno, al adaptar la estética del terror a historias autóctonas como la del Mohán, buscando explorar un acercamiento entre estas dos tendencias desde una perspectiva fresca y original sobre el folclor colombiano. Al fusionar la música de terror con elementos de la tradición andina, se pretende crear una experiencia inmersiva y perturbadora que permita al espectador redescubrir la riqueza y la complejidad de estas historias ancestrales.



CAPÍTULO II - ESTADO DE LA CUESTIÓN

El estudio de la música en el cine de terror ha sido abordado desde diversas perspectivas, destacando su papel fundamental en la generación de emociones en el espectador. Escalante y Guerrero (2018), en su trabajo de grado titulado *La música en el cine de terror: “La profecía” (1976) y “El Conjuro”*, profundizan en el análisis de la música de esas dos películas, identificando conceptos clave como la música diegética y no diegética y su influencia en la experiencia emocional en el público. El estudio no sólo describe el uso de estos tipos de música, sino que también examina cómo se emplean para generar tensión, anticipar sucesos y estimular las emociones en el espectador. Al analizar estas dos películas, que representan diferentes épocas y estilos dentro del género de terror, con lo que los autores proporcionan una base importante para comprender cómo la música se utiliza para crear ambientes de terror en el cine y cómo estos elementos pueden variar, dependiendo del contexto y la intención del director.

La perspectiva del compositor también es importante para entender la creación de bandas sonoras de terror. En una entrevista con Adam Sessler (2015), el compositor de la banda sonora de *Friday the 13th* Harry Manfredini revela los elementos estéticos que tuvo en cuenta para su trabajo. Manfredini resalta el uso de fragmentos cortos y repetitivos, diseñados para generar incomodidad y tensión en el espectador, demostrando cómo la música puede generar emociones a través de la repetición y la dramatización. El compositor explica cómo una melodía simple, combinada con su repetición constante y su reproducción en momentos específicos de la película, contribuye a crear una sensación de amenaza constante. Además, Manfredini habla sobre la importancia de trabajar mano a mano con el director, para asegurar que la música complementa y refuerce la narrativa visual.

En el contexto del cine colombiano, Rico Huertas (2018) analiza las narrativas del cine de terror nacional, señalando su escaso consumo en comparación con la comedia. Rico explica cómo el cine de terror colombiano se ha adaptado a formatos e historias predecibles, limitando la exploración de nuevas propuestas. Este análisis resalta la necesidad de diversificar el cine de terror en Colombia, ofreciendo nuevas perspectivas y narrativas que conecten con el público. Argumenta que la falta de variedad en el cine de terror colombiano se debe en parte a la percepción de que el público prefiere la comedia, y que los productores y directores tienden a seguir esta tendencia para asegurar el éxito comercial. Sin embargo,

esta autora también señala que existe un público potencial para el cine de terror en Colombia y que la exploración de nuevas historias y estilos podría revitalizar el género.

Para comprender el contexto cultural de las historias de terror en Colombia, el libro *Mitos y Leyendas de Colombia* de Valenzuela Jaimes (2014) muestra una valiosa recopilación de leyendas del folclor colombiano. Este libro contextualiza los personajes y las creencias asociadas a estas leyendas, proporcionando así una base para explorar su potencial narrativo en el cine de terror. Valenzuela Jaimes no sólo recopila las leyendas, sino que también analiza su origen y significado cultural, explicando cómo estas historias reflejan las creencias y valores de las comunidades donde surgieron. El análisis brinda una comprensión profunda del contexto cultural en el que se desarrollan las historias de terror en Colombia.

La música de terror también se explora en otros medios como los videojuegos. Un análisis que se encuentra en el canal de YouTube Ludofonía (2022) sobre los tipos de música tétrica en videojuegos, muestra el uso de intervalos específicos, timbres inquietantes y la inclusión de canciones infantiles para generar incomodidad y tensión. Este análisis explica cómo la música puede evocar emociones complejas a través de la combinación de elementos aparentemente contradictorios, como la inocencia y el terror. Asimismo, explora cómo los compositores de videojuegos utilizan la música para crear atmósferas de terror, desde la anticipación de un peligro latente hasta la sensación de persecución. El análisis también examina cómo la música interactúa con otros elementos del juego, como los efectos de sonido y la narrativa visual, para crear una experiencia inmersiva y aterradora.

Finalmente, la obra *Danza del Cuervo* de Héctor Fabio Torres (2009) representa un ejemplo de repertorio que puede ser analizado para entender la aplicación de elementos musicales en la creación de diferentes atmósferas debido a su acercamiento a los paisajes sonoros. Si bien Héctor Fabio Torres no hace música de terror, su repertorio puede llegar a percibirse inusual ya que se aparta totalmente de las estructuras y las formas tradicionales del folclor colombiano, generando ciertas similitudes con la música de terror.

Estos antecedentes proporcionan un marco de referencia sólido para la presente investigación, que busca explorar la fusión de la música de terror cinematográfico con elementos del folclor andino colombiano, brindando una nueva perspectiva sobre la creación

de bandas sonoras de terror en el contexto nacional. La investigación se basa en los conocimientos y técnicas explorados en estos antecedentes, pero también busca ir más allá, explorando nuevas posibilidades y enfoques para la creación de música de terror en el cine colombiano.

CAPÍTULO III - MARCO TEÓRICO



Mitos y Leyendas de Colombia

Los mitos y leyendas nacen desde la necesidad de dar explicación a ciertos fenómenos naturales, humanos o históricos de diferentes culturas o civilizaciones, que trascienden de lo que en principio podría resultar inexplicable a unos sucesos sobrenaturales, los cuales están asociados a personajes (hombres y mujeres) legendarios que habitan en las selvas, las montañas, las colinas, las cuevas, los ríos, las quebradas, los mares y diferentes lugares de la naturaleza que representan un misterio para el ser humano (Ocampo, 2006).

En Colombia hay una variedad de personajes míticos que se han popularizado a lo largo y ancho del país, de los cuales Valenzuela (2014) hace una recopilación en su libro *Mitos y leyendas de Colombia*. Allí se pueden encontrar historias como la de la Patasola, que nace en el Tolima Grande con el fin de atemorizar a las mujeres infieles; la Madre Agua, cuyo origen se da en el departamento del Atlántico y es quien se encarga de velar por la protección del agua, premia a los pescadores que cuidan bien de los ríos, pero castiga con inundaciones y crecientes inesperadas a quienes la dañan; el Sombrerón, que es una leyenda que se ha presentado en varias partes del país y se trata de un ser que se encarga de corregir las malas conductas de abusadores, borrachos, lujuriosos y avarientos; la Tunda, que proviene de las regiones mineras del país que abarcan los departamentos de Antioquia, Chocó, Cundinamarca y Boyacá, es un alma en pena que daña las cosechas, hace que las vacas emanen leche agria y que las gallinas queden turuletas; o el Mohán que es el personaje cuya leyenda se tomará como referencia estética para este trabajo de grado y del cual se habla a continuación.



Figura 1. La Madre de Agua, El Sombrerón, La Tunda y La Patasola. Fuente: Mitos y Leyendas de Colombia (2014)

El Mohán y su Presencia en el Imaginario Colectivo

Dentro de los mitos y leyendas comunes que se suelen enseñar a través de la tradición oral en Colombia, el Mohán hace parte de aquellos que las personas pueden reconocer con facilidad, incluso como temática a enseñar como parte de la enseñanza de la lengua española en la educación primaria en regiones cercanas al río Magdalena. La gran mayoría de libros recopilatorios o que tratan el tema del folclor colombiano de manera general, incluyen en su contenido la leyenda del Mohán de una u otra forma, además de que cada población en la cuenca del Magdalena tiene su propia versión del personaje (incluyendo o excluyendo ciertas características), dependiendo el contexto propio de cada población.

La connotación como figura de terror incluso podría cambiar dependiendo del punto de vista masculino y femenino ya que, mientras que para los pescadores es una figura de mando que brinda riqueza y abundancia en la pesca, para las mujeres podría ser un personaje que acosa y asecha, o bien que puede incitar a otros hombres a hacer daño a las mujeres, aun cuando se presentara como un ser justiciero que castiga a los hombres por su codicia y avaricia y, dependiendo de la versión, por atentar en contra de la naturaleza (González, 2019).



Figura 2. El Mohán. Fuente: Cuentos de espantos y otros seres fantásticos del folclor colombiano (2004).

La leyenda del Mohán, un pilar de la tradición oral colombiana, trasciende la mera narrativa folclórica para convertirse en un crisol de significados culturales y sociales. Su presencia tanto en libros de folclor como en el currículo de educación primaria, atestiguan su arraigo en la identidad regional. Sin embargo, la leyenda se revela como un fenómeno dinámico y polifacético, moldeado por la diversidad geográfica y las experiencias individuales. Cada comunidad ribereña del Magdalena imprime su sello particular en el relato, configurando un mosaico de versiones que reflejan las inquietudes y valores locales.

La figura del Mohán, lejos de ser un arquetipo estático, se transforma según el prisma desde el cual se le observe. Para los pescadores se erige como un ser poderoso y generoso, capaz de proveer abundancia y riqueza en la pesca. En contraste, para las mujeres el Mohán puede encarnar una amenaza, un seductor que acecha y rapta, o un instigador de la violencia masculina. Esta ambivalencia se extiende a su relación con la naturaleza: mientras que algunas versiones lo presentan como un celoso guardián del equilibrio ecológico, castigando a quienes osan perturbarlo, otras lo muestran como un ser que puede infligir daño a las personas si se le provoca.

Esta multiplicidad de interpretaciones, como señala González (2019), revela la complejidad de la leyenda y su capacidad para adaptarse a diferentes contextos y

perspectivas. La figura del Mohán, por lo tanto, no se limita a ser un personaje de terror o un protector de la naturaleza, sino que funciona como un espejo que refleja las tensiones y contradicciones de la sociedad colombiana.

Contexto histórico del pasillo y el bambuco: evolución en el formato

La historia de la música en lo que hoy es Colombia, se encuentra entre la tradición oral y aquello que está registrado en los diferentes trabajos que buscan dar luz al origen de estilos que, aunque hoy se encuentran bien definidos, es difícil datarlos en el tiempo de manera precisa debido a su naturaleza como algo inmaterial, que pertenece a las prácticas culturales de un pueblo.

El pasillo y el bambuco son aires que surgen en la región andina colombiana y sus orígenes se remontan a la época de la Colonia, cuando se empezó a implementar instrumentos traídos desde España como la guitarra y la bandurria. Por otro lado, se sumó la influencia de los tambores de los pueblos africanos que llegaron al país como esclavos y los instrumentos de viento propios de las comunidades indígenas, lo cual supone una gran influencia en la creación de nuevas expresiones musicales, ya que en la constante interacción en los momentos de descanso en los que se reunían a celebrar y festejar, fue donde nacieron estas fusiones rítmicas.

Es así como se desarrollan los aires del bambuco en el siglo XIX, aunque por obvias razones aún no se veía como un género musical sino como una danza en el contexto de la fiesta, es decir, como un ritual festivo: a esto se le conoce hoy en día como bambuco arcaico, una forma de expresión propia de las clases menos favorecidas de la sociedad de ese entonces. (Castiblanco, 2016)



Figura 3. Baile de Campesinos Fuente. El bambuco, música “nacional” de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo (Revista del Instituto de Investigación Musicológica, Carlos Vega, 2012).

A mitad del siglo XIX, el bambuco se hizo tan popular que llegó a los círculos sociales de la clase alta, en donde se puede evidenciar la mezcla de las costumbres campesinas y la estética europea: es aquí en plena época post-independentista donde logra tener más fuerza este género musical y empieza su expansión hacia el sur y el centro de la ahora joven república. Debido a esto y en busca de una identidad propia como colombianos, es donde aparecen los primeros escritos de cancilleres y visitantes extranjeros acerca de este género; ya en 1850, surge uno de los primeros bambucos registrados en partitura, titulado *Aires neogranadinos* opus 14 del compositor bogotano Manuel María Párraga. (Castiblanco, 2016)

En 1881 comenzó a actuar la estudiantina Lira Colombiana, que fue conformada por el maestro Pedro Morales Pino y que interpretaba la música nacional de una manera más profesional, contando con ocho músicos de formación académica bajo su dirección: Gregorio Silva, Carlos Wordsworthy, Blas Forero, Isaías Rodríguez, José Vicenta Martínez, Silvestre Cepeda, Julio Valencia y Carlos Escamilla. Con ellos pudo consolidar una posición de privilegio en la vida musical bogotana, además de que en esta estudiantina fue mucho más evidente la influencia europea dado que, además, Morales Pino realizó sus estudios en la

Academia Nacional de Música en Bogotá, la que dio origen al Conservatorio Nacional de Música que, años más adelante, se vincularía a la Universidad Nacional de Colombia.



Figura 4. Estudiantina Lira Colombiana Fuente. Gran Enciclopedia De Colombia, Tomo 9. Biografías I Círculo De Lectores 1993.

Desde su infancia, Pedro Morales Pino conocía la música andina: es por esto que se interesó por el estudio y la composición de esta música y fue él quien introdujo el sexto orden de la bandola andina, para lograr un sonido más brillante que se pudiera asemejar al violín y así mismo aportó al desarrollo de la música colombiana con su clasificación, definición de sus estructuras y su escritura, que en ese momento era casi inexistente (León, 2003). Con la estudiantina Lira Colombiana se amplió el repertorio y se generó una difusión de la música andina y los ritmos colombianos, logrando que esta música pudiera conocerse fuera del país y, de esta manera, que trascendiera las fronteras nacionales.

Entre 1900 y 1910, la estudiantina logró despertar en sus viajes el interés de casas disqueras de New York para grabar música popular latinoamericana, la cual estaba de moda en esa época. Aunque no hay ningún registro fotográfico o ninguna mención en los catálogos acerca de estas grabaciones, muchos investigadores afirman que esto sucedió mientras estaban de gira por los Estados Unidos. La estudiantina fue muy importante en esa época e influyó en la creación de muchas agrupaciones nuevas, que hicieron conocer la música

tradicional andina colombiana y que aportaron al desarrollo de la música tradicional en la primera mitad del siglo XX (León, 2003).

A lo largo de la historia aparecieron muchas agrupaciones que se destacaron y cada una aportó algo nuevo al desarrollo de la música andina colombiana y a la implementación de diferentes formatos como por ejemplo la Lira Antioqueña, uno de los grupos más importantes en Medellín, fundado en un inicio por Pacífico Carvalho con la idea de crear un grupo semejante a la Lira Colombiana y fue su discípulo Fernando Córdoba quien siguió con esta idea, iniciando sus ensayos en 1902 y fundándose como agrupación oficial en 1903, bajo la dirección de Jesús Arriola. 1910 fue uno de los años más importantes para esta agrupación, ya que se presentó en los mejores establecimientos y clubes de Medellín, coincidiendo con la celebración del centenario de la independencia nacional y se destacó por ser una de las agrupaciones que tocaba todo el repertorio del maestro Pedro Morales Pino.

El formato utilizado por la Lira Antioqueña empezó a incluir más instrumentos que los del conocido trío típico andino colombiano ya que, si bien usaban bandolas, tiples y guitarras, posteriormente empezaron a utilizar contrabajo, flauta y violín, así como en la Lira Colombiana en algunas ocasiones introducían el violonchelo.

Asimismo, para entender cómo fue cambiando el formato a lo largo de los años, se pueden mencionar otras agrupaciones como Arpa Colombiana, conformada en 1919, que utilizaba un formato simple de cuarteto con dos bandolas, tiple y guitarra, con la diferencia de que en sus grabaciones se incluyó un instrumento típico bogotano llamado el “pito”, que es una flauta transversa hecha en hojalata, sin llaves, y cuyo sonido se asemeja al flautín. También se menciona a la agrupación Estudiantina Añez con un formato instrumental de flauta, violín, dos bandolas, tiple, guitarra y contrabajo, el trío de los hermanos Hernández fundado por Héctor, Gonzalo y Pacho Hernández, quienes se destacaban por su habilidad al tocar una gran variedad de instrumentos y por la creación realizada por Gonzalo Hernández del tiple eléctrico, quien también compuso varias obras para este instrumento. Con el fin de comprender la cantidad de agrupaciones que han aportado un trabajo muy importante tanto en composición, como en el cambio de los formatos y de los instrumentos agregados que nutren la interpretación de estos géneros, así como la fusión entre el estudio académico y la tradición musical propia del folclor andino colombiano, se pueden mencionar el Conjunto

Colombiano Tucci, el Conjunto Luis A. Calvo, el Conjunto Granadino, la Estudiantina Barranquilla y la Estudiantina Iris.

