

# **De Carranza a la Música**

Propuesta de musicalización de tres poemas de María  
Mercedes Carranza

Por:

María Paula Henao Mora

Asesor:

Mario Riveros Tabares

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Bellas Artes

Licenciatura en Música

Bogotá, 2022

***Dedicatoria:***

*A mi madre, a mi hermano menor y a mi familia por apoyarme incondicionalmente y por ser el motor de mi vida, a mis maestros que han sido fundamentales en mi proceso musical y personal, a mis amados amigos Jorge, Armando, María José, Daniel y Jeimy, por ser parte de una de las mejores etapas de mi vida.*

## ***Agradecimientos***

*A mi asesor Mario Riveros Tabares, a mis maestros de canto Rodolfo Lozada, Ximena Bernal y a mi tía Xiomara Henao; a Néstor Vergara fundamental para la redacción de este proyecto, a Jorge Drexler por acompañarme con sus maravillosas canciones en las noches en vela que pasé, y a la Universidad Pedagógica Nacional.*

## Tabla de contenido

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>9</b>
<b>CAPÍTULO I - PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA</b> .....	<b>10</b>
Delimitación del Tema .....	10
1.1 Problema. ....	10
1.2 Pregunta Investigativa .....	12
1.3 Justificación.....	12
1.4 Objetivo General .....	13
1.5 Objetivos Específicos:.....	13
1.6 Antecedentes preliminares .....	14
<b>CAPÍTULO II - MARCO REFERENCIAL.</b> .....	<b>18</b>
2.1 Marco Teórico .....	18
Europa: .....	18
Latino América.....	20
Perú .....	21
Colombia.....	21
Cantautores .....	22
María Mercedes Carranza.....	26
2.2 Marco Estético.....	29
<b>CAPÍTULO III - MARCO METODOLÓGICO</b> .....	<b>30</b>
Descripción de los autores musicales y poéticos de las obras .....	39
Joan Manuel Serrat.....	39
Antonio Machado.....	41
Susana Baca.....	43
Carlos Oquendo de Amat .....	44
José Macías.....	46
Luis Carlos Gonzáles .....	47
<b>CAPÍTULO IV – ANÁLISIS</b> .....	<b>50</b>
4.1 Análisis musical:.....	50
1.Cantares - Joan Manuel Serrat.....	51
2. Poema- Susana Baca.....	55
3. La Ruana - José Macías .....	58

3.2 Análisis literario.....	61
2.1 “Las manos amadas” .....	61
2.2 “Muestra las virtudes del amor verdadero y confiesa al.....	63
amado los afectos varios de su corazón” .....	63
2.3 Érase una mujer a una virtud pegada .....	64
<b>CAPÍTULO V - ENTREVISTA.....</b>	<b>67</b>
<b>CAPÍTULO VI – AUNTOETNOGRAFÍA .....</b>	<b>69</b>
6.1 Memoria Personal .....	69
Primera musicalización “Manos Amadas” .....	69
Segunda musicalización “ <i>Virtudes del Amor</i> ” .....	72
Tercera musicalización “Erase una mujer a una virtud pegada” .....	77
<b>CAPÍTULO VII – RESULTADOS .....</b>	<b>80</b>
7.1 Autorreflexión.....	81
7.2 Elementos musicales en “Cantares” “Poema” y “La ruana” .....	83
7.3 Acto creativo .....	84
Forma de la canción vs forma del poema.....	84
Agregación, Omisión y cambios en palabras o frases. ....	86
Elementos musicales utilizados.....	88
Complicidad ritmo-melódica.....	88
Elementos Armónicos .....	91
Elementos dinámicos y expresivos.....	94
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>98</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>103</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>107</b>
Anexo 1 - Primera entrevista.....	107
Anexo 2 - Segunda Entrevista .....	110
Anexo 3 - Autorreflexión .....	113

## Tabla de Figuras

Figura 1. Retrato de María Mercedes Carranza, por Hernán Díaz. Enciclopedia Banco de la República. (Díaz, 2019).....	26
Figura 2. Fotografía de Sony Music (Music, s.f.).....	39
Figura 3. Retrato de Antonio Machado por Leonardo Oroz, ..... 1925. (Historia National geografic, 2022).....	41
Figura 4. Fotografía de Susana Baca por Jhon Reyes..... (República, 2020) .....	43
Figura 5. Fotografía de Carlos Oquendo de Amat, ..... archivo de la Biblioteca Nacional del Perú (Perú, 1992).....	44
Figura 6. Fotografía de José Macías (Last.fm, 2019).....	46
Figura 7. Fotografía de Luis Carlos Gonzáles, (Colombia, 2020) .....	47
Figura 8. Transcripción Cantares.....	51
Figura 9. Transcripción Cantares.....	52
Figura 10. Transcripción Cantares.....	53
Figura 11. Transcripción Cantares.....	54
Figura 12. Transcripción Poema. ....	55
Figura 13. Transcripción Poema. ....	57
Figura 14. Transcripción La ruana. ....	58
Figura 16. Transcripción La ruana.....	60
.....	89
Figura 17. Manos amadas.....	89
Figura 18. Virtudes del Amor.....	89
.....	89
Figura 19. Érase una mujer a una virtud pegada.....	89
Figura 20. Érase una mujer a una virtud pegada.....	90
.....	90
Figura 21. Virtudes del Amor.....	90
Figura 22. Manos Amadas.....	92
Figura 23. Coro Manos amadas.....	92

Figura 24. Érase una mujer a una virtud pegada.....	93
Figura 25. Érase una mujer a una virtud pegada.....	94
Figura 26. Virtudes del Amor.....	94
Figura 27. Virtudes del Amor.....	95
Figura 28. Virtudes del Amor.....	95
Figura 29. Manos Amadas.....	96
Figura 30. Manos Amadas.....	96
Figura 31. Érase una mujer a una virtud pegada.....	97
Figura 32. Érase una mujer a una virtud pegada.....	97

## Tabla de tablas

Tabla 1. Modelo de análisis musical .....	32
Tabla 2. Modelo recolección datos entrevista.....	35
Tabla 3. Modelo Recolección datos Memoria Personal, autoetnografía. ....	37
Tabla 4. Modelo recolección datos Autorreflexión.....	38
Tabla 5. Modelo de análisis musical .....	50
Tabla 6. Forma musical Manos amadas .....	84
Tabla 7, forma Virtudes del Amor.....	85
Tabla 8, forma Érase una mujer a una virtud pegada. ....	86
Tabla 9. Versos agregados Manos Amadas.....	87
Tabla 10. Versos Virtudes del Amor .....	87
Tabla 11. Versos Érase una mujer a una virtud pegada.....	88
Tabla 12. Entrevista Daniel Ospina.....	109
Tabla 13. Entrevista Mario Riveros.....	112
Tabla 14. Recolección de Datos Autorreflexión. ....	114

## INTRODUCCIÓN

---

La primera vez que leí el trabajo poético de María Mercedes Carranza me sentí inundada de emociones, fue tal el impacto de lo que su poesía me transmitió que desesperadamente tuve el impulso de experimentar desde mi oficio la transmisión de tales sentires desde la música. La música y la poesía, a lo largo de la historia han tenido una relación muy estrecha, la cooperación que estos dos movimientos artísticos han brindado a través del tiempo, ha sido una de las más fructíferas y prevalentes. La canción poética, hija de esta unión, ha sido de gran importancia para el ser humano en la sociedad, perpetuando la cultura desde la oralidad. La lírica por su parte se ha valido de la música para no caer en el olvido.

Por lo anterior, el presente trabajo investigativo, pretende describir el proceso compositivo y creativo de tres musicalizaciones, construidas a partir de tres poemas de María Mercedes Carranza, detallando en el análisis de los elementos poéticos propios de la escritora, lo que pretende transmitir y cómo se adapta el lenguaje musical de la composición a la subjetividad de la interpretación del poema, haciendo uso de los ingredientes musicales que refuercen estas ideas producto también del maridaje de herencias sonoras que crean una identidad propia musical, para el formato de voz y acompañamiento.

## CAPÍTULO I - PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

---

### **Delimitación del Tema**

Musicalización de los poemas “Manos Amadas”, “Muestra las virtudes del amor verdadero y confiesa al amado los afectos varios de su corazón” y “Érase una mujer a una virtud pegada” del libro “Poesía Reunida” de María Mercedes Carranza, para voz e instrumento armónico acompañante.

### **1.1 Problema.**

“Hay muchas maneras de comenzar una canción; si un camino lleva a un callejón sin salida, hay muchos otros caminos que puedes probar”. (Perricone, 2018, pág. 7)

A partir de la cita anterior, se puede afirmar que el proceso creativo de composición de una canción tiene múltiples metodologías, se infiere, entonces, que una de estas es aquella que proviene del acto práctico antes que del teórico y, en la práctica, estos casos son los más comunes. Gran cantidad de compositores comienzan esta exploración, en primer lugar, por medio del desarrollo de ideas sueltas, es decir, una melodía, una progresión armónica, una palabra, un texto, etc. En segundo lugar, comienza el proceso de unión de tales ideas primigenias, por ejemplo, se puede establecer la forma de la canción o su estructura inicial. Finalmente, y una vez establecida su estructura, se pueden adicionar recursos teórico-musicales como: texturas, armonías más estilizadas, conectores de las secciones, y elementos expresivos.

Cuando se habla de una idea que es gestada en su totalidad por el compositor, existe tanto libertad como autonomía en el proceso creativo, ya

que, el interés principal radica en la comunicación de su idea, sea cual sea esta. No obstante, cuando se refiere a un proceso de musicalización, como es el caso del presente proyecto, el compositor, al estar supeditado a un elemento extramusical, se compromete, en la medida de lo posible, a representar por medio de la música, algunas de las características de dicho elemento, como, por ejemplo: la expresividad, el significado, contextos históricos, etc.

Partiendo de esto, el problema radica en: ¿Cómo relacionar la expresividad de la poesía desde una perspectiva musical?, para lo cual llegan algunas incógnitas como, ¿de qué forma se puede describir musicalmente el lenguaje poético, logrando que la identidad del poema se evidencie en la música?, y si el poema evoca ciertas emociones, ¿qué elementos musicales me llevan a generar esas auras características del poema?

En cuanto al tipo de poesía, ¿Es toda poesía musicable? Y si así es, al tratarse de poesía alejada a los estándares clásicos, como es el caso del presente proyecto, y donde la rítmica y la rima, elementos fundamentales a la hora musicalizar, se ven afectados, ¿puede el compositor recurrir a cambios en la prosodia, omisión de palabras o agregación de otras? Y ¿Qué tanto afectarían estos cambios a la transmisión de la expresividad que pretende el poema?

Así mismo, desde el punto de vista de la subjetividad de la interpretación del poema, ¿se podría afirmar y llegar a hablar de una ruptura?, ya que la información captada por el compositor puede llegar a ser completamente distinta a la original, o si, por el contrario, se trata de una visión prismática que refleja diferentes interpretaciones, aportando así, una identidad propia a la musicalización que se lleve a cabo.

## **1.2 Pregunta Investigativa**

¿Cómo relacionar los poemas “Muestra las virtudes del Amor Verdadero y Confiesa al Amado los Afectos Varios de su Corazón”, “Érase una Mujer a una Virtud Pegada” y “las Manos Amadas” de María Mercedes Carranza con las generalidades rítmicas, melódicas, armónicas, y expresivas de las musicalizaciones de: (1) “Caminante” de Joan Manuel Serrat, (2) “Poema” de Susana Bacca y (3) “la Ruana” de José Macías, como punto de partida para un proceso compositivo de tres canciones poéticas para voz e instrumento armónico acompañante?

## **1.3 Justificación**

Es menester ahondar en el fortalecimiento del proceso compositivo, y el aporte que se realiza en el presente trabajo, en torno a la relación que hay entre los poemas y la estilística musical, ya que, a su vez, permite identificar los elementos que generan y transmiten los ambientes que se evocan desde el mismo texto. Conjuntamente se busca denotar el maridaje de todas las herencias musicales, que conlleva al hallazgo de un sonido propio, entendiendo las tendencias musicales y encontrando la relación música – texto, brindando así herramientas para que otras personas interesadas en la labor puedan adaptar musicalmente textos escritos. Realizar una musicalización la obra de alguien como Carranza es un reto, ya que su discurso poético, lejos de los parámetros tradicionales, afecta directamente la rima y la rítmica, elementos que son guías fundamentales a la hora de la relación musical, por lo mismo, es poco común este tipo de creación, basada en una escritura como la de Carranza. También resuelve la escasa existencia de trabajos artísticos musicales representativos de Carranza, honrando su memoria y resaltando la importancia que tiene su obra literaria para la cultura hispanohablante, visibilizando aún más su obra poética, desde un

contexto musical. También se considera que este trabajo aportará como antecedente para futuros trabajos que tengan como tema principal la composición tomando como inspiración un texto poético y su producto final así mismo, es un aporte para repertorio de cantantes dentro de la licenciatura, como fuera de ella.

#### **1.4 Objetivo General**

Relacionar los elementos literarios de los poemas (1) “Muestra las virtudes del Amor Verdadero y Confiesa al Amado los Afectos Varios de su Corazón”, (2) “Érase una Mujer a una Virtud Pegada” y (3) “las Manos Amadas” de María Mercedes Carranza, con las musicalizaciones (1) el “Caminante” de Joan Serrat, (2) “Poema” de Susana Bacca y (3) “la Ruana” de José Masías, como punto de partida para la composición de tres canciones poéticas para formato de voz e instrumento armónico acompañante.

#### **1.5 Objetivos Específicos:**

1. Establecer las generalidades de las musicalizaciones el “Caminante” de Joan Serrat, “Poema” de Susana Bacca y “la Ruana” de José Masías, pues se constituyen como un referente técnico-estético, a fin de establecer relaciones explícitas entre música y poesía para la presente investigación-creación, por medio del análisis musical de las tres canciones.
2. Identificar los elementos semánticos y literarios de los poemas “Muestra las virtudes del Amor Verdadero y Confiesa al Amado los Afectos Varios de su Corazón”, “Érase una Mujer a una Virtud Pegada” y “las Manos Amadas” de María Mercedes Carranza

para su posterior musicalización, por medio del análisis literario de los tres poemas.

3. Relacionar los resultados del análisis musical y del análisis de la lírica en las musicalizaciones de los poemas seleccionados, a través de la composición de las musicalizaciones, para formato de voz e instrumento armónico acompañante.

## **1.6 Antecedentes preliminares**

Después de una búsqueda documental, se evidencia que el trabajo de la musicalización se puede llevar a cabo de muchas maneras, si bien, para el presente trabajo se indaga puntualmente en trabajos que tomen como elemento extramusical textos poéticos, es evidente que este mismo puede variar, está por ejemplo la experiencia visual, como lo son las artes plásticas (musicalizar obras de arte) o el cine (musicalizar secuencias cinematográficas).

Teniendo en cuenta lo anterior, a continuación, se listan los diferentes trabajos académicos de interés para el presente trabajo.

En el 2021, Giovanni Andrés Montenegro de la universidad el Bosque, facultad de creación y comunicación, programa de formación musical en el 2021, realiza una “Musicalización de tres poemas de autores Nariñenses en un formato instrumental mixto, piano, voz, bajo, percusión y vientos tradicionales andinos, como un aporte patrimonial al departamento de Nariño”, trabajo que musicaliza tres poemas en géneros como carnavalito, vidala y son sureño, junto con herramientas sonoras propias del Jazz, además de las múltiples experiencias que abarca el formato propuesto, con el fin de fortalecer el vínculo poético musical y en pro a salvaguardar la cultura de la región mencionada.

En la Universidad de Granada en España, para optar por el título de Doctorado de la misma universidad. Antonio Fernández Ferrer, en el 2001, realizó una aplicación didáctica a través de las musicalizaciones de una selección de poemas mínimos de Emily Dickson, herramienta utilizada de manera pedagógica, para lograr un acercamiento a la lectura y a la lengua inglesa.

En 2018, Carlos Andrés Vanegas Obando, del Universidad del bosque, realiza “Musicalizando el realismo mágico”, trabajo en el que se encuentran quince musicalizaciones que toman como elemento extramusical el libro de Gabriel García Márquez “cien años de soledad”, implementando elementos musicales que identifican personajes, situaciones y lugares dentro de la narración.

### ***Licenciatura en música Universidad Pedagógica nacional***

En el 2014, José Alexander Chindoy Lizarazo, para optar por el título de licenciado en música de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, presenta una musicalización para una puesta en escena de la obra de teatro “Sala de espera” del dramaturgo Alexander Llenera, utilizando elementos musicales como el *leitmotiv* y el *sostenuto*, en pro de generar el ambiente propicio para el momento de la puesta en escena y generar un lenguaje no verbal apoyando el desarrollo de la obra.

En el 2018, Manuel Bravo Nieto, propone la musicalización de una pieza audiovisual, y como se influencia a través de esta las percepciones del espectador frente a: la emocionalidad, como percibe la narrativa y como evoca ciertos recuerdos del mismo.

Y Finalmente, en el 2020, Sebastián Mauricio Bareño Martínez, de la misma licenciatura y universidad, hizo una “Musicalización de una selección de poemas románticos de Rafael Pombo” como herramienta para el trabajo de la interpretación de la canción académica.

Se encuentran también, diversos textos académicos que toman la musicalización con el fin de analizar aquellos componentes lingüísticos y musicales, y evidenciar cómo estos elementos se fusionan a la hora del resultado sonoro.

En 2018, Gabriel Mesa, de la Universidad de Concepción de Chile, hizo “La musicalización de textos poéticos como crítica literaria y el desplazamiento entre alta cultura y cultura de masas. Una lectura sobre el disco Caja de música de Pedro Aznar”, Analizando las musicalizaciones de los once poemas de Jorge Luis Borges, y cómo los diferentes elementos métricos de la poesía se evidencian en la canción, además evidencia la exploración de los diversos géneros que ofrece el álbum, creando una mirada reflexiva sobre el proceso creativo del compositor.

De igual manera en el mismo año, y para optar por el título de maestría en literatura de la Universidad Pontificia Javeriana, María Teresa Santolamazza Angulo, realizó “Poema y canción, un estudio de las implicaciones de interpretación y recepción de poemas musicalizados, el caso de Miguel Hernández de Joan Manuel Serrat”, centrando su interés particular en la musicalización como herramienta de difusión y si esta logra la intención del poeta debido a la subjetividad de la interpretación de aquellos textos.

También se han encontrado diferentes creaciones sobre musicalizaciones, con fuentes no académicas, discografías como:

Ganando el grammy latino a mejor álbum infantil, el cantante colombiano Carlos Vives, junto con otros artistas como, Juanes, Andrés Cabas, Fonseca,

Aterciopelados, Dúo Huellas, Verónica Orozco, Adriana Lucía, entre otros, musicalizando una serie de poemas de Rafael Pombo en el año 2008.

Elcy Valencia, musicalizando “Canción de boga ausente” del poeta Colombiano Candelario Obeso, que propone una sonoridad muy propia de los mestizajes colombianos y aires de cantos afro.

En 2019, en la XXXII Feria Internacional del Libro (Colombia). La cantautora Marta Gómez Realizó una charla-concierto sobre el proceso compositivo de una musicalización de algunos poemas infantiles de Rafael Pombo.

Pedro Ramírez, en 2018, musicaliza obras de poetas como Horacio Benavides, Rómulo Bustos Aguirre y Juan Manuel Roca con “Música y poesía. Composición de 14 canciones para voz, piano y cuarteto de cuerdas”, interpretadas por el bajo-barítono colombiano Valeriano Lanchas, acompañado del pianista Alejandro Roca y del cuarteto de cuerdas Q-Arte, de la facultad de artes y humanidades de la Universidad de los Andes.