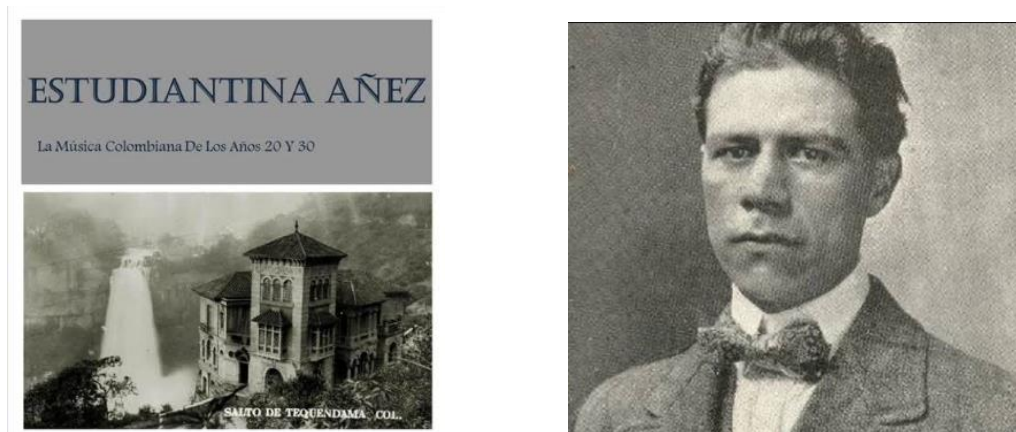


Figura 5. Música colombiana de los años 20 y 30 y el maestro Luis A. Calvo

Breve Historia de la Relación entre la Música y el Cine

El cine, a menudo aclamado como el "séptimo arte", es una amalgama de disciplinas artísticas que trasciende por mucho a la suma de sus partes. Desde la pintura y la arquitectura, que configuran su estética visual, hasta la música que impregna sus emociones, el cine ha tejido un tapiz sensorial único.

La incorporación de la música al cine fue un proceso gradual. Aunque las primeras películas mudas ya utilizaban música en vivo para acompañar las proyecciones, no fue sino hasta 1926 que Warner Bros. lanzó *Don Juan*, la primera película comercial con una banda sonora sincronizada. A pesar de las limitaciones técnicas de la época, la música de *Don Juan* transformó la experiencia cinematográfica, permitiendo a los cineastas moldear las emociones del público de una manera sin precedentes (Eyman, 1999). Roger Ebert (1996) señala a menudo, especialmente en sus reseñas sobre cine, la importancia de la música para enaltecer o dinamizar una película, como lo hizo en su reseña sobre *El Tercer Hombre*, película de 1949.

Un año después, en 1927, *El cantor de jazz* marcó un hito en la historia del cine al introducir el sonido sincronizado y los diálogos hablados. Esta película no sólo demostró el

potencial del sonido para enriquecer la narrativa cinematográfica, sino que también exploró el poder transformador de la música en la vida de un individuo (Eyman, 1999). Basada en un musical de Broadway, *El cantor de jazz* fue un testimonio del impacto de la música en el cine y un precursor de la era dorada de los musicales cinematográficos.

La llegada del sonido al cine no sólo revolucionó la forma en que se contaban las historias, sino que también abrió un nuevo mundo de posibilidades creativas para los cineastas. El director de cine Francis Ford Coppola (1991) resaltó la importancia del sonido en sus películas, afirmando cómo una imagen puede cobrar vida gracias al sonido que se constituye en la mitad de una experiencia cinematográfica. La música, los diálogos y los efectos de sonido se convirtieron en elementos esenciales del lenguaje del cine, permitiendo a los cineastas crear mundos inmersivos y evocar emociones profundas en el público.

La música, elemento vital en la experiencia cinematográfica, despliega su poderío emocional de manera particularmente impactante en el género de terror. Si bien es innegable su capacidad para evocar una amplia gama de sentimientos, el miedo se erige como uno de los elementos más poderosos y manipulables a través de la composición musical. Desde los inicios del cine, directores y compositores comprendieron la capacidad de la música para tejer atmósferas inquietantes y amplificar el suspenso.

A finales del siglo XIX, con recursos tecnológicos aún limitados, la música clásica se convirtió en el lenguaje sonoro predominante en las películas de terror. El órgano, con su majestuosidad y su arraigada asociación con lo sagrado, emergió como el instrumento por excelencia para infundir temor en el público. Su sonido solemne y misterioso, que resonaba en las iglesias y catedrales, adquirió una nueva dimensión en la oscuridad de las salas de cine, transformándose en un símbolo de lo siniestro y lo desconocido (Brown, 2010). Esta resignificación del órgano, de un instrumento asociado con lo divino a un generador de terror, evidencia el poder de la música para subvertir expectativas y crear atmósferas perturbadoras.

Adicionalmente, Brown añade que la elección del órgano no era casual: su capacidad para producir una amplia gama de sonoridades, desde graves profundos que evocaban la oscuridad y el misterio hasta agudos penetrantes que generaban tensión y desasosiego, lo convertía en la herramienta perfecta para manipular las emociones del público. Además, su

asociación con la música religiosa, que a menudo se interpretaba en contextos solemnes y rituales, añadía una capa de inquietud y temor a las escenas de terror. La música del órgano, con su eco resonante y su capacidad para llenar el espacio, creaba una sensación de inmersión total en la narrativa, sumergiendo al espectador en un mundo de sombras y suspenso. En este contexto, el órgano se convirtió en un símbolo de lo sobrenatural y lo desconocido, un recordatorio de que la música, más allá de su belleza estética, puede ser un arma poderosa para evocar las emociones más profundas y perturbadoras.

Charles Bernstein como compositor

De acuerdo con la biografía publicada en la web oficial de Charles Bernstein, compositor y maestro en la creación de bandas sonoras para el cine, nació el 28 de febrero de 1943 en Minneapolis, Minnesota, un estado al norte de los Estados Unidos fronterizo con Canadá. Su herencia musical fue un factor determinante en su trayectoria, ya que sus padres eran músicos con experiencia en composición y producción. Este entorno familiar propició que Bernstein desarrollara una temprana pasión por la música, que más tarde lo llevaría a la prestigiosa Juilliard School, donde perfeccionaría su talento.

Su debut en el cine fue notable: la musicalización del documental *Czechoslovakia 1968*, ganador del Premio Óscar al Mejor Cortometraje Documental en la 42ª edición (1970). La particularidad de este proyecto radicó en que Bernstein convenció al director Denis Sanders de que la película debía prescindir de diálogos y narración, y que la música sería el único elemento sonoro. Esta decisión audaz demostró su visión y su capacidad para crear narrativas a través de la música.

En 1973, Bernstein dio el salto a Hollywood con la película *White Lightning*, dirigida por Joseph Sargent. Esta colaboración marcó el inicio de una fructífera relación profesional que se prolongaría a lo largo de la década de 1970. En la década de los 80, Bernstein exploró el género del terror, comenzando con *The Entity* (1980). A esta le siguieron otras películas del género como *Cujo* (1983), *April Fool's Day* y *Deadly Friend*, ambas de 1986. Sin embargo fue su trabajo en *A Nightmare on Elm Street* (1984), película dirigida por Wes Craven, lo que consolidó su reputación como un compositor destacado en el cine de terror.

La banda sonora de *A Nightmare on Elm Street* se convirtió en un referente del género y su tema principal, asociado al icónico personaje Freddy Krueger, es reconocible al instante. A pesar de no haber participado en las secuelas, el trabajo de Bernstein sentó las bases para la estética musical de la franquicia. Su capacidad para crear melodías inquietantes y atmósferas opresivas, lo convirtió en un maestro del terror sonoro.



Figura 6. Charles Bernstein Dirigiendo una banda sonora para una película de principios de carrera en Warner. Fuente: <https://www.charlesbernstein.com/photos.php>

Además de su trabajo en el género de terror, Bernstein ha compuesto música para una amplia variedad de películas y series de televisión, demostrando su versatilidad y su dominio de diferentes estilos musicales. Su legado perdura en la memoria de los cinéfilos y su música sigue evocando emociones intensas en cada nueva generación.

El Análisis Musical como Herramienta de Comprensión

“La música es esencialmente movimiento: Nunca se encuentra en estado de absoluto reposo.” (LaRue, 1989, p. 1)

Para el presente trabajo es fundamental entender la estructura del pasillo y del bambuco: es por ello que, para acercarse específicamente sus elementos ritmo-armónicos, se tomarán como referencia dos pasillos extraídos del libro *La música instrumental andina*

colombiana 1900-1950 (2003): *Aviador*, del compositor Fulgencio García Parra, y *Croquis* del compositor Ricardo Acevedo Bernal, ambos en versión de Fernando León Rengifo. Para analizar la estructura del bambuco se tomarán como referencia dos obras, también en versión de Fernando León Rengifo, quien es uno de los referentes más relevantes en el presente trabajo: los bambucos *Guatavita* y *José Morales* de Francisco Crisancho.

De los cinco aspectos principales para el análisis de obras que propone Bohórquez (2009) en su trabajo de grado titulado *Arreglos para cuarteto típico colombiano*, para este trabajo se tendrán en cuenta tres: la armonía desde la tonalidad, los cambios modales y las modulaciones.

Armonía desde la Tonalidad

Bohórquez (2009) destaca la sofisticación de la armonía, caracterizada por el empleo de acordes que exceden las funciones tonales en sus tres estados fundamentales: función de tónica, que es principalmente el acorde de primer grado y logra dar la sensación de estabilidad o relajación; función subdominante, que se caracteriza por una inestabilidad que genera una tensión media; y la función de dominante, cuya principal característica es la inestabilidad o tensión máxima. Esto lo ejemplifica Gabis (2006) como los estados de energía armónica, como se muestra en la siguiente tabla:

I	Tónica	Centro, estabilidad, punto de partida.
IV	Subdominante	Movimiento, inestabilidad, viaje.
V7	Dominante	Extremo, inestabilidad máxima, retorno.

Tabla 1. Energía armónica. Gabis, C. Armonía Funcional (2006, p. 170).

La armonía se enriquece con la inclusión de los sustitutos diatónicos que actúan como funciones secundarias o un acorde que puede ser reemplazado por otro, ya que cumple su misma función y contiene las notas de la tonalidad, un rasgo distintivo que puede ser observado en varias secciones de las obras escogidas, como se muestra a continuación:

Figura 7. José Morales en versión de Fernando León Rengifo.

Como se observa en la figura 7, *José Morales* en tonalidad de Sol mayor (G) utiliza su segundo grado menor La menor (Am) como un sustituto diatónico de la función de subdominante, seguido de su dominante con séptima.

Figura 8. Guatavita en versión de Fernando León Rengifo.

En la figura 8 en *Guatavita*, en tonalidad de La menor (Am), se puede observar cómo se utiliza un acorde bifuncional, es decir, que puede tener función de tónica o subdominante —en este caso es el acorde de Fa mayor con sexta (F6)—, seguido de un acorde del cual se hablará un poco más adelante conocido como sustituto no diatónico.

Figura 9. *Aviador* en versión de Fernando León Rengifo.

En la figura 9 *Aviador*, en tonalidad de Mi mayor (E), se puede observar que se encuentra una vez más un acorde de segundo grado como sustituto diatónico, en este caso es Fa sostenido menor (F#m), el cual cumple una función de subdominante.

Figura 10. *Croquis* en versión de Fernando León Rengifo.

Finalmente en la figura 10, *Croquis* es un caso muy similar al de la obra *Aviador*, ya que se encuentran en la misma tonalidad de Mi mayor (E) y utilizan un acorde diatónico con función de subdominante para agregar tensión, que es el acorde de segundo grado —Fa sostenido menor (F#m)—.

Cambios Modales

Para entender los cambios modales se debe hablar primero acerca de qué es la modalidad. Para empezar, se debe entender que al igual que el sistema tonal, el sistema modal está regido por un centro. Es cierto que algunos modos comparten la misma estructura interválica que las escalas tonales, por ejemplo, el modo jónico es la escala mayor y el modo eólico es la escala menor natural, como se muestra en la figura 11. Sin embargo, la diferencia como tal radica en el tratamiento compositivo, como dice Persichetti (1985) en el libro *Armonía del siglo XX*: "Un sonido central con el que están relacionados otros sonidos pueden establecer una tonalidad, y la manera en que estos otros están situados alrededor del sonido central produce la modalidad." (p. 29) Además, agrega que los compositores del siglo XX han utilizado un número muy amplio de modelos escalísticos; sin embargo, hay siete de estos que se distinguen de los demás por la organización entre sus tonos y semitonos, cada uno tiene su carácter especial y cualquier sonido puede ser empleado como la tónica de partida como se muestra a continuación:

The figure displays seven musical scales, each with its name and a comparison to a major or minor scale. The scales are arranged in three rows:

- Row 1: Jónico (mayor) transpuesto al mismo centro tonal por comparación (scale 1), dórico (scale 3), and frigio (scale 3).
- Row 2: lidio (scale 6), mixolidio (scale 6), and eolio (nat. m) (scale 6).
- Row 3: locrio (scale 7).

Each scale is shown on a grand staff (treble and bass clefs) with notes and accidentals. The scales are numbered 1, 3, 6, and 7, indicating their relationship to the major and minor scales.

Figura 11. Escalas modales. Fuente: *Armonía del siglo XX* (1985), p. 29, 30.

Aquí se pueden identificar los intervallos de cada uno de los siete modos, puestos desde un centro tonal diferente o desde su escala paralela (como se observa en el pentagrama superior), mientras que en el inferior se presentan los diferentes modos con un mismo centro tonal y sus alteraciones, en este caso el centro tonal es Do (C).

Los acordes modales por terceras necesitan más atención ya que, en muchos acordes de séptima y novena, se ve implicada la séptima dominante de una escala mayor y es así como el acorde puede perder fácilmente el sentido resolutivo hacia la tónica de la escala modal e introducirse en una escala mayor; los acordes de séptima y novena que pueden ser de utilidad en los modos (exceptuando el modo jónico) son todos aquellos que no contienen un tritono.

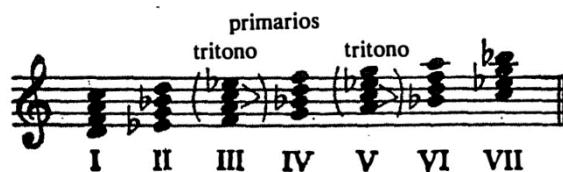


Figura 12. Acordes frigios de séptima. Fuente: *Armonía del siglo XX* (1985, p. 32)



Figura 13. Acordes frigios de novena. Fuente: *Armonía del siglo XX* (1985, p. 32)

Entendiendo esto, los cambios modales son una transición de un modo a otro dentro de la misma composición. Existen diferentes maneras de lograr esto: una de ellas es desplazar el centro tonal (como se mostró en la figura 11) desde los modos paralelos a otro grado de la escala; por otro lado, existe el préstamo modal o intercambio modal, que consiste en tomar prestadas notas por fuera de la tonalidad o el centro tonal para enriquecer la armonía, como lo explica Persichetti (1985): “Cuando cambian los modos mientras permanece el centro tonal, resulta un intercambio modal.” (p. 38)



Figura 14. Intercambio modal. Fuente: *Armonía del siglo XX* (1985, p. 39).

Modulaciones

Un factor modulativo importante si se desea hacer un cambio de centro tonal es que ambos tonos, desde donde se empieza y hacia dónde se dirige, deben ser firmemente establecidos al menos por tres acordes afirmativos del centro y para esto se usa el acorde pivote, que es común a ambos tonos y que puede ser diatónico (cuando pertenece a ambos centros tonales) o cromático (cuando no pertenece a ninguno o sólo a uno de estos centros tonales).

Las modulaciones abruptas hacen sentir la llegada a la tónica de la nueva tonalidad como un acorde distante, por lo cual se debe establecer una relación armónica en orden para asegurar la estabilidad de este nuevo centro. Como dice Persichetti (1985), “Todos los sonidos cromáticos están en el dominio de una tonalidad cuando los aspectos verticales dan paso al movimiento horizontal de las voces; por eso, todos los tonos tienen doce sonidos comunes y pueden alcanzarse rápidamente por cromatismo” (p. 254).

La Estética del Ideal Adulto en la Película *A Nightmare on Elm Street*

La película *A Nightmare on Elm Street* (1984) se clasifica dentro del sub-género de terror denominado *Slasher*, el cual ya estaba bien establecido para la época de su estreno y se caracteriza por la utilización de recursos cliché y situaciones repetitivas en la trama, como la búsqueda constante de un ente o personaje que se cree haber visto, las constantes caídas en las persecuciones normalmente situadas en un bosque, ataques violentos y mucha sangre (Del Río, 2024). Respecto al argumento del largometraje, se caracteriza por la presencia de

un personaje llamado Freddy Krueger, el cual acecha a un grupo de jóvenes universitarios con el objetivo de asesinarlos a través de los sueños, lo cual se da de una manera inesperada y sanguinaria.