Los anteriores antecedentes, están directamente relacionados con el presente trabajo investigativo, ya que, la información que se puede extraer de estos es una herramienta muy útil, pues observa oficio de la musicalización desde el aspecto compositivo, creativo, pedagógico y cultural, lo cual brindará diferentes perspectivas las cuales nutrirán el proceso creativo, como la racionalización de este a través del proyecto, además desde la parte literaria, ayudará brindando la información necesaria, lo que fortalece los conocimientos básicos de la investigadora en este campo específico.

## CAPÍTULO II - MARCO REFERENCIAL.

---

### 2.1 Marco Teórico

Desde La antigüedad, la música y la poesía han estado estrechamente ligadas la una de la otra, así como el pincel en el óleo, o el mármol en la escultura, la música también con el paso del tiempo se ha estructurado y ha tenido una estrecha conexión cada vez más sustancial con la poesía, evidenciando su desarrollo y progreso. Los orígenes de esta fusión se remontan desde las primeras luces de la civilización. En la sociedad griega, por ejemplo, el “*Mousiké*”, que se refiere a “el arte de las musas”, siendo un conjunto de actividades que incluyen danza, teatro, gimnasia, poesía, música y entre ella el canto. Estas últimas frecuentemente se entretajan y se servían la una de la otra, los poemas de homero en lugar de solo recitarse se cantaban, el volver la lírica cantada se volvió toda una tendencia para declamar textos poéticos. La palabra “*Lírica*” proviene del griego y es derivada de “*lira*”, instrumento con el que se solían acompañar dichas actividades. Así mismo, la música se ha valido de la palabra escrita para su composición e inspiración. (OJEDA, 2011)

Es por ello, que tanto poetas como músicos, desde diferentes culturas, han ahondado y puesto al descubierto el arte de la musicalización de poemas, como herramienta para el arte mismo y la cultura en general. Es por ello que, durante la presente investigación, se han podido evidenciar algunos de los autores más importantes en el campo de la musicalización de poemas como los que se describen a continuación.

#### **Europa:**

Musicalizaciones como las de Robert Schumann (1810 - 1856) contenidas en sus “*Liederkreis Op. 24 und 39*”, basados en los poemas de Heinrich Heine (1797

- 1856) y Joseph Von Eichendorff (1788-1857), son musicalizaciones que constituyen un claro ejemplo sobre cómo generar ambientes, gracias al uso de elementos musicales como la textura, la armonía y la melodía, que intensifican y transmiten la intención emocional del texto. (Harkrader, 2007)

Compositores del modernismo, como Igor Stravinski (1882-1971), quién hizo musicalizaciones de tres poemas de la lírica japonesa, para voz y piano inicialmente, sin embargo, al formato se fueron involucrando instrumentos como violín, viola, Violonchelo y clarinete. Estos poemas fueron traducidos al ruso desde el japonés, idioma en el que originalmente están escritos. Este ciclo de canciones fue presentado por primera vez en París 1914. (Fundación Juan March, 1982, 37-38)

Contemporáneamente, Maurice Ravel (1875-1937) quien, influenciado por el trabajo de Stravinski, decide musicalizar Tres poemas del poeta simbolista Stéphane Mallarmé, igualmente para formato de voz con instrumentos acompañantes, cuarteto de cuerdas, flauta y piano.

Anteriormente, Ravel también había musicalizado cinco poemas de Jules Renard (1864-1910), para voz y piano acompañante. Ravel juega con los colores y texturas de los instrumentos como acompañamiento para la voz, generando los ambientes que cada poema expone, y que se evidencian a lo largo de las obras. (Notes)

En cuanto a cantautores, se encuentran referentes como, el español Joan Manuel Serrat, quien ha consagrado su vida artística al oficio de la musicalización. Poetas como Mario Benedetti, Antonio Machado, Miguel Hernández, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Pablo Neruda, Joan Salvat-Papasseit y León Felipe, entre otros, han sido inspiración para algunas de sus obras más reconocidas, las cuales están inundadas de folklore Catalá, coplas españolas, boleros, tangos, además de hacer parte del cancionero latinoamericano. Algunos de sus proyectos más destacados son: “Miguel

Hernández” (1972), “El sur también existe” (1985), “Neruda en el Corazón” (2004).

### **Latino América**

En el siglo XX, entre los años 60 's, América latina se vio afectada por una serie de situaciones de “golpes de estado” sistemáticos en toda la región, permitiendo el dominio político de esta. En consecuencia de esto, se generaron todo tipo estallidos sociales, pues la crudeza de estos regímenes y la guerra militante contra la población civil, generó un descontento y aires de revolución en el pueblo. (Serrano, 2010)

Claramente los distintos movimientos artísticos, se vieron permeados de toda esta realidad. La canción protesta, es un ejemplo de cómo estas problemáticas impactan sobre las artes. “Su espacio de acción está en los conciertos, en pequeños o medianos lugares que se convierten de manera sutil en un acto político”. (Universidad de Salamanca, 2006, pág.32)

### **Argentina**

Este país es sin duda uno de los lugares donde este movimiento de cantautores<sup>1</sup> floreció de manera significativa a grandes rasgos, y donde la canción poética se volvió un sello característico de varios artistas.

Alberto Cortez (1940-2019), quien también era poeta, musicalizó diferentes textos a lo largo de su carrera artística, canciones donde es evidente la influencia del tango y el folclore argentino. Discografías como: “poemas y canciones Vol. 1” y “poemas y canciones Vol. 2”, musicalizando la obra poética de Jaime Dávalos, Oscar Castro, Rosario Sansores, y Pablo Neruda.

---

<sup>1</sup> Cantante, generalmente solista, que suele interpretar las canciones por él compuestas, en las que destaca su contenido crítico o poético. (Oxford Languages and Google, 2022)

Pedro Aznar (1959), influenciado por esta tendencia, lanza en año 2000, el álbum “Caja de música”, una musicalización de los poemas de Jorge Luis Borges, que combina géneros como el rock y la música folclórica argentina, y que contó con colaboraciones de artistas como Mercedes Sosa, Víctor Heredia, Lito Vitale, Jairo, Rubén Juárez, importantes figuras de la ola de cantautores argentinos.

## **Perú**

Destacando fuertemente el folclore Afro Peruano, tenemos a grandes artista como, Chabuca Granda (1920-1993), quien gracias a su exploración sonora reencuentra ritmos como la marinera, el festejo, la zamacueca y el landó, reconcilia y legitima la música afro peruana, la cual a pesar de siempre estar presente en la cultura peruana, había sido denostada y prácticamente olvidada por razones sociales. Musicalizó poemas como “María Landó” del poeta César Calvo (Baca, 2013).

Heredando el legado de Granda, encontramos a Susana Baca, quién sucede el trabajo musical de la afroperuanidad<sup>2</sup>, Susana también musicaliza “Cinco metros de poema” de Carlos Oquendo de Amat (1905 - 1936), importante poeta vanguardista del Perú.

## **Colombia**

Compositores nacionales como Enrique Figueroa y José Macías, musicalizando al poeta pereirano Luis Carlos Gonzales, canciones que hoy en día son parte importante de la tradición colombiana. Entre ellos se destacan: “Aguardiente de caña”, “Ajena”, “Recuerdos”, “Antioqueña”, “Besito de fuego”, “Caminos de Caldas”, “Callecita Morena”, “Compañero”, “Cansera”, “Amor montañero”, “Troncos sendos”, “Fondas de ayer”, “Trocha de lágrimas”, “La

---

<sup>2</sup> Término para designar la cultura de las etnias provenientes de África que llegaron al Perú en la época del Virreinato español. (Digeibir, 2011)

ruana”, “Los viejos”, “Mi casta”, “Mis palabras”, “Acuarela”, “Madre labriega” y “Paisaje”.

Elcy Valencia, musicalizando “Canción de boga ausente” del poeta Colombiano Candelario Obeso (1849 - 1884), que propone una sonoridad muy propia de los mestizajes colombianos y aires de cantos afro. Y, por último, el artista Pedro Ramírez musicalizando obras de poetas como Horacio Benavides, Rómulo Bustos Aguirre y Juan Manuel Roca con “Música y poesía. Composición de 14 canciones para voz, piano y cuarteto de cuerdas”, interpretadas por el bajo-barítono colombiano Valeriano Lanchas, acompañado del pianista Alejandro Roca y del cuarteto de cuerdas Q-Arte, de la facultad de artes y humanidades de la Universidad de los Andes.

El festival internacional de literatura “Las líneas de su mano” del gimnasio moderno de Bogotá, ha presentado un espacio desde el año 2017 convocando cantautores y poetas hispanohablantes en el marco de la poesía por medio de la canción popular. En estos espacios se dieron conversatorios de los procesos de composición de cantautores que toman la poesía como punto de partida, algunos de los artistas invitados a las charlas de la franja “La poesía se hizo canción” son: Paula Fa y Andrea Cote, María Mulata y Frank Báez, Lucio Feullet y Santiago Espinosa, Marta Gómez con Luis García Montero, José Luis Díaz Granados y Fernando Valverde, Victoria Sur con Marisa Martínez Pérsico y Bibiana Bernal, Juan Felipe Robledo con José Delgado y Nicolás Ospina, Cavito Mendoza y Xavier Oquendo entre otros. Sin duda un espacio en que se comparten puntos de vista desde el momento de creación como herramientas para aquellos que deseen acercarse a este tipo de trabajo. (Granados, 2020)

## **Cantautores**

cantautor, cantautora

1. *nombre masculino y femenino*

Cantante, generalmente solista, que suele interpretar las canciones por él compuestas, en las que destaca su contenido crítico o poético. (Oxford Languages and Google, 2022)

Desde los orígenes de la humanidad ha existido: «una necesidad social, una necesidad de libertad expresiva y comunicativa: una necesidad de descomponer y recomponer continuamente las formas relacionales de producir sentido y construir comunidad» (Rubio, 2011). La transmisión oral a través de la canción ha sido fundamental para saciar esa necesidad de comunicar y detrás de esta, existen quienes se ocupan de este oficio. Al hablar del cantautor como aquél que hace canción, podemos decir que está presente desde el origen de la sociedad y que ha tenido un rol importante en esta misma.

Según la introducción del texto “Los necios: Conversaciones con cantautores hispanoamericanos” (1999), explica el oficio del cantautor como un músico que escribe, compone y ejecuta sus propios materiales musicales.

El cantautor trabaja con la palabra del entorno, nunca es una palabra individualista, trabajar con el entorno es saber sintonizar con sentires colectivos, el cantautor debe estar alerta del movimiento de su época y hacer de la canción un colectivo de voces por ser escuchadas, “*vozes inaudibles para las que dice su sentir un pueblo acostumbrado a callar*” (Canales, 1999), el cantautor es el héroe que libera la sociedad de la tentación destructiva del individualismo y recordando su dimensión de unidad.

Para poder reflejar aquellas voces y aquellos sentires se debe partir de una escucha previa, la responsabilidad del cantautor es escuchar bien, solo de esta manera podrá expresar desde su canto lo que desde un principio se quiere comunicar.

Si bien, no deja de ser difícil definir el termino de “cantautor”, debido a que es un fenómeno mundial que se ha manifestado a lo largo de la historia, donde se pueden evidenciar otros renombres como: “trovadores” o “juglares” (Martos, 2004-2006), y por esto mismo el delimitar este personaje, conllevaría

una investigación muy minuciosa de carácter histórico, social y político, no obstante, para la presente investigación, es preciso limitarse a los cantautores del siglo XX, de habla hispana, pues es su estética y sus características, las que son de interés para el presente trabajo de investigación.

Como bien se expresó anteriormente, al tratarse de un fenómeno mundial, se reconoce la importancia de las fuentes musicales alrededor del mundo, que serán claves para nutrir la ola de cantautores en Latinoamérica. Si bien los contextos sociales alrededor del mundo en la segunda mitad del siglo XX conciben una sociedad cansada de los estragos de las guerras, la canción con un sentido social se volvió tendencia, referentes como Joan Báez (enero 1941), Bob Dylan (mayo 1941) y Peter Seeger (1919-2014) en estados unidos, encabezando la lucha contra la guerra del Vietnam, la ola *hippie* y diferentes luchas a favor de los derechos humanos. La canción francesa de posguerra de Jacques Brel (1921-1978), George Brassens (1921-1981) y otros. En España, surge la "*Nova Canço*", movimiento artístico musical catalán, en contra de las políticas franquistas que llegaron a prohibir el uso de esta lengua en España, liderada por músicos como María del Mar Bonet (abril 1947), Lluís Llach (mayo 1948) y Joan Manuel Serrat (diciembre 1943). Y en el caso latinoamericano, debido a las dictaduras estratégicas que hundieron al continente, y las revoluciones que se dieron a partir de esto, crea el contexto de la canción protesta latinoamericana con referentes como Violeta Parra (1917-1967), Víctor Jara (1932-1973), Atahualpa Yupanqui (1908-1992), Mercedes Sosa (1935-2009), Daniel Viglietti (1939-2017), Pablo Milanés (febrero 1943) y Silvio Rodríguez (noviembre 1946). (Romano, 1991).

Estos precursores formaron las bases de la nueva ola de cantautores en todo el mundo, reconocidos por transmitir aquellas realidades sociales, sin miedo a la censura, además, este estilo demuestra un particular interés en reivindicar las músicas folclóricas, recolectándolas en su trabajo artístico musical.

Sin embargo, este movimiento de protesta envolvió toda una generación de artistas, por lo cual, no solo se manifestó en la música, rápidamente otras artes adoptaron este mismo carácter. En Latinoamérica y en España, también debido al boom de la literatura en estas regiones, la poesía, que habían adoptado incluso desde mucho antes este tono social. Poetas como: António Machado (1875-1939), Mario Vargas Llosa (marzo 1936), Jorge Luis Borges (1899-1986), Pablo Neruda (1904-1976), Carlos Oquendo de Amat (1905-1936), Nicanor Parra (1914-2018), entre otros. Llamaron la atención de algunos cantautores, que encontraron en la adaptación de algunas composiciones poéticas, una belleza prosódica que nutriría su música y que, a su vez, representaría el rescate del trabajo de grandes escritores censurados, exiliados o simplemente olvidados.

Fue entonces, que desde los años 60's a la actualidad, la canción poética, se volvería un sello característico del cantautor hispano hablante, además de su interés social y folclórico, y aunque el cantautor latinoamericano ha evolucionado desde aquellos años, esas particularidades mencionadas anteriormente, siguen estando muy presentes hoy en día. se ha mantenido Referentes como Chabuca Granda, Joan Manuel Serrat, Pedro Aznar, Susana Baca, Marta Gómez, entre otros que se quedan sin mencionar, son evidencia de la connivencia entre estas posturas.

El cantautor, es sin duda un personaje fundamental, que lleva la historia misma en su voz, la transmite y evoluciona con ella.

## María Mercedes Carranza



Figura 1. Retrato de María Mercedes Carranza, por Hernán Díaz. Enciclopedia Banco de la República. (Díaz, 2019)

Nacida en Bogotá en 1945, María Mercedes Carranza, fue una escritora, poeta y periodista colombiana, fue la segunda hija de Rocita Coronado y Eduardo Carranza (1913-1985), reconocido poeta colombiano de los años 30's. Gracias a la influencia de su padre y de su tía abuela materna, la escritora colombiana Elisa Mujica (1908-2003), tuvo desde temprana edad, un acercamiento al mundo intelectual de la escritura y la poesía. Durante su infancia y adolescencia residió en Santiago de Chile, Madrid y París, para finalmente, volver a Colombia, donde estudió filosofía y letras en la Universidad de los Andes en Bogotá, y graduándose de esta con una tesis sobre la obra de su padre, "Carranza por Carranza" (1985). Posteriormente, fue nombrada directora de "Vanguardia" del diario literario "El siglo". En 1970 conoció a su pareja sentimental, Fernando Garavito, y con quien tendría su única hija Melibea Carranza.

En el año 1970, inicia el despegue de su trayectoria literaria, la publicación de la antología "nueva poesía colombiana" y de su primer poemario "Vainas y

otros poemas”, llamarón la atención, debido a su evidente rechazo ante la poesía convencional, ya que lejos del purismo lírico, hizo de su poesía una libre prosaica, una conversada y cotidiana Antipoesía<sup>3</sup>. Carranza se caracterizaba, por sus mismos parámetros, en “La poesía post nadaísta” (Carranza, 1984: 799-807), o también llamada “La generación desencantada”<sup>4</sup> demolió con su labor poética el método convencionalista de la poesía clásica, yendo incluso en contra de la construcción poética de su padre.

"Vainas y otros poemas es un libro que prefigura una verdadera poesía, colombiana, sin alardes retóricos. sin vados motivos, llena de un vivo sentido vital" (Varón, pág. 7)

“nos demuestra una rebeldía específica ante lo establecido gramaticalmente, nos da la pauta de toda la rebeldía que contiene su personalidad: la rebeldía de la juventud actual que toma expresión a través de María Mercedes Carranza" (Francisco, 1974)

En 1987 fue directora y cofundadora de la Casa de poesía Silva, y en 1991, fue parte de la asamblea constituyente, representando a sectores indígenas y en la bancada del ADM-19 un hecho histórico muy importante para el país (Valenzuela R.).

La obra de Carranza empezó a expandirse, y su escritura evolucionaba con el tiempo, si bien esta transición va muy ligada a su vida personal y emocional, se evidencia como inicia con esa intención de desintegrar la poesía del purismo y demostrar una realidad más aterrizada a lo cotidiano, y a la vez su

---

<sup>3</sup> La antipoesía está ubicada dentro de las corrientes literarias de post-vanguardia, determinada así en 1954 cuando el poeta chileno Nicanor Parra publica su libro *Poemas y Antipoemas*. La antipoesía es un movimiento que persigue quitarle el carácter serio, solemne, grave, a la poesía que se venía escribiendo. **Tomado de:** “Antipoesía, la escéptica negación” por Osvaldo Ulloa Sánchez

<sup>4</sup> Generación de "**Golpe de Dados**" fue el nombre que le asignó el profesor Jaime Alstrum en la Historia de la Poesía colombiana publicada por la Casa de Poesía Silva, a aquel grupo de poetas posteriores al Nadaísmo, nacidos entre los años 40 y 70, y quienes aparecían en distintos panoramas literarios identificados como Generación sin nombre, Generación desencantada o Generación del desarraigo. Tomado de: “Publicaciones” – Universidad de Chile, Mario Rivero y Federico Díaz-Granados. (Hernández, 2018) (Hernández, 2018)

gusto por el sarcasmo, las referencias bíblicas, literarias e históricas, generan una lectura lúdica.

Ahora bien, en trabajos como *El canto de las moscas* (1997), se puede evidenciar como la temática se centra en problemáticas como el conflicto armado en Colombia, los desgarradores relatos, descritos de una forma poética, evidencian la sensibilidad de Carranza hacia estas realidades.

Los trabajos que Carranza hizo en su vida fueron: *Vainas y otros poemas* (1972), *Tengo miedo* (1983), *Maneras del desamor* (1993), *Hola Soledad* (1987), *El canto de las moscas* (1997) Y *La patria y otras ruinas* (2004), con un resultante de ciento once poemas, más otros libros como: *Nueva poesía colombiana* (1972), *Siete cuentistas Jóvenes* (1972), *Estravagario* (1976), *antología de la poesía infantil colombiana* (1982), *Carranza por Carranza* (1985). En el 2003, María Mercedes Carranza muere debido a una sobredosis de antidepresivos el 11 de julio de 2003 en Bogotá (Sánchez Vargas, 2014, pág. 3).