Por otro lado, la protagonista es generalmente una mujer que desempeña el papel del personaje inteligente y valiente, la cual logra escapar o sobrevivir a estos sucesos. Es en la parte final donde dicha protagonista logra acabar aparentemente con el asesino de una manera espeluznante o sanguinaria en una batalla final, la cual conduce al clímax de la película. Sin embargo, unos segundos antes de que finalice, se da a entender que de alguna manera el asesino ha sobrevivido, poniendo en duda la victoria de la protagonista con el fin de crear el espacio para la aparición posterior de un número indefinido de secuelas (Bühler, 2010). Esta estructura narrativa que caracteriza el género de cine de terror *slasher*, fue empleado por varias películas como se verá a continuación:



Figura 15. *The Texas Chainsaw Massacre* (1974 - 1995) Fuente: <https://pizzaonelmstreet.wordpress.com/2013/07/09/la-matanza-de-texas-1974/>



Figura 16. Halloween (1978 - 2002) Fuente: https://www.reddit.com/r/Halloweenmovies/comments/1a47f4/rank_all_the_halloween_movies/?t=es-es



Figura 17. Friday the 13th (1980 - 2003) Fuente: <https://masqcinem.com/la-saga-de-viernes-13-en-cine/>



Figura 18. *A Nightmare on Elm Street* (1984 - 2003) Fuente: https://panicopedia.fandom.com/es/wiki/A_Nightmare_on_Elm_Street

A Nightmare on Elm Street implementó nuevos elementos a la narrativa típica del *slasher*: en primer lugar, la forma en la que se muestra la historia al espectador es la misma a la que están expuestos los propios personajes de la película, es decir, la información sobre el origen y las intenciones del monstruo son reveladas a lo largo de la historia y no desde una escena inicial, como sucede en *Friday the 13th* y *Halloween* donde, a manera de prólogo, se revela al espectador desde un inicio la razón de ser del monstruo y de sus acciones sin que los protagonistas sean conscientes de ello (Bühler, 2010).

Por otro lado, como se describe en el libro *Music in the Horror Film Listening to Fear* (2010), la manera en la que el propio Freddy se presenta ante sus víctimas no es típica de un monstruo que quiera ocultar su identidad: al contrario, disfruta cuando es visto y reconocido por ellas, adoptando una actitud burlesca y ejerciendo un tipo de tortura psicológica. Además, su capacidad para hacer daño no se ve afectada, aunque se muestre cara a cara con los demás personajes. Este es un factor diferenciador importante respecto a los monstruos de las anteriores películas del subgénero *slasher*, donde suelen ser personajes sin diálogos ni expresiones, cuyo único objetivo es matar, mientras que Freddy adopta una personalidad más

humana en este sentido, expresando placer con la tortura e interactuando a través de conversaciones con un tono pervertido.

Finalmente, la ubicación física del monstruo no se encuentra en un lugar típico como una cabaña que puede ser visitada por cualquiera, sino en un espacio no tangible como lo son los sueños, hecho que es aprovechado por el director para mostrar el conflicto entre jóvenes y adultos, donde estos últimos buscan ejercer la autoridad invalidando los miedos a la amenaza colectiva que representa Freddy, lo que conlleva a la muerte de al menos uno de los jóvenes.

Ampliando la figura de Freddy Krueger como villano, Bühler (2010) hace mención a la forma en la que es reflejado, ya que aparece de una manera explícita en representación de la perversión de la sociedad adulta en contraste con el personaje femenino de Nancy como víctima, que debe sobrevivir para restar importancia a las figuras de autoridad representadas en sus padres y en las de los demás jóvenes, víctimas de Freddy, ya que ellos deben resolver solos estas situaciones a pesar de la indiferencia de los adultos que, se supone, deberían ser sus protectores.

Entendiendo este contexto, James Bühler hace un análisis de *A Nightmare on Elm street*, su ideal adulto y la banda sonora respectiva en el libro *Music in the Horror Film: Listening to fear*, donde se describe como en el prólogo se muestran diferentes elementos de tortura característicos de Freddy Krueger y son mezclados con el sonido de un sintetizador, acompañados de respiraciones agitadas en el fondo, fuertes golpes de una batería sintetizada y sonidos que él describe como risas y acaso el sonido de animales de granja, siempre en un bajo nivel de volumen (como una especie de fondo auditivo siniestro).

Bühler presenta los tres primeros compases que contienen la melodía principal, la cual se repetirá en muchas de las escenas y en diferentes partes de la banda sonora: esta secuencia de notas es la que representa el peligro que se acerca y da lugar al mundo de la

La Música Incidental

A finales de los años veinte del siglo pasado, se inventaron nuevos métodos que permitieron sincronizar el sonido grabado a escenas de las películas (tanto musical como de diálogos), lo que permitió que la música fuera parte de la película y no un mero acompañamiento en vivo. Esto generó que muchos músicos que acompañaban en vivo la exhibición de las películas se quedaran sin empleo. Sin embargo, se dio otra vía de oportunidades en Hollywood en los años treinta, empezando a incluir frecuentes interludios musicales para aumentar el dramatismo de las películas, orientando las emociones de los espectadores y dando profundidad a las secuencias de escenas vistas en las pantallas. (Burkholder, 2015)

Herrmann (1997), citado por Olarte (2002), señala cómo la música debía complementar las escenas e incluso los diálogos entre los personajes ya que, "... puede dar a entender sus sentimientos, y debe aportar lo que las palabras no son capaces de expresar. Si se considera que una película es una serie de imágenes artificialmente unidas en el montaje, entonces la función de la música consiste en soldar esos fragmentos para que el espectador la perciba como una secuencia única y compacta". (*Enciclopedia de las bandas sonoras*, p. 11)

Según Olarte (2002) la música incidental es definida por algunos autores como aquella que sólo es escuchada por los espectadores mas no por los personajes de la película; otros autores prefieren definirla como aquella música que sirve para aumentar el drama sin ninguna justificación dentro de una escena y, finalmente, algunos autores la definen de una manera más general, cuyo origen no tiene justificación alguna con respecto a la imagen que acompaña. Estas definiciones se generan con el fin de diferenciar la música incidental no diegética (que sólo acompaña una escena pero no interviene directamente en ella) de la diegética, que es aquella que interactúa con los personajes dentro de una escena como, por ejemplo, una fuente sonora presente (radio, televisor, aparatos de reproducción de sonido) o instrumentos musicales (quizás un piano, o una orquesta o una banda) y que, en todo caso, esté frente a las cámaras.

Clasificaciones de la Música Incidental Diegética y No Diegética

La división entre música diegética y no diegética es en realidad un poco más compleja, ya que al interior se presentan unas subdivisiones importantes que moldean la emocionalidad del espectador de diferentes formas. Es por ello que, tanto en la una como en la otra, conviene hacer una explicación más detallada acerca de en qué consisten dichas subdivisiones.

Música incidental				
Diegética		No Diegética		
Expresiva	Estructural	Expresiva		Estructural
		Anímica	Imitativa	

Tabla 2. Música Incidental Diegética y No Diegética. Fuente: Elaboración propia.

Música Diegética Expresiva

Este término hace referencia a la interacción de la música dentro de una escena (interviniendo en ella), donde los personajes escuchan, imaginan una melodía o interpretan una canción, lo que ocasiona y despierta emociones en los espectadores, reforzando el estado de ánimo de uno o varios personajes. (Olarte, 2001)



Figura 20. Ejemplo de Música Diegética Expresiva.

Fuente: <https://as.com/meristation/cine/la-escena-final-de-la-la-land-sigue-dejando-secuelas-ocho-anos-despues-n/>

Nota: Dar click a la imagen para escuchar el audio.

Música Diegética Estructural

Es aquella que se puede percibir “de fondo” para reforzar o preparar una escena. Sin embargo, esta puede tener dos funciones, interactuando directamente dentro de la escena con los personajes y al mismo tiempo representando movimientos de los personajes y sus emociones, en diferentes manifestaciones como la risa, o rabia, o confusión, entre otros.



*Figura 21. Ejemplo de Música Diegética Estructural.
Fuente: <https://images.app.goo.gl/PM2nYieS74qQPQNJ7>
Nota: Dar click a la imagen para escuchar el audio.*

Música No Diegética Expresiva

Algunos críticos han subdivido a la música expresiva no diegética en dos: la primera es la anímica, que refuerza la emoción de los personajes sin interactuar con ellos dentro de la escena. Esta se utiliza con el fin de percibir el estado de ánimo de los personajes representando su alegría, tristeza, miedo, entre otros y moldeando el impacto en los espectadores, quienes son los únicos expuestos a este acompañamiento musical. (Olarte, 2001)



*Figura 22. Ejemplo de Música No Diegética Anímica.
Fuente: <https://tiempodeentretenimiento296707648.wordpress.com/2018/09/05/las-enseanzas-de-disney-del-reves/>
Nota: Dar click a la imagen para escuchar el audio.*

La segunda subdivisión es la imitativa, en la que la emoción se centra en la representación musical de un fenómeno de la naturaleza como el viento, el anochecer, el espacio o un entorno en específico, entre otros. Cabe resaltar que los ejemplos de música imitativa son bastante escasos y normalmente deben estar acompañados de una buena imagen, de lo contrario no ayudaría al espectador a entender el propósito de esta idea musical. (Olarte 2001)



Figura 23. Ejemplo de Música No Diegética Imitativa.
Fuente: <https://doblaje.fandom.com/es/wiki/rio?file=rio2011.jpg>
Nota: Dar click a la imagen para escuchar el audio. ¹

Música No Diegética Estructural

Según Olarte (2001) la música no diegética estructural se puede evidenciar por ejemplo en el acompañamiento de los dibujos animados, donde el mensaje que transmite la imagen se ve resaltado a través del ritmo de la música; si bien puede ser un mero acompañamiento que está de fondo, dependiendo de las decisiones tomadas por el compositor podría cumplir además la función de resaltar acciones específicas.

¹ Nótese cómo en el minuto 1'51 la música cambia drásticamente para expresar la angustia repentina que sobreviene en las aves de la selva, cuando empiezan a ser atrapadas por un traficante de aves exóticas, cambiando súbitamente de música no diegética expresiva imitativa a anímica.



Figura 24. Ejemplo de Música No Diegética Estructural.
Fuente: <https://mubi.com/es/co/films/rabbit-of-seville>
Nota: Dar click a la imagen para escuchar el audio.

La música incidental tanto en el cine como en el teatro cumple con un papel muy importante: por un lado, busca expresar un estado emocional o sentimiento y por otro lado es el acompañamiento para una escena, amplificando emociones o generando una expectativa justo antes de que sea completamente revelada a los espectadores. Un ejemplo claro en el que se pueden evidenciar estas dos funciones es el género del musical ya que, comúnmente, la música se compone para la escena en concreto y es interpretada (sobre todo vocalmente) por uno o varios personajes en donde, a pesar de tener el acompañamiento musical de una orquesta de fondo, esta muy pocas veces se muestra frente a las cámaras (en el caso del cine), ya que la escena perdería credibilidad o sentido. La música es utilizada para dar matices frente a la obra o película y así, indirectamente, se convierte en la protagonista de las acciones que allí se muestran. (Olarte, 2002)



Figura 25. Ejemplo de musical.
Fuente: <http://espacioderoli.blogspot.com/2014/10/sweeney-todd-resena-pelicula.html>
Nota: Dar click a la imagen para escuchar el audio.

Utilización de Recursos Técnicos Expresivos en la Representación de Emociones

Elementos como el color tímbrico de los instrumentos o la utilización de diferentes registros, los formatos, las armonías y ritmos, todos afectan directamente a la expresión que se logra a través de la composición musical. Según Olarte (2002), en el libro *Ambientación Musical: Selección, Montaje y Sonorización* escrito por Rafael Beltrán Moner (1991) se dan criterios claros para la utilización de estos elementos, con el fin de lograr el efecto deseado por parte de quien compone. Los ejemplos que allí se pueden encontrar se refieren a la búsqueda de expresión de emociones como tratar de expresar bondad a partir de la utilización de una tesitura alta o media, o maldad utilizando por el contrario sonidos graves (esto responde a estereotipos que vienen de siglos atrás); igualmente para expresar pasión se busca la utilización de una orquestación nutrida, a diferencia de la melancolía donde el acompañamiento es normalmente más simple; o también al buscar hacer una representación musical de escenas siniestras o del más allá (o temas paranormales) se usa una tesitura sobreaguda en contraste con sonidos graves, usando ritmos irregulares, figuras prolongadas y una armonía atonal o en todo caso disonante.

Según Beltrán (1991), las composiciones musicales comunican psicológicamente sensaciones emocionales que también están ligadas a la teoría de la recepción, por cuanto la expresión de emociones está condicionada por las distintas sensibilidades de cada individuo (oyente) a través de elementos como la tesitura, el timbre, el tempo y carácter, la utilización de tonalidades en específico, o las secuencias armónicas entre otros, logrando expresar así sentimientos primarios y emociones.²

Los fragmentos que presentan tesituras agudas y tonalidad mayor, pueden producir una sensación de claridad que se suele relacionar con un estado anímico de diversión, admiración o regocijo, entre otros, y también a paisajes luminosos. Por otra parte, si la tonalidad es menor se produce una sensación de melancolía, tristeza, desesperanza o resignación, entre otros (Beltrán, 1991).

² Ver tabla número 3.

Estados emocionales como la alegría, la tristeza o el amor, por ejemplo, no pueden ser representados musicalmente con sólo uno de los elementos anteriormente mencionados, ya que esto depende en realidad del conjunto de elementos que contenga el fragmento musical como el giro melódico, la armonía, el ritmo, el movimiento (tempo y carácter) y los matices dinámicos. Beltrán propone que, por ejemplo, utilizar un tempo lento en tonalidad mayor, con una melodía claramente reconocible y un timbre agudo, puede sugerir estados de tranquilidad, amor o de una situación agradable, pero si por el contrario se usa una melodía atonal con timbres ásperos, percusión entrecortada y repeticiones irregulares, se puede buscar expresar desagrado o intranquilidad.

En una tabla para el análisis expresivo de la música, Beltrán (1991) expone los elementos que logran expresar estados anímicos primarios de la siguiente manera:

ESTADOS ANÍMICOS	CARACTERÍSTICAS MUSICALES
BONDAD Tranquilidad Alegría Cordialidad Piedad Humanidad Amor Compasión Indulgencia	TIMBRE: Cálido o claro TESITURA: Media o aguda ARMONÍA: Modo mayor FRASEO: Melódico o repetición regular MOVIMIENTO: Reposado ORQUESTACIÓN: Simple RITMO: Regular, no percusivo
MALDAD Irreverencia Ingratitud Vileza Envidia Celos Crueldad Desprecio	TIMBRE: Áspero u opaco TESITURA: Media o grave ARMONÍA: Modo menor o atonal FRASEO: Repetición irregular MOVIMIENTO: Lento ORQUESTACIÓN: Simple RITMO: Irregular
GRANDEZA Valor Honor Orgullo Esperanza Alma, espíritu	TIMBRE: Brillante o claro TESITURA: Media o aguda ARMONÍA: Modo mayor FRASEO: Melódico grandilocuente MOVIMIENTO: Medio

Disposición de ánimo Pasión	ORQUESTACIÓN: Llena RITMO: Regular
AFLICCIÓN Melancolía Desesperanza Turbación Pena Arrepentimiento Desaliento	TIMBRE: Opaco o cálido TESITURA: Grave o subgrave ARMONÍA: Modo menor o atonal FRASEO: Irregular o regular MOVIMIENTO: Lento o reposado ORQUESTACIÓN: Simple RITMO: Irregular, no percusivo
EXITACIÓN Desasosiego Exaltación Violencia Vehemencia Ira Temor Horror Desorden mental	TIMBRE: Claro incisivo TESITURA: Media, aguda, o grave ARMONÍA: Atonal FRASEO: Irregular MOVIMIENTO: Irregular ORQUESTACIÓN: Compleja RITMO: Marcado irregular
IRONÍA Ridiculez Mordacidad Extravagancia Buen humor	TIMBRE: Claro, áspero o incisivo TESITURA: Aguda o grave ARMONÍA: Modo mayor o atonal FRASEO: Regular MOVIMIENTO: Reposado o vivo ORQUESTACIÓN: Simple RITMO: Marcado percusivo
DEFINICIONES DE LA CUALIDAD DE TIMBRES	
<p>CÁLIDO: Instrumentos de cuerda, trompa, guitarra eléctrica, arpa en tesitura media-grave, vibráfono.</p> <p>ÁSPERO: Oboe, Fagot, saxofón, guitarra eléctrica con distorsionador, trompeta con sordina.</p> <p>CLARO: Flauta, flautín, clarinete, celesta.</p> <p>INCISIVO: Instrumentos de metal, xilófono, piano.</p> <p>OPACO: Cuerda con sordina, flauta y clarinete en tesitura grave, violoncelo y contrabajo.</p>	

*Tabla 3. Análisis de expresión de estados anímicos primarios.
Fuente: Ambientación musical. Selección, montaje y sonorización (Beltrán, 1991)*

Leitmotiv

Los años 40 son la edad de oro en el cine, una época de gran expresividad de la música incidental, donde la banda sonora pasó a ser una parte indispensable en el cine, dejando de ser un mero acompañamiento. Hollywood empezó a contratar músicos europeos que le dieran un enfoque más clásico, quienes se encargaron de escribir partituras que expresaran los sentimientos y la personalidad no sólo de los protagonistas, sino también de todos los personajes o situaciones relevantes en la trama de la película, utilizando el *leitmotiv* para asociarlos a un momento específico de la acción o a representarlos musicalmente como tal.