Después de su muerte y para el aniversario de los diez años de esta, se publica "*poesía reunida & 19 poemas en su nombre*" que es la recopilación de algunos de sus poemas más relevantes, todo un poemario inédito al cuidado de su hija Melibea, y poemas dedicados en su honor por algunos importantes escritores hispanohablantes. Cierra con una galería de imágenes inéditas hasta la fecha de su publicación que evocan espacios donde tuvo lugar su vida y obra.

Frente a información relacionada a la obra de María Mercedes Carranza, se encuentra un amplio espectro sobre el análisis de sus obras literarias, en textos como los de Valenzuela (1998) y Yepes, (2011) vemos como su poesía trasciende a una dura crítica social del momento. También demuestra lo ligada que estaba su escritura en relación al conflicto armado en Colombia y resaltan la importancia de su trabajo al irrumpir en la escritura colombiana del momento, ya que era una fuera de toda tradición y resalta el hecho de tratarse de una mujer poeta. Encontramos también análisis sobre cómo madura y cambia su forma escritural en contexto con sucesos importantes de su vida.

## **2.2 Marco Estético.**

La índole estética que es de interés para este trabajo de investigación creación es de, aquellos artistas quienes desde su oficio como cantautores se han apropiado de algún trabajo poético y han hecho de este un producto de canción, sin duda hay miles de referentes partiendo desde este punto de vista y teniendo en cuenta la definición de cantautor que hemos dado anteriormente. Para lograr delimitar nuestra búsqueda, nos centraremos en cantautores en el contexto hispano hablante del siglo XX a la actualidad, cuyos géneros son usualmente folclóricos populares regionales, fusionados muchas veces con otros géneros que a nivel mundial son de importante influencia, como el rock, jazz, punk, entre otros. Es importante también resaltar el formato, ya que es de nuestro particular interés el protagonismo de la voz junto con el acompañamiento de algún instrumento armónico. Estos cantautores se exponen en el desarrollo del marco metodológico, junto con los poetas autores que inspiraron la obra, y una breve descripción de la composición, así mismo, en el marco del mismo, se esclarecen los criterios de selección de las obras.

### CAPÍTULO III - MARCO METODOLÓGICO

---

El presente proyecto se enmarca en la línea de investigación creación, ya que, la práctica artística puede ser calificada como un proceso investigativo, pues su finalidad y determinación se centran en abrir el espectro del conocimiento a partir de procesos creativos y su ejecución artística.

“La investigación de arte comienza haciendo preguntas que son pertinentes en el contexto investigador y en el mundo del arte”. (Borgdorff, 2006, pág. 27).

Si bien la adquisición de nuevos conocimientos sobre lo planteado a lo largo del proyecto es una de las motivaciones principales del desarrollo del presente proyecto, además de presentar la creación de un producto artístico a partir del descubrimiento de dichos saberes, sustenta la pertinencia de encaminar el presente trabajo a esta línea investigativa.

Tomando en cuenta que, a partir de esta búsqueda y construcción de conocimiento, para formar un criterio personal que comprenda las mismas y sin la pretensión de establecer ningún tipo de canon, ni aprobar o refutar hipótesis sobre las experiencias que enriquecen el trabajo, y según la postura de López Cano y Úrsula San Cristóbal (2014), el presente trabajo se sujeta al espacio epistemológico cualitativo.

En resonancia a lo anterior, y debido a que el desarrollo del proyecto está directamente relacionado a las experiencias personales, y qué, como anteriormente se planteó, no es posible la sistematización de este, debido a la subjetividad de las perspectivas de cada compositor. Se propone que, a partir del proceso de observación, escucha y análisis de otros autores y compositores respecto al tema de interés, la creadora investigadora desarrolle la formación de un criterio personal y una propuesta basándose en las comprensiones adquiridas.

La ruta metodológica que se propone, se comprende herramientas como: (1) análisis, los cuales ayudarán a entender las particularidades musicales y literarias, (2) entrevista de tipo estructurada, que amplía el espectro desde diferentes puntos de vista, y (3) Autoetnografía, que plasmará el proceso experiencial personal de la investigadora. Todo lo anterior en pro al resultado creativo consecuente de todo el trayecto investigativo realizado.

A continuación, se planteará a más detalle la construcción de la ruta metodológica:

#### 1. Análisis Musical

Se llevará a cabo el análisis de tres musicalizaciones, las cuales serán descritas más adelante, este análisis musical sirve como base para establecer ciertos convencionalismos presentes en la música, que tienen como elemento extramusical una poesía, los cuales varían de acuerdo con el compositor y su perspectiva de la misma. Dicho análisis, tendrá en cuenta algunos lineamientos de Jack Perricone en su libro *“Melody in Songwriting, tools and techniques”*, (Oxford, 2018) partiendo de dos componentes básicos, los cuales son: melodía, que en sí misma abarca componentes como, movimiento melódico, ritmo, simetría o asimetría, ubicación, expresividad y prosodia. Así mismo la armonía en relación con la melodía, teniendo en cuenta elementos como: texturas, progresiones armónicas, relación melodía bajo, y funciones armónicas.

Melodía	Armonía en relación con la melodía
<ul style="list-style-type: none"><li>• Movimiento melódico</li><li>• Complicidad Ritmo-Melodía</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Cadencias</li><li>• Textura</li></ul>

<ul style="list-style-type: none"> <li>• simetría o asimetría</li> <li>• Ubicación</li> <li>• expresividad</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Progresiones</li> <li>• Bajo-melodía</li> </ul>
---	--

*Tabla 1. Modelo de análisis musical*

Ahora bien, estos elementos también se pondrán en relación con la lírica, y cómo se relacionan entre sí, cooperando en pro de la expresividad del texto en la musicalización.

Como también es necesario de alguna forma lograr hacer un análisis lírico y entender cómo actúa el texto poético, se tendrá un acercamiento a la metodología de Fernando Lázaro Carreter “Cómo se comenta un texto literario” (Carreter, 1994), el cual permitirá entender el contexto, determinar la estructura, entender la prosodia y la hermenéutica de las poesías. Finalmente, estos dos aspectos se analizarán simultáneamente para lograr encontrar la relación entre estos.

En resonancia a lo anterior, se tiene en cuenta los siguientes criterios para la selección de los cantautores:

- Nacionalidad
- Género
- Tipo de Musicalización

Con base en los criterios anteriormente mencionados, se seleccionaron a: Joan Manuel Serrat (1965), Susana Baca (1944) y José Macías (1912-2003). En primer lugar, se analizará la obra “Cantares” del compositor español Joan Manuel Serrat, que es una musicalización del poema “Caminante” de Antonio Machado, composición que resalta folclor español, cuyo interés radica no solo en la musicalización misma del poema, sino en la agregación de versos propios por parte del compositor a la canción poética.

Segundo, se analizará “poema” de la compositora peruana Susana Baca, cuyo elemento extramusical es el poema homónimo de Carlos Oquendo de Amat. Esta musicalización resulta de interés para la presente investigación, ya que, además de que su compositora es una representante femenina del género, realiza allí una variación del proceso de musicalización tradicional, ya que, la cantautora, omite adrede una parte del poema.

Y, por último, “la Ruana”, poema de Luis Carlos Gonzáles, musicalizado por el colombiano José Macías en bambuco, dicho género nutrirá especialmente el producto final del presente trabajo de investigación. Esta obra se caracteriza por la fidelidad del compositor para con el texto del poema. Además, es considerada uno de los himnos del siglo de oro de la música tradicional colombiana.

## 2. Análisis Literario

Una vez analizados los aspectos musicales y reconocida la relación texto-música, como segunda instancia se realiza el análisis literario, por medio del cual se pueden distinguir los elementos expresivos de los poemas “Muestra las virtudes del amor verdadero y confiesa al amado los afectos varios de su corazón”, “Las manos amadas”, y “Érase una mujer a una virtud pegada”, de María Mercedes Carranza, los cuales han sido seleccionados previamente, para su vinculación en la musicalización propuesta, la selección de estos poemas está directamente relacionada con dos temáticas principales, muy frecuentes en la obra poética de la escritora: Emocionalidades propias de la autora, como Amor y desamor, y problemáticas sociales, abordando feminismo y visibilizando poblaciones excluidas por estar fuera de las grandes ciudades, como el campesinado.

Este análisis es necesario, ya que da cuenta de los elementos de tipo histórico, contextual, socio político y técnicos del poema, que puede tener una relación directa o indirecta en la musicalización, dichos

parámetros, tienen como punto de partida la metodología de Fernando Carreter, mencionado anteriormente.

Ahora bien, teniendo en cuenta el método de Fernando Carreter, el criterio de análisis se medirá a partir de las fases que propone el método. Estas fases se dividen en: I Lectura del texto, II Localización, es decir, precisar qué lugar ocupa ese texto dentro de la obra a la cual pertenece, esto es importante, ya que, en palabras del mismo autor “Para conectar con precisión un texto, es absolutamente imprescindible tener en cuenta el conjunto al que pertenece, y el lugar que ocupa dentro del conjunto”, III Determinación del tema y hermenéutica, en que se define la intención del autor, y IV Determinación de la forma, para lograr definir la composición del texto, ya que “todas las partes de un texto se relacionan entre sí” (Carreter, 1994).

### 3. Entrevista.

Es oportuno el uso de esta herramienta, ya que, las experiencias y opiniones vistas desde la perspectiva de dos compositores, (1) Nicolas Ospina y (2) Mario Riveros, de los cuales se hablará a más profundidad en el desarrollo del capítulo. Estos dos cantautores han sido seleccionados debido a la posibilidad de cercanía con la investigadora, además del amplio bagaje en el campo de exploración de este tipo de creaciones, experiencias que pueden contribuir al aprendizaje de nuevas formas de abordar la composición sin acudir a una metodología de composición específica.