El *leitmotiv* es un motivo que suele ser repetido varias veces para que sea asociado a un personaje o sentimiento específico. Según Alcalde (2007), la función del *leitmotiv* es sugerir la evolución de un personaje y puede constar de un dibujo melódico, un acorde, un ritmo o una simple señal sonora. El *leitmotiv*, más que presentar un solo patrón melódico y rítmico reiteradas veces, cumple con la función de dar un giro dramático mostrando diferentes variaciones para el desarrollo del personaje.



Figura 26. Ejemplo de leitmotiv.

Fuente: https://puzzlefactory.com/es/rompecabezas-pel%C3%ADculas/298359-freddy-krueger-rompecabezas#google_vignette

Nota: Dar click a la imagen para escuchar el audio.

CAPÍTULO IV - DISEÑO METODOLÓGICO



Retomando elementos del capítulo inicial y teniendo en cuenta los elementos del marco teórico, es importante recordar que el objeto de estudio del presente trabajo es la exploración tímbrica de los instrumentos utilizados en el trío típico andino colombiano, así como los elementos ritmo-armónicos del pasillo y del bambuco, integrados a una estética musical totalmente contrastante como la música de terror para cine, a partir del lenguaje y recursos armónicos y melódicos de Charles Bernstein.

Para esto se planteó la siguiente pregunta: ¿Cómo musicalizar la leyenda del Mohán integrando elementos de la música para cine de terror, a partir del lenguaje y recursos armónicos y melódicos de Charles Bernstein y los elementos de acompañamiento ritmo-armónicos del pasillo y del bambuco dentro del formato de trío típico andino? Esta pregunta puede responderse a través del cumplimiento del objetivo general planteado anteriormente: Lograr integrar en la composición experimental de dos piezas breves, los elementos de acompañamiento ritmo-armónicos del pasillo y el bambuco, dentro del formato de trío típico andino, con la música para cine del género terror, a partir del lenguaje y recursos armónicos y melódicos de Charles Bernstein.

Tipo de investigación

El presente trabajo de grado se sitúa en el marco de la investigación-creación, ya que la pregunta problema está basada en inquietudes con poca exploración en la práctica artística que, en este caso, pretenden responder a diferentes cuestiones acerca de la creación de una estética musical colombiana de terror para trío típico andino, tomando como punto de partida (en este caso) la del compositor Charles Bernstein. Para entender esto un poco mejor, se requiere abrir un espacio de exploración musical a partir de una serie de elementos compositivos tomados desde el análisis, que permita conocer mucho mejor las características propias de cada género, así como de cada uno de los fragmentos (de banda sonora) escogidos como referencia y, de esta manera, aplicar todo lo anterior al momento de lanzarse a hacer tanto arreglos como composiciones nuevas.

Enfoque de la investigación

Este proyecto se realiza bajo un enfoque cualitativo, ya que no está dentro de sus objetivos el analizar datos numéricos, estadísticos, ni ningún tipo de tendencia social que

pueda ser expresada en números sino que, antes bien, recoge la experiencia del ejercicio de exploración que surge a partir de la experimentación-creación. Este enfoque de investigación es más frecuente y útil en los campos artísticos, debido a que no se busca obtener datos numéricos, sino el sentido de experiencias humanas, una descripción y comprensión interpretativa de la conducta dentro del marco de referencia del propio individuo, grupo o cultura investigada (Knowles y Cole, 2008). Como se ha mencionado anteriormente, en este caso se toma como base la experiencia personal de la autora para el planteamiento de la pregunta de investigación y la creación de las obras resultantes del proceso investigativo como tal.

Diseño metodológico de la investigación

En este apartado se expone el diseño metodológico escogido para el presente trabajo de grado, que consta de un ejercicio de documentación somera acerca de los mitos y leyendas de Colombia, entre las que se encuentra la del Mohán, además del análisis de composiciones tanto de música colombiana (pasillo y bambuco) como de bandas sonoras de cine de terror compuestas por Charles Bernstein (a quien se toma como punto de referencia), un trabajo auto etnográfico de la autora en relación con la leyenda del Mohán (diario de campo), una exploración orientada hacia la estética de la música para cine de terror, la composición de dos piezas en ritmos de pasillo y bambuco (con la estética de música para terror de Charles Bernstein) que acompañarán un material visual y, por último, la percepción que personas de la región (grupo experiencial) podrían tener acerca de los productos compositivos que se plantean como el resultado tangible de este ejercicio investigativo.

Ruta Metodológica

Uno de los recursos metodológicos propuestos por López y San Cristóbal (2014), ofrece un marco ideal para la investigación-creación, especialmente valioso en proyectos que buscan fusionar la práctica artística con la indagación académica. Su enfoque en el ciclo de interacción y retroalimentación entre la creación y la reflexión, se muestra como un proceso dinámico y recursivo, esencial para el desarrollo de obras que trasciendan la mera expresión estética.

En esencia, este ciclo implica una inmersión profunda en la experimentación creativa, seguida de una rigurosa fase de análisis y conceptualización. La información emergente de la práctica artística se convierte en el recurso para la reflexión, permitiendo al investigador/creador analizar los significados y las implicaciones de su trabajo. Esta reflexión, a su vez, alimenta el diseño y la planificación de nuevas estrategias creativas, optimizando así el proceso de creación.

La interacción continua de este ciclo, un ir y venir entre la acción y la reflexión, posibilita la evolución y el perfeccionamiento de la obra. Cada fase de reflexión se convierte en una herramienta que ayudará a pasar a la siguiente etapa de creación, permitiendo al investigador/creador mejorar su visión y alcanzar los objetivos propuestos en el proyecto. Este proceso se puede observar de manera clara en la figura 26, en la que se muestran los cinco pasos cíclicos que se siguen en el proceso de reflexión y retroalimentación dentro de la práctica artística, integrada a la investigación:



Figura 27. Bucle de interacción y retroalimentación entre práctica creativa y reflexión
Fuente: Investigación artística en música, problemas, métodos, experiencias y modelos
(2014, p. 168).

Este proyecto de grado contiene una orientación aplicada ya que, a partir de la documentación previa y de los elementos recogidos en el marco teórico, se plantea la realización de dos arreglos y dos composiciones musicales en las que se use cada uno de los elementos indagados, seguido de una socialización con un grupo experiencial para recoger las impresiones a partir de la exhibición del material y un proceso final de análisis de toda la información recopilada. Así, el proceso se divide en cinco etapas: fundamentación musical, trabajo autoetnográfico, creación musical, trabajo con un grupo experiencial y análisis de los resultados obtenidos (como se muestra a continuación en la tabla 4), donde se señalan las actividades a realizar en cada una de sus fases:

Etapa	Fases
1. Fundamentación musical	1. Indagación sobre los elementos melódicos, uso y cambios de modos y cambios de métrica en la estética de música de terror de Charles Bernstein y documentación acerca de los diferentes recursos ritmo-armónicos utilizados en los aires de pasillo y bambuco.
2. Trabajo autoetnográfico	2. Realización de pequeños arreglos para poder entender la fusión entre géneros y estéticas contrastantes, con la elección de diferentes elementos evidenciados en las fases 1 y 2 a manera de exploración, para lograr un acercamiento al manejo de los elementos que se utilizarán en la fase final.
3. Creación audiovisual	3. Desarrollo de la propuesta visual. 4. Composición de un pasillo y un bambuco, aplicando la estética y elementos de la música de terror para cine (de Charles Bernstein) con el fin de musicalizar la leyenda del Mohán a partir del material visual creado en la fase anterior.
4. Trabajo con grupo experiencial	5. Realización de una actividad con un grupo experiencial, para mostrar las obras realizadas en la fase 4 (acompañado de material visual) y de esta manera poder recolectar información acerca de las impresiones generadas por las composiciones finales.
5. Análisis de resultados	6. Análisis de los resultados obtenidos, una vez recogida toda la información, para llegar a las conclusiones finales de todo el ejercicio investigativo. <i>(Este análisis corresponde al capítulo VI del presente trabajo de grado.)</i>

Tabla 4. Etapas y fases de la presente investigación. Fuente: Elaboración propia.

Descripción de las fases de la investigación

La tabla anterior presenta la ruta metodológica a seguir en este trabajo, entendida como un proceso ordenado para la investigación que, como se dijo, se desarrollará a través de cinco etapas que permitirán orientar y garantizar la calidad de los resultados. Cada una de estas fases cumple un papel fundamental, desde la formulación de la idea inicial hasta la presentación de los resultados finales, asegurando que el trabajo realizado tenga solidez metodológica. A continuación, se describen las diferentes etapas de esta investigación, detallando sus características y objetivos:

Etapa 1: Fundamentación Musical

Fase 1: Indagación y Documentación

Una vez lograda la delimitación del campo de estudio en el que se centrará este ejercicio investigativo, dada la amplitud que podría tener este campo y la necesidad de escoger unos referentes y elementos específicos para trabajar, en esta etapa resulta indispensable hacer un análisis musical enfocado en elementos específicos como son la melodía, la armonía y el ritmo, desde los compositores escogidos (Fernando León Rengifo en el campo de la música andina colombiana y Charles Bernstein en el de la música para cine de terror), con el fin de encontrar los elementos específicos que serán la base de la experimentación y composición propias de las siguientes etapas.

Categorías de Análisis Musical y Estético para la Composición de Piezas

Hacer una categorización en la investigación con enfoque cualitativo es indispensable para poder tener claridad en cuanto al análisis musical, a fin de realizar una interpretación de los resultados de una manera más precisa y asertiva, que permita evidenciar los elementos a tener en cuenta a la hora de hacer el ejercicio compositivo. En las siguientes tablas se organizan las características musicales y estéticas a tener en cuenta en cada uno de los géneros y fragmentos, con miras a la composición de las piezas:

Elementos rítmicos	
Música de terror para cine	Cambios de métrica y ligaduras constantes en el acompañamiento armónico
Pasillo	Ritmo ternario y sincopa de tiempos perdidos

Bambuco	Ritmo ternario o binario y sincopa caudal
Elementos armónicos	
Música de terror para cine	Uso de sustitutos diatónicos y no diatónicos, dominantes secundarias y dominantes por extenuación
Pasillo	Uso de la escala menor armónica y uso de dominantes secundarias
Bambuco	Uso de la escala menor armónica y uso de dominantes secundarias
Elementos melódicos	
Música de terror para cine	Uso de escalas modales y disonancias dentro de la tonalidad
Pasillo	Uso de escala mayor, escala menor natural y escala menor armónica
Bambuco	Uso de escala mayor, escala menor natural y escala menor armónica

Tabla 2. Características musicales. Fuente: Elaboración propia.

Características físicas	
Freddy Krueger	Rostro desfigurado y con cicatrices por quemaduras graves, dientes filosos y amarillentos similares a los de una bestia, ropa gastada y remendada, lleva un sombrero negro, en la mano derecha utiliza un guante de podador con cuchillas en cuatro de sus dedos.
El Mohán	Piel ajada y quemada por el sol, cubierta de bello, según algunos relatos posee agallas como los peces, su cuerpo luce de gran tamaño, sus uñas son largas al igual que su cabello.
Características de personalidad	
Freddy Krueger	Grotesco, ruidoso, burlón, presenta conductas de acoso hacia las mujeres y no oculta su obsesión hacia los menores, disfruta del sufrimiento de sus víctimas con las que propicia escenas sádicas.
El Mohán	Actitudes pícaras y traviesas, en un protector de la naturaleza, fuma tabaco en una gran pipa, con frecuencia acosa a las mujeres en el río y las rapta, oculta su presencia, suele robar el botín de los pescadores y en las noches emite carcajadas estruendosas, ocasionalmente toca instrumentos como la guitarra o la flauta encima de una balsa sobre el río.

Tabla 5. Características estéticas. Fuente: Elaboración propia.



Figura 28. Comparación estética entre El Mohán y Freddy Krueger.
Fuente: Cuentos de espantos y otros seres fantásticos del folclor colombiano (2004) y <https://ar.pinterest.com/pin/471118811038466126/>

Búsqueda de Textos para Fundamentar el Análisis Musical

Ante la necesidad de fundamentar el análisis musical, tanto de los aires de pasillo y bambuco, como de las composiciones de referencia de Charles Bernstein, se procederá a realizar una selección de textos de teoría musical, para poder entender mejor la relación y aplicación de estos conocimientos en la experimentación con música incidental, así como todos aquellos elementos musicales que generan diferentes cambios en las sensaciones y emociones del oyente.

Por otro lado, también es sumamente importante encontrar documentos, textos o guías acerca del análisis musical del pasillo y el bambuco, con el fin de poder extraer la mayor cantidad de elementos característicos de estos géneros y que puedan ser utilizados en el momento de empezar con el trabajo compositivo, para tener claridad sobre qué elementos serán escogidos según las estructuras que se encuentren más comunes en los análisis realizados en estos textos.

Es importante mencionar que también se tendrán en cuenta textos que hablen acerca de las técnicas extendidas en la bandola andina, el tiple y la guitarra clásica, como por ejemplo golpes en los aros, producción de armónicos o trémolo, entre otros, para poder emplearlos buscando emular (desde las posibilidades técnicas de estos instrumentos) los elementos sonoros usados convencionalmente por el compositor Charles Bernstein en la música para escenas de terror como los golpes metálicos, el uso de sintetizadores o de sonido ambiente entre otros, que son característicos de su estética compositiva.

Etapa 2: Trabajo Autoetnográfico

Fase 2: Registro del Trabajo Práctico en un Diario de Campo

La autoetnografía es una estrategia de investigación que incorpora por una parte referencias tradicionales de la actividad etnográfica y, por otra parte, experiencias autobiográficas del investigador (Guerrero, 2014). A diferencia de otros formatos similares como la autonarrativa o la autobiografía, que se centran en los relatos desde el punto de vista de las mismas culturas, la autoetnografía busca plasmar las experiencias propias, de manera que el centro es el punto de vista de quien está al frente del proceso investigativo, por lo cual

se hace necesario incorporar su voz dentro de la investigación misma. Entendiendo esto y a partir de dos adaptaciones de música de Charles Bernstein para trío típico andino, este trabajo busca plasmar el proceso creativo de la investigadora, incorporando diferentes experimentos con elementos específicos, narrando el resultado obtenido en cada uno de los pasos planteados y dando cuenta acerca de cómo puede cambiar la experiencia propia del terror (desde una percepción compositiva personal), llevando a plasmar los resultados del ejercicio en la composición de dos musicales experimentales al final del proceso.

Proceso de Experimentación

Después de llevar a cabo un análisis e identificación de los elementos característicos, se da inicio a la fase de creación. En este caso, el proceso implica llevar a cabo la adaptación y arreglos para trío típico andino colombiano de dos fragmentos de Charles Bernstein, *Sleep Clinic* y *Freddy Krueger Theme Song*, buscando fusionar las melodías y algunas de las progresiones armónicas características de estas obras (i – iii – bvi - i) con los patrones ritmo-armónicos propios del pasillo y el bambuco (I – IV – V7 – I). El objetivo principal consiste en corroborar si se logra mantener la atmósfera de terror original, al ser reinterpretada con los elementos del pasillo y el bambuco. A través de un proceso de prueba y error, se consigue ajustar la sonoridad hasta lograr una estética coherente, donde la fusión de los géneros y la sensación de terror se hacen perceptibles. Tanto el trabajo de adaptación como los conocimientos adquiridos durante la experimentación, sirven como base para la realización de las composiciones finales dentro de una estética sonora definida.

Registro de Información del Proceso de Experimentación

En este apartado se emplea la estrategia de Registro por Acción, en la cual se consignan acciones concretas que son analizadas con el objetivo de intentar aprender de ellas o intervenir a partir de las mismas. (López y San Cristóbal, 2014) El modelo propuesto por Beltrán (2023) en su trabajo de grado *Suit skambuquera una fusión entre el ska y el bambuco*, tiene en cuenta diferentes categorías de auto-observación para hacer un seguimiento de cada creación o cada experimento realizado. Mediante este ejercicio se hacen observaciones detalladas y se analizan, con el fin de cambiar o modificar diferentes elementos para llegar al resultado final tal como se muestra a continuación en la tabla número 6:

Experimento	Fecha y lugar	Resultado	Observación
01. Anita la bogotanita rude	26 de julio del 2020. Floridablanca, Santander	Es un arreglo del pasillo de Terig Tucci, en donde se ajustan las melodías rítmicamente para que se ajusten a un ritmo regular de ska. El formato es una banda de ska con la diferencia de que el tiple reemplaza a la guitarra eléctrica.	Es posible adaptar un pasillo a un ritmo de ska haciendo algunas modificaciones en la duración de notas para acomodar las notas de un compás en 3/4 al compás de 4/4. El resultado fue muy bueno y es el principio de una búsqueda de fusionar la MAC con el ska.

Tabla 6. Modelo de registro por acción. Fuente: Beltrán, (2023), pág. 70.

Etapa 3: Creación audiovisual

Fase 3: Desarrollo de la propuesta visual

Con la ayuda de la inteligencia artificial se realizará un ejercicio de creación visual de dos fragmentos, representando escenas de la leyenda del Mohán según los relatos, libros e investigaciones mencionados anteriormente en el presente trabajo, que puedan ir acompañados con sonido ambiental y los fragmentos musicales (composiciones finales) que refuercen la intención y emoción terroríficas de cada resultado visual.

Fase 4: Composición de piezas en ritmos de pasillo y bambuco (con la estética de Charles Bernstein)

Se realizará el ejercicio compositivo de un primer fragmento en ritmo de bambuco a partir de los recursos utilizados en la etapa anterior con el arreglo de *Freddy Theme Song*, en el cual se plasmará la estética del Mohán y la dualidad entre la percepción de un ser protector de la naturaleza y al mismo tiempo un personaje entre pícaro y siniestro que podría hacer daño, tanto por diversión como desde ese rol de protector de la naturaleza recién mencionado. El segundo fragmento se realizará en ritmo de pasillo teniendo en cuenta el arreglo de *Sleep Clinic*, donde se representará únicamente la parte terrorífica de la leyenda, pensando en la similitud con el personaje de Freddy Krueger (tanto en sus características físicas como en las de su personalidad) y en el miedo que estos dos personajes podrían generar en los espectadores.

Cabe resaltar que las composiciones musicales (los fragmentos recién mencionados) estarán inspiradas en escenas específicas, creadas como parte del resultado del presente trabajo, por lo que su duración dependerá de la de los fragmentos visuales que se creen para tal fin, tal como lo mencionan Adorno y Eisler (1981) en el libro *El Cine y la Música* cuando señalan que “La praxis del cine emplea preferentemente formas musicales breves. La longitud o la brevedad de una forma musical guardan una determinada relación con el material.” (Capítulo III, pág. 57)

Registro de Información de los Procesos de Creación Visual y Compositivo

En este apartado se retoma la estrategia de *Registro por Acción*, con el propósito de reflexionar y aprender a partir del análisis de cada proceso creativo, lo cual conduce al desarrollo de la propuesta visual de las escenas que inspirarán la composición de los fragmentos finales. Para ello, se implementará el modelo propuesto por Beltrán (2023), anteriormente presentado en la tabla 6.

Etapa 4: Actividad con grupo experiencial

Fase 5: Realización de la actividad con un grupo experiencial

Se trabajará con un grupo experiencial de entre 25 y 30 estudiantes, de edades entre los 15 y los 18 años, en Baraya (Huila) donde se evidencia, al igual que en el resto del departamento e incluso en la región del “Tolima Grande”, tanto un acercamiento con la leyenda del Mohán (ya que allí se celebran festivales donde se hace referencia a esta leyenda), como también un arraigo del folclor andino colombiano desde sus ferias y fiestas, por lo que hay cercanía con los aires del pasillo y el bambuco, lo cual se podrá evidenciar a través de la aplicación de una encuesta.

La actividad con el grupo experiencial giraría en torno a la exhibición del material audiovisual, haciendo una primera encuesta al inicio de la actividad y una segunda encuesta que dé cuenta de sus impresiones con respecto al material presentado, con el fin de recolectar diferentes opiniones acerca de las emociones suscitadas a través de la música.

- La Madre de Agua Sí () No ()
- Tunjo Sí () No ()
- El Hombre Caimán Sí () No ()
- La Bola de Fuego Sí () No ()

1.2. ¿Sabe cuáles de esos mitos y leyendas pertenecen a la región del Huila?

Sí () No ()

Si su respuesta es “Sí”, ¿Podría mencionar alguno?

1.3. ¿Cree que las narrativas de estos Mitos y Leyendas pueden llegar a producirle miedo?

Sí () No ()

2. Música Andina Colombiana

2.1. ¿Ha tenido algún acercamiento a la música del folclore colombiano?

Sí () No ()

Si su respuesta es “Sí”, escriba brevemente su experiencia:

2.2. ¿Conoce el género musical pasillo? Sí () No ()

2.3. ¿Conoce el género musical bambuco? Sí () No ()

3. Música de Terror en Colombia

3.1. ¿Alguna vez ha escuchado música colombiana relacionada con el terror, lo misterioso o lo sobrenatural?

Sí () No ()

Si su respuesta es “Sí”, ¿recuerda alguna canción o experiencia que pudiera compartir?

4. Importancia del Género Musical de Terror con Raíces Folclóricas

4.1. ¿Cree que sería importante tener un género musical de terror inspirado en el folclore colombiano?

Sí () No ()

¿Por qué lo considera o no importante?

4.2 ¿Le interesaría escuchar o conocer propuestas musicales que mezclen el folclore colombiano con el terror?

Sí () No ()

Modelo Encuesta 2.

Nombres y apellidos: Leidy Camila Céspedes Garzón

Tema: Mitos y leyendas y la música folclórica colombiana en relación con el género de terror.

Instrucciones: Responda con **Sí** o **No** a cada pregunta cerrada. En las preguntas abiertas, escriba brevemente su opinión o experiencia.

1. Mitos y Leyendas de Colombia

1.1. ¿Durante la actividad audiovisual logró sentir miedo o terror?

Sí () No ()

1.2. ¿Considera que la leyenda del Mohán puede transmitirse de forma efectiva a través de la música?

Sí () No ()

1.3 En una escala del 1 al 5 (teniendo en cuenta que 1 es muy poco y 5 es mucho), ¿qué tanto le impactó la experiencia?

1 () 2 () 3 () 4 () 5 ()

2. Reconocimiento de Géneros Musicales

2.1. ¿Logró identificar el género pasillo entre los fragmentos musicales presentados?

Sí () No ()

2.2. ¿Logró identificar el género bambuco entre los fragmentos musicales presentados?

Sí () No ()

2.3. ¿Considera que resulta efectivo el uso de estos géneros dentro de un contexto de terror?

Sí () No ()

3. Opinión Personal

3.1. ¿Le parece interesante la propuesta de unir música de terror con raíces folclóricas colombianas? ¿Por qué?

Sí () No ()

3.2. ¿Le gustaría que se produjeran más materiales de este tipo (audiovisuales o musicales) basados en mitos y leyendas de Colombia? ¿Por qué?

Sí () No ()

4. Preguntas acerca de la Actividad

4.1. ¿Qué fue lo que más le gustó de la actividad?

4.2. ¿Qué mejoraría o agregaría a la propuesta musical?

Etapa 5: Análisis de Resultados

Fase 6: Análisis de los resultados obtenidos

Una vez finalizada la actividad hecha con el grupo experiencial en la etapa número 4, se procederá a hacer el respectivo análisis de los datos obtenidos a partir de la aplicación de las encuestas, así como de la información contenida en la autoetnografía y las notas de campo, consignadas a lo largo del trabajo de creación audiovisual y de la actividad con el grupo experiencial para, de esta manera, obtener un panorama concreto que permita llegar a las conclusiones finales.



CAPÍTULO V - IMPLEMENTACIÓN DEL DISEÑO METODOLÓGICO

Para dar paso a la implementación del diseño metodológico y como se mostró en la tabla número 4 (página 52), se procede a desarrollar a continuación cada una de las etapas planteadas (1. Fundamentación musical, 2. Trabajo autoetnográfico, 3. Creación audiovisual, 4. Trabajo con grupo experiencial, y 5. Análisis de resultados) con sus respectivas fases, procurando mantener una coherencia y un hilo conductor que articule todo el proceso. Se podrá ver de manera detallada la implementación de cada etapa, sin dejar elementos al azar, lo que permitirá evidenciar un desarrollo progresivo y sistemático, garantizando que cada fase aporte significativamente a la consolidación del presente trabajo.

Etapa 1: Fundamentación

Fase 1: Indagación y Documentación

En lo propuesto por el autor Jean LaRue (1989), el análisis musical se puede presentar con jerarquías específicas en tres dimensiones diferentes; se debe tener en cuenta que las obras no siempre utilizan la totalidad de las unidades que aquí se plantean, sino que esto es una generalización que puede ser de utilidad para extraer las secciones, fragmentos o partes relevantes de la estructura de una obra. Estas tres dimensiones están categorizadas de la siguiente manera:

1. Las grandes dimensiones, que corresponden a movimientos enteros, una obra o un grupo de obras.
2. Las dimensiones medias que son el periodo, párrafo, sección y parte.
3. Las pequeñas dimensiones que corresponden al motivo, semifrase y la frase.

De acuerdo a las jerarquías anteriores, se tuvo en cuenta el análisis de grandes dimensiones, ya que se realizó el estudio de seis obras para lograr comprender y utilizar los elementos más relevantes de estas mismas para los dos fragmentos musicales nuevos, con las cinco categorías planteadas por LaRue: en primer lugar la armonía con la frecuencia, contraste de la tonalidad y las modulaciones de cada obra, la melodía con la conexión y el desarrollo del tema entre cada obra, el ritmo teniendo en cuenta el tempo y la métrica de cada compás y finalmente el crecimiento que se refiere a los tipos y la variedad de formas empleadas y las articulaciones.

Con estos parámetros de análisis se inició con el estudio de las partituras *Sleep Clinic* y *Freddy Krueger Theme Song*: en este último se puede encontrar una compilación de los fragmentos más característicos de la banda sonora realizada por Charles Bernstein (*Freddy 123 Song*, *Prologue* y *Main Tittle*). Por otro lado, se realizó también el estudio de las partituras de pasillo y bambuco *Croquis*, *Aviador*, *José Morales* y *Guatavita*, en versión de Fernando León Rengifo.

Elementos Melódicos, Disonancias e Intercambios Modales a Partir de un Mismo Centro Modal.

En la partitura *Sleep Clinic* se puede evidenciar de qué manera Charles Bernstein aprovecha las disonancias de segundas menores a partir del cambio de modos, teniendo como centro la misma tonalidad, en este caso Re menor (Dm):



Figura 29. Compases 8 y 9 de *Sleep Clinic*

Como se muestra en la figura 29, en el cuarto pulso del compás 8 se puede identificar el uso de la escala menor armónica de Re al usar al mismo tiempo Do sostenido (C#) y Re (D) (lo que genera una disonancia de segunda menor), al igual que en el segundo pulso del compás 9, que hace uso del modo frigido de Re (D) —cuya nota característica es el segundo grado bemol, en este caso Mi bemol (Eb)— y se vuelve a generar una disonancia de segunda menor para, finalmente, usar en el último pulso del compás 9 el modo eólico o escala menor natural de Re —con La natural (A) y Si bemol (Bb)—, repitiendo una vez más el recurso de la utilización de la segunda menor. De esta manera, en sólo dos compases se utilizan tres escalas diferentes con el mismo centro modal.

Unos compases más adelante se hace énfasis en el uso del modo locrio usando su nota característica que es el quinto grado bemol —en este caso La bemol (Ab)—, como se muestra en la figura 30:



Figura 30. Compases 15 al 19 de Sleep Clinic.

Elementos Armónicos en la Estética de Charles Bernstein

En la armonía también se pueden encontrar estos intercambios modales mencionados anteriormente, desde la escala menor armónica, el modo eólico y el modo locrio:



Figura 31. Compases del 20 al 24 de Sleep Clinic.

El primer arpeggio que se observa en la figura 31 (compases 20 y 21) es el del sexto grado menor que sale de la escala menor armónica: en vez de escribir el séptimo grado aumentado que en este caso es Do sostenido (C#), se utiliza su nota enarmónica que es Re bemol (Db). En el segundo arpeggio (compases 22 y 23) se utiliza la escala menor natural de Re (D) y en el compás 24 se utiliza nuevamente un acorde que proviene del modo locrio, el tercer grado menor que en este caso es Fa menor (Fm), una vez más reiterando el quinto grado bemol, mientras en el pentagrama de la clave de sol, se utiliza el modo dórico que contiene el sexto grado aumentado, en este caso es el Si natural (B).

Un elemento que se repite, aunque esta vez cambiando el centro de Re menor (Dm) y teniendo como centro modal temporalmente Fa menor (Fm), es el uso del acorde de sexto grado bemol menor —en este caso Re bemol menor (Dbm)— como se observa en la figura número 32:



Figura 32. Compases 25 y 26 de *Sleep Clinic*

Cambios de Métrica y Ritmos

En este apartado se pueden encontrar dos características que generan inestabilidad, pero esta vez centrado hacia la parte rítmica. La primera característica es el constante cambio de métrica como se muestra en las figuras 33 y 34:



Figura 33. Compases 13 y 14 del arreglo de *Freddy Krueger Theme Song* por Noud Van Harskamp.

The image shows a piano accompaniment for the Freddy Krueger Theme Song. It consists of three systems of music, numbered 27, 31, and 35. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The bass line is marked with '(8vb)' and a dashed line. The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Figura 35. Compases del 27 al 38 del arreglo de Freddy Krueger Theme Song por Noud Van Harskamp.

Por otro lado, la segunda característica que se presenta son las figuras rítmicas repetidas, pero sin un patrón bien establecido, por lo que cada vez se presenta de forma diferente y se utiliza sobre todo en los tiempos débiles del compás como se muestra en la figura 35:

The image shows a piano accompaniment for the Sleep Clinic. It consists of a single system of music, numbered 1. The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment with a bass line marked with '(8vb)' and a dashed line. The music is in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The tempo is marked 'Creepy' and the time signature is 4/4. The dynamic is marked 'mp'.

Figura 34. Compases del 1 al 7 de Sleep Clinic.

Como se mencionó anteriormente, en la clave de Fa se están presentando figuras de corcheas y negras todo el tiempo (en los pulsos dos y cuatro de cada compás), pero en cada compás cambia el orden en el que se muestran, por lo que no se genera un patrón rítmico constante y fácil de recordar.

Elementos rítmicos del bambuco

El bambuco tiene muchas variaciones en el ritmo, por lo que se pueden encontrar tanto bambucos en compás binario de 6/8 (figuras 35 a la 39) como en compás ternario de 3/4 (como se muestra en la figura 40). En el caso de la guitarra, es importante que se haga una clara distinción entre dos planos, ya que la ejecución del patrón de acompañamiento rítmico normalmente se alterna entre el bajo (que se debe tocar con el pulgar) y las voces superiores (que se deben tocar con los dedos índice, medio y anular):



Figura 36. Ritmo de bambuco número 1.



Figura 37. Ritmo de bambuco número 2.



Figura 38. Ritmo de bambuco número 3.



Figura 39. Ritmo de bambuco número 4.



Figura 40. Ritmo de bambuco número 5.



Figura 41. Ritmo de bambuco en 3/4.

En el caso del acompañamiento del tiple, puede tener los mismos patrones rítmicos pero su escritura puede variar. Para entender esto un poco mejor (como ya se mencionó anteriormente) se tomaron como referencia para el análisis del bambuco dos obras, *Guatavita* y *José Morales*, en las que se puede observar cómo el tiple está cambiando constantemente entre melodía y acompañamiento. En este caso no se escribe cada figura, sino que se escribe sólo el acorde, ya que el ritmo ya está supeditado desde el inicio (de acuerdo con el aire que se esté tocando, bien pasillo o bambuco), tal como se muestra a continuación:



Figura 42. Compases del 28 al 31 de la obra *José Morales* en versión de Fernando León Rengifo.

Elementos rítmicos del pasillo

El pasillo es un ritmo ternario escrito en 3/4 que puede presentar algunas variaciones en los patrones rítmicos (figuras 42 a la 45). La investigadora tuvo en cuenta para este trabajo aquellas que pueden observarse en las obras *Aviador* y *Croquis* (las dos tienen las mismas variaciones en común, como se muestra en las figuras 42 y 43). Al igual que en el bambuco, la guitarra se debe escribir a dos planos por el uso de los bajos, seguido de las voces superiores.

Figure 45 shows a musical score for three instruments: Band, Tpt (Trumpet), and Oct (Octave). The Band part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features a melodic line with slurs and accents. The Tpt part is in treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature, showing chords and some melodic fragments. The Oct part is in treble clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents.

Figura 45. Ritmo número 1 de la obra *Aviador* en versión de Fernando León Rengifo.

Figure 44 shows a musical score for four instruments: Band 1, Band 2, Tpt (Trumpet), and Guit (Guitar). The Band 1 and Band 2 parts are in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. They feature melodic lines with slurs and accents, and dynamic markings like *p* and *CRUC.*. The Tpt part is in treble clef with a key signature of three sharps and a 3/4 time signature, showing chords and some melodic fragments. The Guit part is in treble clef with a key signature of three sharps and a 3/4 time signature, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents.

Figura 44. Ritmo número 1 de la obra *Croquis* en versión de Fernando León Rengifo.

Figure 43 shows a musical score for four instruments: Bandicela 1, Bandicela 2, Tpt (Trumpet), and Guit (Guitar). The Bandicela 1 and Bandicela 2 parts are in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. They feature melodic lines with slurs and accents, and dynamic markings like *p* and *CRUC.*. The Tpt part is in treble clef with a key signature of three sharps and a 3/4 time signature, showing chords and some melodic fragments. The Guit part is in treble clef with a key signature of three sharps and a 3/4 time signature, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents. The tempo marking *Animado* is present at the top.

Figura 43. Ritmo número 2 de la obra *Croquis* en versión de Fernando León Rengifo.