Todo lo anterior será contrastado con las conclusiones de la autoetnografía de la presente investigación a fin de encontrar similitudes y diferencias entre ellas.

La entrevista que se lleva a cabo para la presente investigación es de tipo estructurada, pues se eligieron puntualmente a los entrevistados, al igual que las preguntas que realizarán, se cree pertinente este tipo de

entrevista ya que recopilará de manera eficaz la información acerca del proceso creativo de una musicalización, desde dos puntos de vista puntuales.

A continuación, se listan las preguntas.

1. ¿Considera usted necesaria la formación académica para el proceso de composición de una musicalización? ¿Por qué?
2. ¿A su criterio que hace que una musicalización sea mejor que otra? y ¿Qué define el hecho de que lo sea o no?
3. ¿Podría describir de forma sucinta su proceso creativo a la hora de realizar una musicalización?
4. ¿Considera que haya una relación histórica entre el poema y el género musical tomado como base para una musicalización?  
Por ejemplo: Si debe hacer una musicalización de un poema del periodo romántico, ¿Debería hacerlo con música del mismo movimiento o no?

La recolección de datos de la entrevista se recopilará por medio de la siguiente tabla.

		<i>Entrevistado:</i>
		<i>Fecha:</i>
<i>Número</i>	Descripción pregunta	Respuesta
1		
2		
3		
4		

*Tabla 2. Modelo recolección datos entrevista.*

#### 4. Autoetnografía Descriptiva.

La presente herramienta metodológica contribuirá a hacer explícitas las relaciones entre los poemas seleccionados y su posterior musicalización.

Se considera pertinente, para la presente investigación, el uso de la autoetnografía descriptiva que, Rubén López Cano y Úrsula San Cristóbal, definen como: “una transmisión directa de los registros, datos y textos autoetnográficos.” (López Cano & San Cristóbal, 2013, 145), es decir, es el medio por el cual el artista investigador sistematiza su proceso creativo.

Por ende, la selección de este tipo de herramienta metodológica es oportuna, ya que el proceso creativo que se presenta es indeterminable, puesto que no hay un solo camino para los procesos creativos relativos a la musicalización, lo que imposibilita encasillar o medir este proceso creativo. Por tal motivo, la presente investigación, requiere una autoetnografía descriptiva, a fin de que el presente texto pueda ser tomado como un referente metodológico para futuras investigaciones; lo anterior, sin pretender establecer un canon o paradigma procesual para la composición de musicalizaciones.

A continuación, se definirán las tareas autoetnográficas para llevar a cabo la presente herramienta metodológica.

1. Memoria Personal: A partir de la descripción textual, esta tarea permite la reconstrucción de la memoria sobre las actividades que atraviesan el momento creativo.

Esta descripción, se llevará a cabo en tres momentos.

El primero de ellos, se ubica previo al ejercicio de la musicalización, el cual comprende el acercamiento a referencias estéticas que pueden contribuir al trabajo compositivo. El

segundo describe el proceso creativo que comprende la relación poesía-música. Y finalmente, el tercer momento, describe el resultado sonoro consecuente de lo anteriormente expuesto, estos tres momentos se llevarán a cabo cronológicamente.

<b>Primera Musicalización</b>	
<i>Fecha</i>	Descripción del día
<b>Segunda Musicalización</b>	
<i>Fecha</i>	Descripción del día
<b>Tercera Musicalización</b>	
<i>Fecha</i>	Descripción del día

Tabla 3. Modelo Recolección datos Memoria Personal, autoetnografía.

2. Autorreflexión: A partir de la narración del proceso creativo de la investigadora-creadora y de la observación de terceros (entrevista), se lleva a cabo una autorreflexión, la cual se verá en los resultados del presente trabajo, que permite contrastar dichas experiencias, para así mismo encontrar similitudes y diferencias entre ellas. La recolección de este contraste se hará por medio de un cuadro comparativo, entre los resultados creativos de los entrevistados y la investigadora creadora.

	<i>Entrevistado 1</i>	<i>Entrevistado 2</i>	<i>Investigadora creadora</i>
Elección poemas			

<i>Proceso Creativo</i>	Primeras ideas musicales			
	Criterios a la hora de musicalizar			
	Relación estilo poema y música			
	Cambios prosódicos			

*Tabla 4. Modelo recolección datos Autorreflexión.*

## Descripción de los autores musicales y poéticos de las obras.

---

### Joan Manuel Serrat



*Figura 2. Fotografía de Sony Music (Music, s.f.)*

Nacido en Barcelona España en 1943, Joan Manuel Serrat es un conocido cantautor, compositor, trovador, escritor, poeta y músico. Serrat, destacado por describir en sus canciones las realidades sociales, tanto en su país natal como en América latina, hizo de su trabajo artístico una voz de protesta sutil y desapercibida. Fue junto con otros cantautores, precursor de la Nova Canción catalana, durante la dictadura de Francisco Franco, reivindicando el uso del catalán, componía versos poéticos, clara influencia de la Canción Francesa. A lo largo de su carrera artística, Serrat ha rendido homenaje a grandes poetas de habla hispana, además de verse tremendamente influenciada su obra por poetas como Machado, Alberti, García Lorca, Benedetti y Miguel Hernández, a quienes musicalizó en diferentes trabajos discográficos.

En 1969 hizo un homenaje al poeta Antonio Machado: musicalizó once textos del poeta componiendo la música de nueve de ellos, en este mismo año se conoció también “La paloma” de Rafael Alberti, cuya música fue compuesta por Carlos Guastavino (1912-2000), En 1971 incluyó en su disco Mediterráneo el poema “Vencidos” de León Felipe. Más adelante, en 1972, Joan Manuel

Serrat realiza su trabajo discográfico Miguel Hernández sobre 10 poemas del poeta.

En 1973, musicalizó “El Vell” de Joan Vergés, en 1976 dedicó un disco a Joan Salvat Papasseit y la musicalización de “Epitafio para Joaquín Pasos” de Ernesto Cardenal, incluido en el disco Para piel de manzana de 1975. Así mismo, en 1978 grabó “Historia conocida” de José Agustín Goytisolo; y musicalizó a Jaime Sabines, Mario Benedetti, José María Fonollosa, Eduardo Galeano, Luis Cernuda, Tito Muñoz, Luis García Montero, Federico García Lorca, Pablo Neruda, entre otros.

De sus trabajos más reconocidos, está el homenaje al poeta Miguel Hernández, en 1972 con el álbum “Miguel Hernández” que consta de diez canciones, las cuales nueve hacen parte de los poemas de Hernández. En el 2010, en conmemoración del centenario del mismo poeta, Serrat lanza el álbum titulado Hijo de la luz y de la sombra. (Angulo, 2018, pág. 44)

No hay duda de que Serrat poseía el gran talento de mantener un diálogo permanente entre poesía y canción, en sus obras se ve claramente el fruto de esto mismo, también parte de esto es causa de su gran éxito ya que él logra ser un artista reconocido de talla mundial.

“Serrat, en el mejor sentido de la palabra, era uno de los nuestros. Llevaba el pelo largo y las patillas que nosotros queríamos dejarnos, y tenía esa juventud adulta, que, a nosotros, atrapados en la parálisis impaciente de la adolescencia, nos parecía tan inalcanzable como los sueños de asomarnos al mundo exterior. Pero, además, cantaba canciones que entendíamos, que nos emocionaba no solo porque hablaban de cosas que para nosotros eran cruciales, sino, además, y de eso nos dábamos cuenta, porque siendo tan de nuestro tiempo poseía la sabiduría de hacer canciones con historia, como las que habíamos escuchado de niños, porque tenía el don simultáneo de contarnos lo que conocíamos y lo desconocido, lo deseado, lo inalcanzable.”

(Riva, 2017, 456-57)

## Antonio Machado



Figura 3. Retrato de Antonio Machado por Leonardo Oroz, 1925. (Historia National geografic, 2022)

Fue un poeta español nacido en Sevilla en 1875, fue uno de los grandes poetas de la generación del 98. Inicialmente Machado escribe, en colaboración con su hermano, firmando bajo el seudónimo “tablante de Ricamonte”, comentarios de sucesos y crónicas.

Estuvo involucrado con la compañía teatral de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, participando del mundo literario teatral, después de estudiar filosofía en París, fallece su esposa, hecho que lo apena profundamente, provocando que se trasladara a Segovia, donde imparte docencia en lengua francesa en la universidad de dicha ciudad.

La poesía de Machado tiene tres tintes, el modernismo, romanticismo y el simbolismo.

Su primera publicación “Soledades” de 1903, producción poética donde Machado demuestra una gran sensibilidad a las emociones fuertes y profundas. En 1917 se publica la primera edición de “poesías Completas”, obras que se ven influenciadas gracias los viajes que hacía frecuentemente a la París bohemia, donde conoció algunos grandes escritores del movimiento

simbolista francés, además de entablar relaciones cercanas con escritores como Oscar Wilde y el nicaragüense Rubén Darío, marcando así su primera etapa literaria. En 1914 su poesía se ve marcada por la presencia filosófica, “poesías Completas”. Sus obras teatrales se escriben y estrenan entre 1926 (*Desdichas de la fortuna o Julianillo Valcárcel*) y 1932 (*La duquesa de Benamejí*) y consta de otras cinco obras, además de las dos citadas. *San Juan de Mañara* (1927), *Las adelfas* (1928), *La Lola se va a los puertos* (1929), *La prima Fernanda* (1931) - escritas todas en verso - y *El hombre que murió en la guerra*, escrita en prosa y no estrenada hasta 1941. Además, los hermanos Machado adaptan para la escena comedias de Lope de Vega como *El perro del hortelano* o *La niña de Plata*, así como *Hernani* de Víctor Hugo. (Ortiz, Antonio Machado: biografía, estilo literario, ideología y obras, 2019)

### **Cantares**

**Letra:** Antonio Machado

**Música:** Joan Manuel Serrat

Del poemario “Campos de Castilla” publicado en 1912 por el poeta Antonio Machado, perteneciente a la sección “Proverbios y Cantares”, y musicalizada por Serrat en 1969, incluida en su álbum dedicado al poeta. La canción se compone por tres estrofas de Machado intercaladas por otras tres estrofas escritas por Serrat.