Figure 46 shows a musical score for three instruments: Band, Tpt (Trumpet), and Guit (Guitar). The Band part is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. It features a melodic line with slurs and accents, and dynamic markings like *p* and *Trio*. The Tpt part is in treble clef with a key signature of three sharps and a 3/4 time signature, showing chords and some melodic fragments. The Guit part is in treble clef with a key signature of three sharps and a 3/4 time signature, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents. The tempo marking *Al \S hasta Φ y Trio* is present at the bottom.

Figura 46. Ritmo número 2 de la obra *Aviador* en versión de Fernando León Rengifo.

Elementos armónicos en el pasillo y el bambuco

A partir de las obras analizadas se pudo evidenciar el uso de la escala menor armónica, alterando su séptimo grado medio tono hacia arriba para convertir de esta manera el V grado en una dominante mayor y generar mayor tensión, como se observa en la figura 46:

Figura 47. Uso de la escala menor armónica en la obra *Guatavita* en versión de Fernando León Rengifo.

La tonalidad es La menor (A) y todo el tiempo se altera su séptimo grado en todos los instrumentos; en la melodía de la bandola, la armonía del tiple y en el acompañamiento de la guitarra, todos replican la nota Sol sostenido (G#) para crear el acorde de Mi mayor (E), agregando la séptima para generar aún más tensión.

Por otro lado, se puede encontrar en varias secciones el uso de acordes de dominante secundaria: este se refiere a un acorde no diatónico, es decir que tiene una nota por fuera de la tonalidad, pero que resuelve a un acorde diatónico (que tiene las notas propias de la tonalidad).

Band 1

Band 2

Tpl

Guit

Am6 A7 Dm A7

mf

mf

mf

3 5 6

Figura 49. Uso de dominantes secundarias la obra Guatavita en versión de Fernando León Rengifo.

Band 1

Band 2

Tpl

Guit

G E7 E7

Tr

mf

Figura 48. Uso de dominantes secundarias en la obra José Morales en versión de Fernando León Rengifo.



Figura 50. Uso de dominantes secundarias en la obra *Croquis* en versión de Fernando León Rengifo.

Etapa 2: Autoetnografía

Fase 2: Registro del Trabajo Práctico en un Diario de Campo

En esta etapa se acudió a la autoetnografía para la recolección de información, donde se describe la experiencia y la retroalimentación a partir de los experimentos realizados para la experimentación con elementos tanto de la música de terror para cine como del pasillo y el bambuco. A continuación, se muestra el resultado final de cada arreglo.

Arreglo 1

La primera exploración que se llevó a cabo fue con un fragmento de la obra *Freddy Krueger Theme Song*, en adaptación para piano de Noud Van Harskamp, para lograr un primer acercamiento al género musical de bambuco. En el acompañamiento armónico se empleó el ritmo de bambuco número 1 presente en la figura 35, teniendo en cuenta la escritura a dos planos. Por otro lado, se buscó adaptar la duración de la melodía para que pueda abarcar la totalidad de un compás a 6/8, cambiando la duración original de cada nota (figura de negra) por una figura de negra con puntillo.

Adicionalmente se tuvieron en cuenta los acordes característicos presentes en la obra —Si bemol menor (Bbm) y Fa menor (Fm) en la tonalidad de Re menor (Dm)—, con

el fin de utilizar la escala menor armónica y la escala locria como se detalla en la fundamentación y en las figuras 51 y 52.

Figura 51. Arreglo de Freddy Krueger Theme Song.

Figura 52. Arreglo de Freddy Krueger Theme Song.

Nota: Este arreglo puede ser escuchado dando click a la imagen.

A pesar de que se logró hacer la adaptación, no resultó ser del todo lo esperado ya que la sensación de terror cambia al ser un ritmo mucho más movido y alegre, lo cual no deja tantos espacios a los silencios prolongados; aun así se logra percibir el suspenso y la incomodidad debido a los acordes usados, propios del estilo de Charles Bernstein, así como se evidencia que a pesar de todo resulta posible adaptar el ritmo de esta obra a uno de bambuco (utilizando el formato de trío típico andino de guitarra, tiple y bandola) lo que ayuda a mantener las tímbricas agudas, generando así un acercamiento al terror con sonidos estridentes y brillantes.

Arreglo 2

El segundo experimento que se realizó fue con la partitura *Sleep Clinic* con el fin de lograr un acercamiento al ritmo de pasillo colombiano. Para lograrlo, el primer paso al igual que el experimento número 1 fue tener en cuenta el acompañamiento del ritmo presente en las figuras 35 y 36 con escritura a dos planos, y a partir de esto hacer la adaptación del ritmo de un compás de 4/4 a un compás de 3/4. A diferencia del experimento anterior que amplió la duración de cada figura, en este fue necesario reducir la duración de cada una para ajustarse a la métrica. En cuanto a la armonía, se utilizaron los acordes de la obra original sin hacer cambios, así como también se conservaron los arpeggios como se muestra en la figura 52:

The image displays a musical score for three instruments: Bandola, Tiple, and Guit. The score is divided into two systems, starting at measure 8 and measure 16. The key signature is one flat (Bb). The Bandola part features a melodic line with some grace notes and rests. The Tiple part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The Guit. part includes arpeggiated chords and rests, with specific chord markings for Dm and Bbm. The notation is in treble clef with a 3/4 time signature.

Figura 53. Arreglo de *Sleep Clinic*.

Nota: Este arreglo puede ser escuchado dando click a la imagen.

El resultado final de este segundo experimento fue satisfactorio, ya que estuvo mucho más cerca a la sonoridad de la obra original empleando el ritmo característico del pasillo que se reconoce con facilidad. Aquí se tuvo en cuenta el error en el experimento número 1 (es decir la falta de silencios prolongados), lo

que se logró manteniendo un constante cambio entre arpeggios y el ritmo número 1 de pasillo.

También se recurrió a un elemento rítmico en las figuras empleadas en los arpeggios, desplazando el tiempo fuerte para generar una sensación de inestabilidad, así como que algunos inicios de los arpeggios estuvieran en tiempo fuerte y otros en tiempo débil, a fin de no generar predictibilidad en el oyente. Finalmente, otro elemento nuevo que se utilizó son los intervalos de segunda menor, sonando al mismo tiempo para generar disonancia en la melodía: este intervalo lo hace la bandola, precisamente para aprovechar esa tímbrica brillante y estridente como se hizo anteriormente con el experimento número 1.

Para escuchar y profundizar en el proceso creativo que llevó a estos resultados finales, se registró cada uno de los experimentos con sus respectivas observaciones, que ayudaron a corregir todo aquello que no lograra llegar a la sonoridad deseada, tal como se detalla en el anexo número 1.

Indagación sobre técnicas extendidas

En la realización de este trabajo se indagó sobre las técnicas extendidas en la guitarra, el tiple y la bandola, tales como hacer péndulo, bisagra, baum, ma-ku, arañazo, atarraya, lija, estocada, tumba, entre otros. Sin embargo no se utilizaron, ya que a criterio de la investigadora no se consideraron apropiados para alcanzar la estética deseada, debido a que las sonoridades que generan no tienen timbres tan estridentes o brillantes, no producen los sonidos metálicos que se pueden lograr con los instrumentos del trío típico andino, no son lo suficientemente fuertes ni para los arreglos, ni para las composiciones finales.

Etapa 3: Creación audiovisual

Fase 3: Desarrollo de la propuesta visual

El punto de partida para el desarrollo de la tercera fase fue la elaboración de un guion en el que se describiera cada una de las escenas. A partir de diferentes relatos asociados al Mohán (que se han mencionado en el presente trabajo), se seleccionaron dos

personajes principales que, según la tradición, suelen ser víctimas de sus ataques o engaños. El primero corresponde a un pescador y con base a esta elección, se procedió a la construcción del personaje mediante el uso de herramientas de inteligencia artificial, especificando aspectos relacionados con el escenario, el vestuario, diversas expresiones faciales y posiciones corporales, tal como se evidencia en las imágenes que se muestran a continuación:



Figura 54. Diseño del personaje del fragmento El Protector del Río.



Figura 54. Diseño del personaje del fragmento El Protector del Río (segundo 28).



Figura 55. Diseño del pescador del fragmento El Protector del Río (minuto 1:04).

De la misma manera para el desarrollo de los dos fragmentos visuales, se hizo el diseño del personaje del Mohán (tanto en su parte serena y tranquila, como en su parte tenebrosa y monstruosa) con diferentes referencias visuales que se encuentran en los libros que han sido mencionados en el presente trabajo, describiendo diferentes posiciones que faciliten la creación de videos a partir de imágenes:



Figura 56. Diseño del Mohán.



Figura 57. Diseño del Mohán para el fragmento Dónde el Mohán Espera (minuto 1:23).

Por otro lado, se llevó a cabo la creación de un último personaje inspirado en las lavanderas que, según algunos relatos, en las orillas del Río Magdalena el Mohán suele cortejar y engañar con oro. Se realizó el mismo procedimiento que se describió en las imágenes anteriores.



Figura 58. Diseño de la lavandera para el fragmento Donde el Mohán Espera (segundo 7).

Finalmente las figuras de los personajes que se mostraron anteriormente, se integraron a un programa de inteligencia artificial especial que genera movimientos a partir de imágenes y descripciones detalladas, creando cortos de 5 segundos, los cuales fueron editados e integrados uno por uno, siguiendo el guion (mencionado en la primera parte) de cada una de las escenas. De esta manera se llegó a la finalización de esta fase.

Fase 4: Composición de piezas en aires de pasillo y bambuco (con la estética de Charles Bernstein)

En esta fase se desarrolla el proceso de creación con dos obras llamadas *El Protector del Río* (que es un bambuco) y *Donde el Mohán Espera* (que es un pasillo). Para su creación se implementaron los elementos característicos de acuerdo a las categorías musicales y estéticas que se presentan en la Etapa 1: Fundamentación (tablas 2 y 3), así como también se emplearon los elementos que resultaron acertados en los arreglos 1 y 2 (experimentos que se encuentran en la etapa de auto-etnografía) en donde se logró fusionar la estética de Charles Bernstein en la música de terror para cine con los aires colombianos de pasillo y bambuco.

El Protector del Río

En esta obra se puede observar una primera sección en La mayor: la elección de una tonalidad mayor fue totalmente intencional, ya que lo que se busca representar es una característica de la personalidad del Mohán, que se refiere a la percepción que se tiene de dicho personaje en algunos casos como protector de la naturaleza. Para lograr generar esta sonoridad de bondad desde la parte musical, se empleó un acorde de dominante no diatónica con intercambio del modo lidio que se destaca por su sonoridad brillante y que consta de una escala mayor con su cuarto grado aumentado medio tono.

Por otro lado, en el tercer compás se muestra por primera vez lo que será la representación sonora del personaje del Mohán, es decir su leitmotiv, interpretado por la bandola. En el cuarto compás el tiple replica esta misma melodía a modo de canon para resaltar la importancia de este fragmento melódico. Otro elemento que refuerza esa dulzura de esta primera sección, es la indicación *dulce* (tocar sobre el diapasón), produciendo un

sonido suave en las cuerdas pulsadas, en este caso en la bandola y el tiple. Finalmente se puede observar el ritmo número 3 de bambuco que se encuentra en la figura 37 en la guitarra.

El Protector del Río
Bambuco Composición: Camila Céspedes

♩. = 60

The musical score consists of two systems. The first system contains measures 1 through 5. The second system, starting with a measure number '6' at the beginning, contains measures 6 through 10. The instruments are Bandola, Tiple, and Guitarra clásica. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is marked as quarter note = 60. Dynamics include *mf*, *mp*, and *dolce*. Chords are labeled as A, B7, Bm, and D. A 'Rasgueo trad.' instruction is present in measure 7.

Figura 59. Compases del 1 al 10 del fragmento El Protector del Río.
Nota: Este fragmento puede ser escuchado dando click a la imagen.

Desde el compás 6 se hace uso de la escritura utilizada por León Rengifo en el tiple, haciendo indicación del rasgueo tradicional de bambuco, quitando las plicas y dejando sólo la posición de las notas, el nombre de los acordes y las dinámicas. Otro elemento utilizado es la síncopa tan característica en las melodías del bambuco, en la que el silencio en el pulso fuerte al inicio de cada frase genera una tensión rítmica.

En el compás 14 se vuelve a utilizar el recurso de una dominante no diatónica, pero esta vez se dirige hacia un dominante diatónica, creando una cadena de dominantes para luego resolver en su tónica:

The musical score for measures 10-14 of 'El Protector del Río' features three staves: Bandola (Bnd.), Tiple (Tpl.), and Guitarra (Guit.). The key signature is two sharps (F# and C#). The Bandola part starts with a rhythmic pattern of eighth notes and rests, marked with a forte (*f*) dynamic. The Tiple part consists of sustained chords. The Guitarra part provides harmonic support with chords E7, A, D, and D7, each accompanied by a specific rhythmic pattern of eighth notes and rests.

Figura 60. Compases 10 al 14 del fragmento El Protector del Río.

A partir del compás 16 se hace una modulación abrupta a su tonalidad paralela menor, es decir La menor (Am) (que es un recurso muy común en el bambuco). Por otro lado, la bandola y el tiple tocan una sola nota en dinámicas *piano* y *pianissimo* con intervalos de segunda menor entre las notas La (A) y Si bemol (Bb), con el fin de resaltar el ritmo y la armonía de la guitarra con sus tres estados fundamentales, para que logre percibirse en el video el uso de la música diegética.

The musical score for measures 18-25 of 'El Protector del Río' continues with the same three staves. Measures 18-21 show a modulation to A minor (Am). The Bandola and Tiple parts play single notes in a *piano* (*p*) and *pianissimo* (*pp*) dynamic. The Guitarra part features chords E7, Am, and Dm. Measures 22-25 show a further modulation to C minor (Cm), with the Bandola and Tiple parts playing notes marked *f* and *Sul ponticello*. The Guitarra part features chords E7, Am, and Cm (iii locrio), with a *mf* dynamic marking.

Figura 61. Compases 18 al 25 del fragmento El Protector del Río.

Inmediatamente después se produce un cambio de estética, reflejando la personalidad del Mohán (de acuerdo con las categorías de personalidad presentes en la tabla 5, pág. 53), lo cual se relaciona mejor con el asunto del terror. Para lograr se utilizaron los acordes extraídos del análisis anterior (lo que generan la sensación de terror). En esta sección se utiliza un intercambio modal del locrio el tercer grado menor, es decir Do menor) y también se emplea el acorde bIIImaj7 que es un intercambio modal frigio —en este caso Si bemol mayor con séptima mayor (Bbmaj7)— y finalmente se recurre al sexto grado bemol menor que es Fa menor (Fm).

En la melodía también se evidencia un cambio en el leitmotiv principal, para generar una inestabilidad melódica se hace uso de los modos frigio y locrio y se utiliza la escala menor armónica. Entre el tiple y la bandola siempre se hacen intervalos de segunda menor para generar incomodidad: estos intervalos no fueron puestos al azar, sino que se utilizaron todos aquellos que aparecen naturalmente en las escalas ya anteriormente mencionadas:

The image shows a musical score for three instruments: Bandola (Bnd.), Tiple (Tpl.), and Guitarra (Guit.). The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The guitar part is in a 3/4 time signature and features a steady accompaniment of chords. The chords are labeled as Am, Bbmaj7, Fm(bvi), and Am. The bandola and tiple parts have melodic lines with some rests and ties. The bandola part starts with a whole note G4, followed by a half note F4, and then a quarter note G4. The tiple part has a whole rest in the first measure, followed by a half note G4, and then a quarter note G4. The guitar part has a steady accompaniment of chords: Am, Bbmaj7, Fm(bvi), and Am.

Figura 62. Compases del 25 al 28 de la composición *El Protector del Río*.

Finalmente se repite el leitmotiv, esta vez alargando las figuras rítmicas para crear una sensación de cambio en el tempo y en la métrica, generando así la sensación de un compás de 3/4 por el uso de negras y blancas, mientras la guitarra se mantiene en un acorde abierto, esto con el fin dar un poco de reposo a la obra utilizando figuras más prolongadas que generen más suspenso, mientras el tiple en el tercer tiempo nuevamente hace uso de estos intervalos de segunda menor:

The image shows a musical score for three instruments: Bandola (Bnd.), Tiple (Tpl.), and Guitar (Guit.). The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The Bandola part starts with a melody in measure 29, marked *mf*. The Tiple part has rests in measures 29 and 30, then enters in measure 31 with a rhythmic pattern of eighth notes, marked *Cm(III loco)*. The Guitar part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes, marked *mf* and *ff* in different measures.

Figura 63. Compases del 29 al 32 de la composición *El Protector del Río*.

Donde el Mohán Espera

El segundo fragmento compuesto para este trabajo de grado debe su nombre a una de las categorías estéticas (tabla 5), que se refiere a la frecuencia con la que el Mohán oculta su presencia, así como su costumbre de acechar a pescadores y lavanderas en el Río Magdalena.

Desde la primera parte se buscó transmitir una sensación de constante peligro: a diferencia del primer fragmento, este se presenta desde el inicio en tonalidad menor haciendo uso de la escala armónica de Fa menor (Fm) para así tener más intervalos de segunda menor disponibles, que se repitan constantemente en la melodía de la bandola. Por otro lado, se empleó el recurso rítmico de cambiar el orden en el cual se presentan las figuras en el tiple: a pesar de que sólo se usan figuras de corchea y negra, en cada compás cambia su orden con el fin de que no exista un patrón predecible y, al igual que en la obra *Sleep Clinic*, este recurso se utiliza en los tiempos débiles del compás o a contratiempo.

En las dinámicas e indicaciones de interpretación también se buscó un ambiente mucho más pesante y oscuro (con la indicación *metálico* en el tiple y la bandola) haciendo referencia a que se debe tocar más cerca al puente para que el sonido sea brillante o estridente y en la guitarra se debe hacer un trémolo de semicorchea en dinámica *forte*:

Donde el Mohán Espera

Pasillo

Composición: Camila Céspedes

♩ = 70

Bandola

Tiple

Guitarra clásica

Nota: Este fragmento puede ser escuchado dando click a la imagen.

Figura 64. Fragmento Donde el Mohán Espera.

En el compás número 6 en la parte melódica de la bandola, se utiliza el modo dórico que es su sexto grado natural o aumentado medio tono, con el fin de usar un cromatismo descendente entre el Mi bemol (Eb) y la nota Re (D). A continuación, en el compás 7 nuevamente se hace uso de la escala menor armónica tocando al tiempo las notas Mi (E) y Fa (F) y en el tercer pulso se emplea el modo frigio con su segundo grado bemol —Sol bemol (Gb)—, empleando nuevamente el intervalo de segunda menor para generar incomodidad en el oyente, mientras el tiple hace un trémolo en la nota Fa (F). Este motivo será de gran importancia ya que, cada vez que aparece, anuncia la aparición de materiales nuevos (figura 64):

Bnd.

Tpl.

Guit.

Figura 65. Compases 5 al 7 del fragmento Donde el Mohán Espera.

También se evidencia un cambio constante entre acordes mayores y menores en la escritura de la guitarra, por cuanto hay un juego frecuente entre el tercer grado menor agregando su séptima que es La bemol (Ab) menor con séptima, e inmediatamente aparece un acorde de La bemol mayor (Ab) para finalmente hacer una modulación por cromatismos a la tonalidad de La menor (Am).

Se hace un cambio de dinámicas bajando la intensidad (de *forte* a *mezzopiano* y *mezzoforte*) y se implementan otros efectos en la armonía generando suspenso, en contraste con el ritmo que hace un reposo (usando figuras largas) y, por último, cambia la indicación *metálico* a *dulce* (que se refiere a tocar cerca del diapason) para dar un sonido mucho más suave (compases 8 y 9).

The musical score for Figure 66 consists of two systems of staves. The first system covers measures 5 to 8, and the second system covers measures 9 to 12. The instruments are Bnd. (Bamboo), Tiple (Tiple), and Guit. (Guitar). The key signature has two flats (Bb, Eb). The score includes various dynamic markings such as *f*, *mp*, *p*, *mf*, and *f*. Performance instructions include *dulce* and *metálico*. Chordal accompaniment in the guitar part includes Ab, Abm7, and Am.

Figura 66. Compases 5 al 12 del fragmento *Donde el Mohán Espera*.

En cuanto a la siguiente sección se puede observar el ritmo número 1 de pasillo (que se mostró en la fundamentación) con la escritura a dos planos, y en la parte melódica se presenta por primera vez el *leitmotiv* que se utilizó en el primer fragmento, directamente en modo menor, repitiendo la melodía en el tiple con intervalos de segunda menor y la modulación hacia La menor (Am), buscando una concordancia armónica entre el fragmento en aire de bambuco y el de pasillo.

Finalmente se hace evidente una vez más el *leitmotiv* que representa al personaje del Mohán y para darle mayor relevancia, la guitarra deja de tocar los acordes completos y empieza a tocar notas por octavas para de esta manera tener más presente la melodía principal. El manejo dinámico conduce hacia el clímax del fragmento poniendo la indicación *forte* para todos los instrumentos. En el último compás se presenta por tercera vez el motivo de la figura 64 para anunciar que viene un cambio más, pero es aquí donde finaliza el fragmento en dinámica *forte fortissimo*, generando repentinamente una falta de resolución y creando así más incomodidad en el espectador.

The musical score consists of two systems of three staves each. The first system (measures 30-33) shows the Bnd. and Tpl. parts with a dynamic range from *mf* to *f*. The Guit. part starts with a rest in measure 30 and then plays a rhythmic pattern of eighth notes. The second system (measures 34-38) shows the Bnd. and Tpl. parts with a dynamic range from *f* to *ff*. The Guit. part continues with its rhythmic pattern, ending with a rest in measure 38. The score concludes with a double bar line in measure 38.

Figura 69. Compases 30 al 38 del fragmento Donde el Mohán Espera.

Para la apreciación de las dos obras en su totalidad ver anexos número 2 y 3.

El Protector del Río



Donde El Mohán espera



Fuentes: https://cdn-images-3.listennotes.com/podcasts/kultura-real/la-leyenda-del-mohan-yn-BrUvXti-7clzepCJyAa.1400x1400.jpg?_gl=1*rpe8aw*_ga*MTQxODkxNDg2NS4xNzU5NzE0MDQ1*_ga_T0PZE2Z7L4*_czE3NTk3MTOwNDQkbzEkZzAkdDE3NTk3MTOwNDkkajUIJGwwJGgw
 Nota: Para ver el resultado final de cada fragmento dar click en cada una de las imágenes.

Etapa 4: Actividad con el Grupo Experiencial

Fase: Realización de la actividad con un grupo experiencial

Actividad con grupo experiencial				
Población	Estudiantes de grado 11 de la Institución Educativa Antonio Baraya (Huila)			
Duración	90 minutos			
Objetivo general	Observar las diferentes reacciones de los estudiantes a las escenas del Mohán, acompañadas por los fragmentos musicales compuestos para este proyecto.			
Objetivos específicos	Recoger las opiniones de los estudiantes sobre la música colombiana de cine de terror a través de una encuesta. Presentar los cortos del Mohán musicalizados. Recolectar las reacciones de los estudiantes a los cortos, por medio de una encuesta y un pequeño conversatorio como finalización de la actividad.			
Etapa	Descripción	Estrategia metodológica	Recursos	Tiempo
Inicial	Se entrega la encuesta 1, en la cual los estudiantes responden preguntas relacionadas con sus experiencias previas sobre la música de terror colombiana, sin dar mayor contexto sobre lo que se presentarán.	Presentación inicial Encuesta 1	Encuesta 1, lápices o esferos	20"
Central	Se introduce el tema a través de la lectura de un fragmento de la leyenda del Mohán, tomada del libro <i>Mitos y Leyendas de</i>	Lectura Presentación de los cortos	Televisor, computador, equipo de audio	35"

	<p><i>Colombia</i>, y posteriormente se pregunta a los estudiantes acerca del conocimiento previo que puedan tener sobre dicha leyenda. Posteriormente se proyectan los cortos en el salón previamente oscurecido.</p>		<p>Salón oscurecido Libro <i>Mitos y Leyendas de Colombia</i></p>	
Final	<p>Los estudiantes responden la encuesta 2 de manera escrita, plasmando su experiencia personal ante la exhibición de los cortos de terror de la leyenda del Mohán. Finalmente se abre un espacio donde los estudiantes complementan de manera oral sus opiniones respecto a los cortos musicalizados que se presentaron en la actividad.</p>	<p>Encuesta 2 Foro de reflexión</p>	<p>Encuesta 2, hojas, lápices o esferos.</p>	<p>35''</p>



Figura 70. Evidencia 1 con grupo experiencial.



Figura 72. Evidencia 2 con grupo experiencial.




Figura 73. Evidencia 3 con grupo experiencial.



Figura 71. Evidencia 4 con grupo experiencial.

Para evidenciar los resultados de las encuestas uno y dos y las notas de campo de la actividad realizada con el grupo experiencial, ver los anexos número 4 y 5.



CAPÍTULO VI - ANÁLISIS DE DATOS, TRIANGULACIÓN,
REFLEXIONES Y CONCLUSIONES

En el presente capítulo se expone el análisis de la información obtenida durante el proceso investigativo, con el fin de establecer relaciones entre la pregunta de investigación, el objetivo general y los objetivos específicos, la información consignada en el marco teórico y la realización de la actividad con el grupo experiencial. A partir de la recolección de esta información, se lleva a cabo la triangulación tomando tres fuentes principales que serán el marco teórico, el diario de campo (en el cual se consignó todo el proceso de creación) y las encuestas realizadas a los estudiantes de la Institución Educativa Antonio Baraya, para así contrastar y validar los resultados, buscando coherencia para las conclusiones finales.

Análisis de datos

Para el análisis de datos se tienen en cuenta dos fuentes de información importantes para el presente trabajo: la primera son las notas de campo, en las que se consignó la actividad realizada (con los estudiantes de la Institución Educativa Antonio Baraya), así como las observaciones de las reacciones frente a la presentación audiovisual y las opiniones en el momento de la socialización. La segunda fuente de información son las encuestas que se realizaron a los estudiantes, que son de gran importancia para tener una opinión externa acerca de los fragmentos audiovisuales presentados. Finalmente, los resultados de este análisis serán contrastados con otras fuentes de información (marco teórico y diario de campo) para, de esta manera, realizar un cruce de información conducente a las conclusiones finales.

Ejercicio de Triangulación

Categorías y subcategorías de análisis	Fuentes de información			Resultados de la triangulación
	Marco teórico	Diario de campo (autoetnografía)	Encuestas y notas de la socialización	
Categoría 1: Elementos musicales aplicados a la propuesta audiovisual				
Subcategoría 1: Expresión de la emocionalidad de la música a través de las tímbricas utilizadas	Beltrán (1991): Existen estados anímicos primarios que pueden ser representados a través de diferentes elementos. En este caso, el estado de excitación que expresa violencia,	Se utilizaron diferentes intervalos de segunda menor a partir del uso de diferentes modos y de hacer uso de todas las disonancias posibles desde un	Se puede evidenciar que los elementos utilizados en los fragmentos musicales logran generar suspenso, pero sólo a algunos estudiantes les	El resultado que se obtiene a partir de las diferentes fuentes de información, es que la propuesta audiovisual logró transmitir suspenso a partir del uso de disonancias que

	ira, temor y horror entre otros, emociones representadas a través del ritmo irregular, armonía atonal o disonante y una tímbrica clara e incisiva. (tabla 3 del marco teórico)	<p>mismo centro modal, generando así incomodidad en el oyente.</p> <p>Con respecto al rango utilizado en los fragmentos, la nota más grave que se utilizó es un Mi 3 (en la afinación estándar de la guitarra) para lograr transmitir suspenso.</p>	<p>logró transmitir miedo.</p> <p>El promedio del impacto que tuvo la muestra en el grupo experiencial de 31 estudiantes, 9 lo calificaron en 4 y 14 en 3 (teniendo en cuenta que 1 es muy poco y 5 es mucho).</p>	<p>generan incomodidad y ritmos irregulares que no puedan ser predictibles. Sin embargo, el rango utilizado en los diferentes instrumentos no alcanza a generar una sensación de terror suficientemente fuerte, por lo cual se puede hacer uso de una afinación más grave en la guitarra (<i>scordatura</i>) para lograr notas más bajas, al tiempo que se podría mantener notas agudas (en el tiple y la bandola) por más tiempo para reforzar el efecto de la música asociada al terror.</p>
Subcategoría 2: Música diegética y no diegética integrada a la propuesta visual	Según Olarte (2001) hay diferentes categorías en la música incidental diegética y no diegética, que cumplen funciones específicas con el fin de amplificar las emociones en el espectador con respecto a una escena. La diegética se subdivide en expresiva y estructural, y la no diegética se subdivide en expresiva anímica, expresiva imitativa y estructural.	<p>Para la composición del fragmento <i>El Protector del Río</i>, se utilizó música diegética expresiva (aquella que interviene en la escena), música diegética estructural (aquella que refuerza o prepara una escena) y música no diegética estructural (aquella que puede representar movimientos específicos).</p> <p>Para la composición del fragmento <i>Donde el Mohán Espera</i>, se utilizó música</p>	<p>23 de 31 estudiantes consideran que la leyenda del Mohán se puede transmitir de manera efectiva a partir de las composiciones presentadas.</p> <p>Por otro lado, 5 estudiantes manifestaron que a la propuesta musical le agregarían más suspenso, por lo que se infiere que, para ello, se debe hacer un uso más amplio de la música diegética y no diegética, buscando</p>	<p>El resultado obtenido se considera satisfactorio, ya que la mayoría de estudiantes opinaron que con los fragmentos presentados se puede transmitir de manera efectiva la leyenda del Mohán.</p> <p>A pesar de no haber hecho un uso más amplio de la música diegética y no diegética, se evidencia que sí se logró amplificar la emoción de terror y suspenso a partir de los recursos utilizados para la</p>

		no diegética estructural.	amplificar estas emociones.	propuesta audiovisual.
Categoría 2: Recursos musicales aplicados en las composiciones experimentales				
Subcategoría 1: Recursos ritmo-armónicos del pasillo y el bambuco a partir de Fernando León Rengifo	<p>El bambuco es un ritmo que puede estar escrito en un compás binario de 6/8 o ternario de 3/4, métrica que también es utilizada en el aire de pasillo.</p> <p>Bohórquez (2009) destaca la sofisticación de la armonía del pasillo y el bambuco, caracterizados por el empleo de acordes que extienden las funciones tonales en sus tres estados fundamentales (tónica, subdominante y dominante), utilizando sustitutos diatónicos y no diatónicos y acordes bifuncionales.</p>	<p>En el bambuco se utilizó la célula rítmica que se muestra en la figura 37 en compás binario de 6/8 y en el pasillo se utilizó la célula rítmica de las figuras 42 y 43 en compás ternario de 3/4.</p> <p>Para la armonía se tuvieron en cuenta tanto sus tres estados fundamentales, como acordes no diatónicos con funciones de dominante.</p>	<p>En la encuesta número 1, 21 de los 31 estudiantes afirmaron no tener conocimiento sobre el aire de pasillo; sin embargo, en la encuesta número 2, 14 de los 31 estudiantes lograron identificar el aire de pasillo al escuchar el fragmento musical <i>Donde el Mohán Espera</i>.</p> <p>Por otro lado 28 estudiantes afirmaron conocer el aire de bambuco y así mismo 25 lograron identificarlo en el fragmento musical <i>El Protector del Río</i>.</p>	<p>Los recursos ritmo-armónicos utilizados en el fragmento <i>El Protector del Río</i> se pueden considerar suficientes para identificar el aire de bambuco: la mayoría de los estudiantes (25 de 31) lograron reconocerlo.</p> <p>Por otro lado, los recursos utilizados en el fragmento <i>Donde el Mohán Espera</i>, se consideran medianamente satisfactorios ya que, a pesar de que 10 manifestaron conocerlo (en la primera encuesta), 14 estudiantes lograron identificarlo durante su presentación.</p>
Subcategoría 2: Recursos armónicos y melódicos característicos de Charles Bernstein, aplicados en el pasillo y el bambuco	<p>Para entender los recursos armónicos y melódicos de Charles Bernstein, es indispensable hablar de los cambios modales. Persichetti (1985) describe la modalidad como un sistema que está regido por un centro (al igual que la tonalidad) y se diferencia por su tratamiento compositivo. Hay siete modos y se</p>	<p>En cuanto a la parte melódica, en los fragmentos se utilizaron la escala menor armónica, los modos frigio, eólico (escala menor natural) y locrio, con el fin de aprovechar todas las disonancias que generan los intervalos de segunda menor (desde un mismo centro modal).</p>	<p>De 31 estudiantes, 5 contestaron que para mejorar la propuesta musical agregarían más suspenso, y en la socialización manifestaron que las composiciones podrían haber incluido sonidos más estridentes para lograr un efecto más terrorífico, por lo cual se infiere que, en cuanto a los recursos</p>	<p>La utilización de los modos frigio, eólico y locrio son indispensables (tanto en la armonía como en la melodía) para crear intervalos de segunda menor, los cuales generan la incomodidad que se busca para generar tensión.</p> <p>Por otro lado, se podría contemplar la utilización de más instrumentos,</p>

	diferencian unos a otros por la organización de tonos y semitonos	Para la armonía se utilizaron estos modos, dado que generan una progresión muy característica de Charles Bernstein (i - iii - biv – i).	melódicos, se puede hacer una mayor utilización de tímbricas más agudas.	para alcanzar una variedad tímbrica más amplia que ayude a generar sonidos aún más estridentes. Esto último se basa principalmente en lo manifestado por los estudiantes.
Categoría 3: El folclore en las tradiciones del Huila				
Subcategoría 1: Percepción personal y colectiva alrededor de la leyenda del Mohán	Según Ocampo (2006) los mitos y leyendas nacen de la necesidad de dar explicación a sucesos sobrenaturales en diferentes culturas, asociados a una variedad de personajes y diferentes lugares de la naturaleza, representando un misterio para el ser humano. Valenzuela (2014) describe en su libro <i>Mitos y leyendas de Colombia</i> que la leyenda del Mohán evoca en los pobladores miserias y desgracias de todo tipo, por lo cual en varias regiones de Colombia se le tiene miedo y respeto a este personaje.	La percepción colectiva (de la cual se hace referencia en diferentes textos utilizados en los apartados del planteamiento del problema y el marco teórico) acerca de la leyenda del Mohán, se constituye en el punto de partida para la creación visual y de un guion en el que se haga uso de relatos populares para que el impacto de estos fragmentos sea mayor y ajustado a los relatos colectivos.	Según las encuestas, 18 estudiantes creen que las narrativas de los mitos y leyendas evocan miedo y 23 creen que es importante tener un género musical de terror inspirado en el folclore colombiano, ya que sólo 7 de ellos han escuchado música colombiana relacionada con el terror, lo misterioso o lo sobrenatural. Después de tener acercamiento a esta experimentación musical, el 100% de los estudiantes encuestados manifestaron que les gustaría que se produjeran más materiales audiovisuales o musicales basados en mitos y leyendas colombianas, mezclados con el terror.	Es importante tener un buen contexto previo al hacer este tipo de experimentos audiovisuales ya que, si musicalmente no se relaciona con sus tradiciones y visualmente no se representa de manera correcta, no es posible generar un interés en nuevos materiales de este tipo. También es importante tener coherencia entre el contexto musical y el visual para representarlo de manera efectiva.
Subcategoría 2:	El Mohán es una leyenda que, si bien se ha	La relación entre la leyenda y la música surge	Se puede evidenciar que los estudiantes sí	Es importante tener en cuenta que, al contar con