Debido al complicado ambiente político de la dictadura franquista en España, esta canción adquiere un gran valor histórico, pues el Serrat sutilmente contextualiza la situación que vivió Machado, quien habría tenido que vivir en exilio y morir lejos de su natal país con la actual situación que vive Serrat en el momento, esta canción se convierte en un acto de rebeldía y protesta. También después de la popularidad de la canción, el gremio de Libreros de Madrid da un reconocimiento especial a Serrat por revivir el interés a Machado, ya que trajo consigo la popularización de sus obras. (Gil, 2004)

## Susana Baca



*Figura 4.* Fotografía de Susana Baca por Jhon Reyes.  
(República, 2020)

Susana Esther Baca de la Colina, nacida en Lima el 24 de mayo de 1944. Es una destacada cantante, compositora, investigadora de música y educadora de profesión, tres veces ganadora del Grammy Latino (2002, 2011 y 2020). En el 2020, ganó el gramófono en la categoría de Mejor Álbum Folclórico por su disco “A capella”. Esta producción cuenta con 17 temas, entre canciones y poemas, que la artista grabó durante la pandemia del coronavirus.

La artista es una figura clave en el folclor latinoamericano y en revivir la música afroperuana. Fue también ministra de Cultura y presidenta de la Comisión Interamericana de Cultura de la OEA. Entre sus distinciones también se destacan la Orden de las Artes y las Letras de la República Francesa y la Orden al Mérito de la República del Perú. (AN, 2021)

La importancia del trabajo de Susana Baca es fundamental, gracias a su trabajo la música de la Afroperuanidad resurgió. “¿Qué sabríamos en Europa de la cultura afroperuana si no fuera por Susana Baca? Con su nuevo disco,

esta gran dama, que casi sin ayuda salvó del olvido los cantos y bailes de los Black Perus”. (Franzen, 2022). Menciona el Jurado Stefan Franzen de la “asociación la crítica discográfica alemana” *Preis der Deutschen Schallplattenkritik*.

Susana Baca es un referente inigualable, además de ser quien rescata del olvido la música Afro del Perú, siguió con el legado de su antecesora Chabuca Granda, quien era una gran compositora y letrista. La carrera artística de Susana Baca es imprescindible no solo para el Perú, sino para toda Latinoamérica, la propiedad con la que interpreta los ritmos folclóricos, la naturalidad con la que logra transmitir ese sufrimiento afro, el romance poético, la lucha de un país y un continente que por medio de la música logra ser visible expresando todo sentido humano, además del significado honorable que le da una mujer a tan importante labor de identidad de un país entero.

### **Carlos Oquendo de Amat**



*Figura 5.* Fotografía de Carlos Oquendo de Amat, archivo de la Biblioteca Nacional del Perú (Perú, 1992)

El poeta peruano nacido en 1905 es considerado uno de los mayores exponentes de poesía contemporánea de América Latina del siglo XX. Amat tenía claras influencias de la poesía francesa: Rimbaud (1854-1891), Apollinaire (1880-1918), Cendrars (1887-1961), Éluard (1895-1952) y, finalmente, Breton (1896-1966), poesía que Oquendo debió leer en Perú. Desde los primeros años veinte leyó, según testimonio de José Varallanos<sup>5</sup>, la revista *Cosmópolis*, donde se reunía a la novísima poesía francesa, presentada y antologada por Rafael Cansinos Assens y Guillermo de Torre. (VIRTANEN, 2014).

Su obra “Cinco metros de poema” que contiene 23 poemas y siendo estos su único legado, es un importante referente creativo del vanguardismo peruano entre los años 1910 y 1924.

Además de la ayuda incondicional de su mentor José Carlos Mariátegui<sup>6</sup> (1894-1930), quien constantemente animó y colaboró con la edición de dicha obra.

<<5 metros de poemas es uno de los libros míticos del vanguardismo hispanoamericano, además, representa la más importante muestra del vanguardismo en el Perú». Dice Julio Ortega escritor y crítico literario peruano, residenciado en Estados Unidos. Profesor de Literatura Latinoamericana en la Universidad Brown. (VIRTANEN, 2014)

## **Poema**

Letra: Carlos Oquendo de Amat

Música: Susana Baca

En el año 2000, Baca lanza el disco “Eco de Sombras”, repleto de ritmos propios del Perú. Este álbum alcanzó el puesto número 7 en la lista de álbumes mundiales “Billboard”.

---

<sup>5</sup> Historiador, abogado y Senador de la república del Perú en los años 1956–1962

<sup>6</sup> escritor, periodista, político y filósofo peruano.

La canción "Poema", (tercer tema de este álbum), es una musicalización de un fragmento de la única obra del poeta Carlos Oquendo de Amat.

En la entrevista de "Encuentro en el estudio" Susana Baca habla sobre la dureza expuesta en la canción popular, donde el uso de palabras despreciativas y denigrantes hacia la mujer son recurrentes generando una discriminación tanto implícita como explícita, Susana encuentra en las palabras de Amat una belleza que reivindica en cierta manera ese desprecio que ha estado presente y que ha desgarrado y quebrado al mundo entero, aún con más agresión en la cultura latinoamericana. (Cruzo, 2013)

### **José Macías**



Figura 6. Fotografía de José Macías (Last.fm, 2019)

Nacido en Filadelfia Caldas, en 1912, es un compositor colombiano, su obra se acerca aproximadamente a las 200 canciones en las que se realiza el folclore colombiano con los diferentes ritmos pertenecientes a la región. Fue también un estudioso consagrado del tiple desde la edad de 14 años, muchas de sus obras son considerados himnos de la cultura colombiana.

Recibió distintos y muy importantes reconocimientos por parte de diversas autoridades y entidades nacionales, como el trofeo "Alba del Castillo", el trofeo "Radar de las Estrellas", por mencionar algunos. (Sonolux, 1960)

En 1935 reside en Armenia, donde inicia su carrera como vocalista en las radios locales, junto con Evelio Mocada (1925-1967), más tarde sumándose

Sandy Cano, conforman el trío “Alma Criolla”. Posteriormente, el éxito de su carrera llega con el dueto “Ríos y Macías”, tomando mucha popularidad y prestigio, gracias a muchas obras inéditas compuestas por Macías que por primera vez se oían. (Fundación BAT)

En el año de 1951, Macías da vida a uno de los himnos folclóricos más exitosos de su carrera artística, “La Ruana”, letra original del poeta Luis Carlos Gonzales interpretada por muchos artistas, entre ellos, Paloma san Basilio, famosa cantante española.

En 1954, se le otorga a una de sus composiciones el primer lugar del “festival internacional de la canción”, en Sevilla España, gracias a la interpretación del cantante Lucho Ramírez, con el bambuco “Muchacha de risa loca”, canción que recibió también el premio a la canción extranjera más escuchada en España en 1959 y recibe en 1964 un premio honorífico por parte del gobierno español.

“...José Macías fue el genio creativo que trasladó al pentagrama con auténtica pasión y con un tono que es solo suyo las más hondas vibraciones del sentimiento popular, vibraciones al amor y frente al paisaje, versos claros, de sobria belleza...” (El Tiempo, abril 23 de 2000).

### **Luis Carlos Gonzáles**



Figura 7. Fotografía de Luis Carlos Gonzáles, (Colombia, 2020)

Luis Carlos González Mejía. Compositor, poeta. Nació en Pereira el 26 de septiembre de 1908, murió en la misma ciudad el 17 de agosto de 1985.

Muchos de sus versos han sido musicalizados por compositores nacionales como Enrique Figueroa y José Macías, y hoy en día son parte de la tradición colombiana. Entre ellos se destacan: “Aguardiente de caña”, “Ajena”, “Recuerdos”, “Antioqueñita”, “Besito de fuego”, “Caminos de Caldas”, “Callecita Morena”, “Compañero”, “Cansera”, “Amor montañero”, “Troncos sendos”, “Fondas de ayer”, “Trocha de lágrimas”, “La ruana”, “Los viejos”, “Mi casta”, “Mis palabras”, “Acuarela”, “Madre labriega” y “Paisaje”.

Entre las medallas y distinciones que recibió se encuentra: La medalla al Mérito Cívico, que le otorgó la Sociedad de Mejoras de Pereira, homenaje al cual se sumó el Congreso de Colombia, mediante comisión especial, el municipio de Medellín mediante moción del Concejo y los clubes Rotario y de Leones de Pereira; el departamento de Risaralda, le concedió el premio denominado José Eustasio Rivera, disponiendo la edición especial de su libro "asilo de Versos" (obra que fue editada con motivo del centenario de Pereira por la librería Quimbaya y que contiene, aumentado, el material que sirvió de base para la edición de su primera obra "Sibaté"); la gobernación de Antioquia le otorgó la "Estrella de Antioquia"; la Alcaldía de Pereira la Cruz de los Fundadores; la gobernación de Risaralda Gran Cruz de Risaralda: el congreso de la república, a Cruz de San Carlos y la Presidencia de la República, la Gran Cruz de Boyacá. (Concurso Nacional del Bambuco)

Conocido también como el poeta de la ruana, Luis Carlos Gonzales de modesto porte, es sin duda base fundamental del cancionero colombiano, los grandes “bambuqueros” de la época musicalizaron e interpretaron sus versos que suenan desde los años 40's, sin duda su obra aportó grandemente, visibilizando fuertemente el folclore campesino, y aún más meritorio es el hecho de que sus obras, en cuerpo de bambuco, siguen sonando hoy por hoy y son himnos de la cultura colombiana.