<p>Relación entre el contexto musical local y el mito del Mohán</p>	<p>extendido a lo largo y ancho del país (y cada región tiene su propia versión), es un personaje que según González (2019) y Valenzuela (2014) predomina en las regiones cercanas al río Magdalena y se encuentra presente en la tradición oral, en el currículo de educación primaria y diferentes libros sobre el folclor colombiano.</p> <p>Los aires de pasillo y bambuco surgen en la región andina colombiana en la época de la Colonia, que comprende ritmos tradicionales de los pueblos africanos, los instrumentos de viento de las comunidades indígenas e instrumentos traídos de España (Castiblanco, 2016).</p>	<p>desde un contexto común, por lo que es importante tener claridad acerca de dicho contexto, para poder transmitir mejor tanto lo visual como lo musical en este trabajo experimental.</p> <p>Es por esto mismo que al comienzo del primer fragmento, <i>El Protector del Río</i>, se mantuvo un estilo mucho más tradicional, así como para la representación estética del personaje del Mohán.</p> <p>Es importante que, desde el contexto musical, los niños y niñas de la región del Huila puedan relacionar esta música con sus tradiciones, ferias y fiestas.</p>	<p>tienen acercamiento a los mitos y leyendas de Colombia y el 100% de los encuestados conocen la leyenda del Mohán.</p> <p>Por otro lado 28 tienen conocimiento del aire de bambuco y a pesar de que sólo 10 dijeron tener conocimiento del aire de pasillo, 14 manifestaron reconocerlo en los fragmentos presentados, por lo que se puede deducir que a pesar de no creer que lo conocen, sí fueron capaces de reconocerlo.</p>	<p>un grupo poblacional cercano a los temas escogidos para trabajar (en este caso la leyenda del Mohán, aires de pasillo y bambuco), se puede entender claramente la relación entre lo visual y lo musical (a propósito de este experimento), así como que les evoque un acercamiento a esta tradición oral con narrativas que pueden generar terror, logrando asimilar la asociación que se podría dar entre la música de terror con raíces folclóricas y el terror relacionado a la leyenda del Mohán.</p>
---	--	--	--	--

Reflexiones de la investigadora

El presente trabajo surgió a partir de un interés personal que se ha venido dando a lo largo de mi vida, influenciado por la música que acompaña el cine de terror, la fascinación por los mitos y leyendas de Colombia y la música tradicional de mis raíces huilenses. Sin embargo, lograr integrar estos elementos (que pueden llegar a ser muy distintos entre sí) en una sola creación representó un reto bastante grande. El proceso requirió ampliar la información e investigar sobre diversas temáticas para componer

adecuadamente los dos fragmentos musicales finales. En algunos momentos, las composiciones iniciales no resultaron satisfactorias, ya que consideré que no lograban transmitir la sensación de terror que buscaba.

Además, trabajar con un formato relativamente pequeño como el del trío típico andino presentó sus propios retos ya que, si bien se tiene la opción de incorporar más instrumentos (que podría facilitar algunos aspectos), la intención siempre fue conservar la esencia tradicional de la música andina colombiana que, a mi modo de ver, representa esos personajes míticos propios de nuestras raíces folclóricas. Por otra parte, la decisión de trabajar con este formato representó un reto personal que me condujo a la necesidad de buscar soluciones creativas, para así llevar a cabo la intención de componer fragmentos musicales usando solamente estos instrumentos. En conjunto, fue una experiencia creativa enriquecedora que me permitió explorar nuevos estilos, técnicas y recursos armónicos para lograr la integración de los diferentes elementos.

Además de ello, el acercamiento a diferentes herramientas que ayudaron a la creación de la parte visual, fue algo totalmente nuevo y representó un reto adicional para mí, lo cual enriqueció mi manera de describir acciones específicas que tuvieran como fin la generación tanto de imágenes como de videos, lo que llevó al siguiente paso de exploración con la edición audiovisual, incluyendo sonido ambiente que coincidiera perfectamente con los fragmentos visuales y, a su vez, con los fragmentos musicales, obteniendo un resultado final satisfactorio.

Finalmente, poder mostrar todo este trabajo a varios estudiantes fue algo muy valioso: el poder escuchar la percepción y las opiniones frente a estos fragmentos audiovisuales, ayudó a ampliar mi perspectiva desde otros puntos de vista, aumentando en mí interés por explorar este mundo de la musicalización de mitos y leyendas colombianos a partir de la música de terror con raíces folclóricas, sabiendo que hay más personas a las que, como yo, les llama la atención este tipo de exploraciones audiovisuales.

Conclusiones

A partir del proceso de creación llevado a cabo en este proyecto, se concluye que es posible lograr una fusión del pasillo y el bambuco con la música de terror para cine, así como que también se pueden componer obras que conserven la sensación de suspenso, indispensable en este tipo de obras cinematográficas, teniendo en cuenta que esto no es una generalidad y que existen muchos otros elementos de diversos compositores de cine de terror que podrían enriquecer esta estética aún más, al igual que la gran variedad de técnicas y recursos de la música del folclor colombiano. De esta forma se puede encontrar todo un campo abierto para la exploración por parte de futuros compositores interesados o interesadas en la musicalización del amplio mundo de los mitos y leyendas colombianas, que a su vez resultan ser un aporte enriquecedor para la música de terror para cine.

Dentro del análisis realizado a la obra de Bernstein se identificaron los elementos propios de su estilo compositivo en la banda sonora de la película *A Nightmare on Elm Street*, que se evidencia en la utilización de estrategias compositivas a nivel melódico, armónico y rítmico, lo cual define una estética que resulta ideal para representar personajes con las características semejantes a las de Freddy Krueger, un ícono de referencia en el cine de terror, específicamente en el subgénero *slasher*, razón por la cual se realizó una comparación estética con El Mohán, siendo este último un personaje representativo del folclor colombiano que genera terror. Por lo tanto, se considera adecuado el uso de la estética creada por Bernstein a través del mismo lenguaje musical para la representación de este mito folclórico.

En cuanto a los aires folclóricos adaptados en este proyecto, se concluye que el bambuco presenta características rítmicas únicas que dificultan la evocación de terror o incomodidad y suspenso, debido a su naturaleza festiva y alegre, en contraste con los constantes silencios y momentos de reposo empleados en la música de terror para cine. Sin embargo, esto también puede ser visto como una ventaja a la hora de representar personajes que, de acuerdo con los múltiples relatos, resultan cambiantes y ambiguos (como por ejemplo El Mohán), ya que facilita la expresión de rasgos pícaros únicos como lo puede ser el lado protector de la naturaleza y su aspecto musical, que lo diferencian del personaje

de Freddy Krueger (que no posee ningún aspecto positivo). Por otro lado, el pasillo permite una adaptación con mayor facilidad a las composiciones de Bernstein, gracias a las pausas presentes en los bajos de la guitarra (como los utilizados por Fernando León Rengifo), evocando así un ritmo más lento y acercando el pasillo con la estética de terror.

Con respecto a los dos fragmentos resultantes de este proceso creativo, se concluye que es necesario emplear de forma adecuada los recursos de Bernstein ya que, si se utilizaran todos en una misma sección, se podría generar una saturación que a la larga impediría lograr la atmósfera de suspenso esperada y generaría una incomodidad sin ningún sentido estético. Sin embargo, cuando se utilizan los elementos de forma estratégica en secciones específicas de los fragmentos es posible alcanzar un resultado satisfactorio, demostrando así que es posible la creación de música de terror para cine tomando como base aires folclóricos como el pasillo y el bambuco, con elementos como los que emplea Fernando León Rengifo en su escritura musical y sus arreglos, a través de una fusión con la propuesta musical de Charles Bernstein.

Se tiene en cuenta que a partir del uso de disonancias que generan incomodidad y recursos rítmicos que no son predictibles, se logra generar una sensación de suspenso como la que se utilizó en los fragmentos musicales. Aun así, para lograr una sensación que se logre asociar con el terror, se pueden tener en cuenta otros factores como por ejemplo el uso de una afinación más grave para la guitarra y de esta manera lograr ampliar el rango y conseguir notas más bajas, en contraste con la utilización de notas agudas (presentes en el tiple y la bandola) que se mantengan sonando por un tiempo más prolongado, para reforzar de esta manera el efecto musical asociado a la música de terror. Por otro lado, el uso de la música diegética y no diegética es de gran importancia al momento de realizar un trabajo audiovisual ya que refuerza diferentes movimientos, sentimientos, interacciones dentro y fuera de la escena entre los personajes y la música, lo cual ayuda a amplificar emociones: en este caso se logró evidenciar (a partir del trabajo con el grupo experiencial) que el material presentado logra transmitir la percepción colectiva de la leyenda del Mohán de manera efectiva.

Finalmente, se debe tener en cuenta que es importante hacer una investigación o tener un buen contexto previo al momento de realizar este tipo de experimentos

audiovisuales ya que, si estos mitos y leyendas no se representan visualmente de manera correcta (teniendo en cuenta la percepción colectiva) y musicalmente no se relaciona con sus tradiciones (teniendo en cuenta el grupo poblacional), se dificulta el poder generar interés frente a la creación de nuevos materiales de este tipo.

Bibliografía

- Alcalde de Isla, J. (2007). Pautas para el estudio de los orígenes de la música cinematográfica. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 16, 6-9.
<https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB0707130006A>
- Beltrán López, J. D. (2023). Suit skambuquera, una fusión entre el ska y el bambuco [Trabajo de grado, Licenciatura en Música]. Universidad Pedagógica Nacional. Repositorio Institucional UPN - Licenciatura en Música [755].
<http://hdl.handle.net/20.500.12209/18691>
- Bernstein, C. (s.f). Charles Bernstein Biography: A Remarkable Musical Background. Charlesbernstein.com. <https://www.charlesbernstein.com/bio.php>
- Bohórquez Castro, N. A. (2009). Arreglos para cuarteto típico colombiano [Trabajo de grado, Licenciatura en Música]. Universidad Tecnológica de Pereira. Repositorio Institucional – Licenciatura en Música. <https://hdl.handle.net/11059/1630>
- Brown, J. (2010). Carnival of souls and the organs of horror. En N. Learner (Ed.) *Music in Horror Film* (pp. 1-20). Routledge.
- Bühler, J. (2010). Music and the adult idea in A Nightmare on Elm Street. En N. Lerner (Ed.) *Music in Horror Film* (pp. 168-186). Routledge.
- Burkholder, J.; Grout, D.; Palisca, C. (2015) *Historia de la Música Occidental* 8a. Edición (pp. 1018-1020). Alianza Música, Madrid.
- Castiblanco Silva, C. A. (2017) “En busca de una identidad nacional”. Descripción de las relaciones del bambuco como identidad nacional en la obra de Manuel María Párraga Paredes: “El bambuco, Aires nacionales neo-granadinos variados op. 14” [Trabajo de grado, Programa de Artes Musicales] Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Repositorio – Artes Musicales. <http://hdl.handle.net/11349/5729>

- Del Río Castillo, B. (2024). Estilo y clichés del género Slasher [Trabajo de grado, Programa de Comunicación Audiovisual] Universidad Miguel Hernández. Repositorio RediUMH - TFG - Comunicación Audiovisual. <https://hdl.handle.net/11000/33789>
- Chion, M. (1993). *La audiovisión*. Paidós Ibérica.
- Escalante Lozano, D. & Guerrero Mejía, C. (2018). La música en el cine de terror: “La profecía” (1976) y “El Conjuro” (2013) [Trabajo de grado, Programa de Comunicación Audiovisual y Multimedios] Universidad de La Sabana. Intellectum - Comunicación Audiovisual y Multimedios [220]. <http://hdl.handle.net/10818/34593>
- Ford, C. (1991). *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse* [Documental]. B. Fahx; G. Hickenlooper; E. Coppola. American Zoetrope.
- Gabis, C. (2006). *Armonía Funcional*. Melos.
- González Rodríguez, J. D. (2019). Los raudales de Honda como espacio de resistencia: la relación entre el pescador, el Mohán y el río [Trabajo de grado, Programa de Antropología] Universidad Externado de Colombia. Bdigital - Pregrado en Antropología, Procesos Sociales, Territorio y Medio Ambiente. <https://bdigital.uexternado.edu.co/handle/001/2272>
- Gran enciclopedia de Colombia: Tomo 9, Biografías I. (1993). Círculo de Lectores.
- Guerrero, J. (2014). El valor de la auto-etnografía como fuente para la investigación social: del método a la narrativa. *Revista internacional de trabajo social y bienestar*, 3, 237 – 242. <https://revistas.um.es/azarbe/article/view/198691>
- Knowles, J. G., & Cole, A. L. (2008). *Handbook of the arts in qualitative research: Perspectives, methodologies, examples, and issues*. Sage Publications. <https://doi.org/10.4135/9781452226545>

- LaRue, J. (1989). *Análisis del estilo musical, pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Editorial Labor. S.A.
- León, F. (2003). *La Música Instrumental Andina Colombiana 1900 – 1950*. (1ra edición). Editorial Ltda.
- López, R., & San Cristóbal, U. (2014). *Investigación Artística en Música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. (1ra edición). Fonca-Esmuc.
- Ludofonía. (2022, 31 de octubre). *Tipos de MÚSICA TÉTRICA en videojuegos | Análisis musical (en español)* [Videoensayo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=01o0p9bv1hA&ab_channel=Ludofon%C3%A9
- Mandredini, H; Keltner, W. (2015, 29 de octubre). *Friday the 13th: The Game - Interview with Harry Manfredini and Wes Keltner* [Entrevista online]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=dJG_ZiuAoJo&ab_channel=Gun
- Persichetti, V. (1985). *Armonía del siglo XX*. Real Music Editores.
- Rico Huertas, K. L. (2018). Narrativas del cine de terror en Colombia [Trabajo de grado, Licenciatura en Artes Visuales]. Universidad Pedagógica Nacional. Repositorio Institucional UPN - Licenciatura en Artes Visuales [417]. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/10484>
- Rodríguez Melo, M. E. (2012). El bambuco, música “nacional” de Colombia: entre costumbre, tradición inventada y exotismo. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 26(26). <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456R789/1150>
- Roger, E. (1996, 8 de diciembre). *The Third Man*. Rogerebert.com. <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-the-third-man-1949>

Torres, H. [Cuarteto Ensemble]. (1997). *La danza del cuervo* [Videoclip, Dirigido por M. Cardona]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=6UHBxRh7FYY&ab_channel=RolandoRamosTorres

Universidad Autónoma de Colombia. (2004). *Cuentos De Espantos Y Otros Seres Fantásticos Del Folclor Colombiano*. (1ra edición). Casa Editorial El Tiempo.

Valenzuela, C. (2014). *Mitos y Leyendas de Colombia*. Editorial Educativa Kingkolor. p. 7.

Wade, P. (2002). *Música, raza y nación: Música tropical en Colombia*. Vicepresidencia de la República de Colombia-Departamento Nacional de Planeación-Programa Plan Caribe.

Wes, M. F. (29 de octubre de 2015). *Friday the 13th: The Game - Interview with Harry Manfredini and Wes Keltner*. (S. Adam, Entrevistador)

Anexos

Cada uno de los anexos resultantes de este proyecto, se encuentran cargados en el siguiente enlace:

[Link a los anexos, Trabajo de grado.](#)