## **La Ruana**

Letra: Luis Carlos Gonzáles

Música: José Macías

La relación de José Macías con el poeta Luis Carlos Gonzales, se remonta desde 1941, donde por solicitud del poeta, éste otorga algunos de sus versos para musicalizarlos, cuatro años más tarde, Macias le enseña al poeta el bambuco “La ruana”, mismo nombre del poema. Se dice, que fue tanta la emoción del poeta al escuchar el bambuco que las lágrimas rodaron por sus mejillas, y nuevamente el poeta le entrega más versos con el deseo ponerles música, de esta solicitud nace otro de los bambucos más icónicos de Macias, “Mi casita”. (Fundación BAT, n.d.)

## CAPÍTULO IV – ANÁLISIS

---

### 4.1 Análisis musical:

En el presente capítulo se realizará el análisis musical de las obras seleccionadas, mencionadas anteriormente en el marco metodológico de la presente investigación. Las categorías de análisis tomadas del material “*Melody in Songwriting, tools and techniques*” de Jack Perricone, serán:

Melodía	Armonía en relación con la melodía
<ul style="list-style-type: none"><li>• Movimiento melódico</li><li>• Complicidad Ritmo-Melodía</li><li>• simetría o asimetría</li><li>• Ubicación</li><li>• expresividad</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Cadencias</li><li>• Textura</li><li>• Progresiones</li><li>• Bajo-melodía</li></ul>

*Tabla 5. Modelo de análisis musical*

Tales lineamientos de análisis se verán evidenciados, sin estar relacionados necesariamente con orden en que aparecen en la tabla anterior, si no que se reflejarán a lo largo de la narrativa, teniendo en cuenta los fragmentos en que se dividirán las obras para su análisis, a través de las figuras, las cuales servirán de apoyo visual para encontrar tales elementos musicales.

#### 4.1.1 Cantares - Joan Manuel Serrat

Enlace referencia auditiva:

[https://www.youtube.com/watch?v=8tHLw8FHlCE&ab\\_channel=joanmanuelSerratVEVO](https://www.youtube.com/watch?v=8tHLw8FHlCE&ab_channel=joanmanuelSerratVEVO)

**CANTARES**

MÚSICA: JOAN MANUEL SERRAT  
LETRA: ANTONIO MACHADO



The musical notation consists of a single staff in treble clef. The key signature has one sharp (F#), indicating G major. The time signature is 4/4. The melody begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and D5. The guitar accompaniment features a G major chord (G-B-D) in the first measure, followed by a measure with a 'm2' marking, likely indicating a second fret barre. The piece concludes with a final G major chord.

Figura 8. Transcripción Cantares.

Se encuentra que la canción está en la tonalidad de sol mayor, inicialmente la guitarra hace una introducción de seis compases sobre el mismo acorde, Sol mayor.

The image shows a musical score for the song 'Cantares' by Serrat. It consists of three systems of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first system starts at measure 7 and includes the lyrics: 'TO-DO PA-SAY TO-DO QUE-DA. ME GUS-TA-VER LOS PIN-TA-R-SE, PE RO LO NUES TROES PA SAR DEL SOL Y GRA-NA VO-LAR, PA SAR HA CIEN DO CA-BA-JUEL-CIE-LOA-ZUL CE-'. The second system starts at measure 12 and includes: 'MI-NO, LE-S-TE, CA MI NO DO-BRE LA MAR, SÚ-BI-TA-MEN-TEY QUE BRARSE. NUN CA FER-SE-GUÍ LA GLO-RI-A,'. The third system starts at measure 17 and includes: 'MI DE JAR A LA ME-MO-RI-A, DE LOS HOM-BRES MI CAN-CI-ÓN. YOA MO LOS MUN DOS SU'. Chords are indicated above the staff: G, Em, C, D, G, Em, C, A7, D, G. Red circles highlight specific rhythmic patterns in measures 9, 10, 11, 21, and 23, which correspond to the 'compás acéfalo' mentioned in the text.

Figura 9. Transcripción Cantares.

Se puede evidenciar el inicio de la canción con el texto que propone inicialmente Serrat.

La progresión armónica I - VI<sup>m</sup> - IV - V, está presente durante toda la canción. Se puede encontrar que el compás acéfalo es repetitivo, sobre todo al inicio de las frases principales, aunque también entre ellas, ya sea con el silencio inicial respectivo o mediante el recurso de la ligadura desde la frase anterior, que genera la misma sensación rítmica. Se pueden evidenciar diferentes ideas rítmicas que se repiten a lo largo de toda esta primera parte, como se demuestra en los compases 9, 10, 11, 21 y 23, donde se repite el patrón de compás acéfalo, agrupación de tres corcheas y tresillos de negra.

Se logran evidenciar tres frases en esta primera parte, la primera desde el compás 7 al 14, la segunda del 15 al 20 y la tercera del 21 al 26. Las tres frases se desarrollan por grados conjuntos. En los compases 19 y 25, pertenecientes

a la segunda y tercera parte, se puede dar detalle en una pequeña modulación pasajera hacia la dominante (V7/V).

En la repetición, se encuentran dos cambios principales, la letra y un cambio dinámico. Si bien, en la primera parte de la repetición siguen en juego los versos de Serrat, a partir del compás 17, sobre la armonía misma, la voz empieza a recitar los poemas de Machado, que aparecen por primera vez en la canción, dando a entender que se trata de una sección diferente.

The image displays three systems of musical notation for the song 'Cantares'. Each system consists of a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. Chord symbols are written above the staff: Em, C, D, G, C, A7, G in the first system; G, Em, C, D, G in the second; and Em, C, D, G, C, D, G in the third. The lyrics are written below the staff. In the first system, the lyrics are 'SU - TI - LES, IN - GRA - VI - DO - SOS/ GEN - T I - LES, CO - MO POM - PAS - DE JA BÓN.' A red oval highlights the notes for 'IN - GRA - VI - DO - SOS'. In the second system, the lyrics are 'HA - CE AL - GÚN TIEM - PUE - E - SE - LU - G AR DON - DE HOY LOS BOS - QUESE - VIS - TEN DES - PI - NOS SE OYÓ LA VOZ DEUN PO -'. A yellow circle highlights the word 'ME' under the first measure. In the third system, the lyrics are 'E - TA CRI - T - AR, CA - MI - NAN - TE NOHAY - CA - M - I - NO, SEHA - CE CA - MI - NOAL - AN - DAR'. A red arrow points to the first measure of the second system, and a red box labeled 'Climax' is placed below the first measure of the third system.

Figura 10. Transcripción Cantares

Contrastando con la primera parte, se evidencia un cambio en la dinámica, en el compás 33, se puede identificar el punto climático de la canción, debido a que, en primer lugar, se trata de la nota con el registro más alto de la línea melódica y, en general, toda la frase se mantiene en el mismo (compases 33 y 34), la indicación dinámica es *forte*<sup>7</sup>, por lo que contrasta con otras secciones

<sup>7</sup> Traducción al español: Fuerte (Latham, 2008)

de la canción, y también es importante resaltar que el texto lleva la frase célebre del poema de Machado.

The image shows a musical score for the song 'Cantares' by Serrat. It consists of two staves of music in G major (one sharp). The first staff starts at measure 37 and contains the lyrics: 'GOL - FEA GOL - FE VER - SOA VER - SO, GOL - FEA GOL - FE, VER - SOA VER - SO,'. The second staff starts at measure 41 and contains the lyrics: 'GL - FEA GOL - FE VER - SOA VER - - - - SO.'. Above the notes, guitar chords are indicated: G, C, D7, G, C, D7 in the first staff, and G, C, D, G in the second staff. A yellow box with the word 'ENERGICO' is placed below the first staff.

Figura 11. Transcripción Cantares.

Finalmente, esta última parte, inicia con la indicación de “enérgico”, manteniendo la dinámica que la canción propone desde la sección anterior, podría definirse como una *codetta*<sup>8</sup>, ya que armónicamente es igual, además, toma ideas rítmico-melódicas expuestas en secciones anteriores de la canción.

Resulta interesante, para la presente investigación, evidenciar cómo Serrat maneja la relación entre música y texto (tanto el texto de Machado como en el suyo propio), pues podría concluirse que, sus secciones líricas poseen una identidad que contrasta con los versos del poeta. Paradójicamente, aunque en la canción se utilicen de forma casi idéntica los recursos técnico-estilísticos (ritmo, construcción melódica, progresión armónica, y dinámica), esto no impide diferenciar los contrastes de identidad mencionados anteriormente.

<sup>8</sup> **Coda**: conclusión breve. (Latham, 2008)

#### 4.1.2. Poema- Susana Baca

Enlace referencia auditiva:

[https://www.youtube.com/watch?v=rJcYbh2dX4k&ab\\_channel=SusanaBaca-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=rJcYbh2dX4k&ab_channel=SusanaBaca-Topic)

Esta canción consta de una forma A-A-B, se encuentra en la tonalidad de LA menor, su métrica está en 6/8 y su tiempo de velocidad es lento. Inicia con una melodía muy suave en la guitarra, acompañada con algunos bajos del mismo instrumento, esta introducción prepara sonoramente y anticipa la velocidad en que el tema ha de desarrollarse.

The image displays a musical score for the song "Poema" by Susana Baca. It consists of three staves of music in 6/8 time, with a tempo marking of "LENTO" (slow). The first staff begins with a "Rubato" marking and a dynamic of "p" (piano). The lyrics for the first staff are: "PA-RA TI, TEN - GOIM - PRE - SAU - NA SON - RI - SAEN PA - PEL JA - PÓN MI - RA-". The second staff continues with the lyrics: "ME, QUENA - CES CRE - CER LA HER - BA DE LOS CAM - POS, MU - JER,". The third staff concludes with the lyrics: "MA - PA DE MÚ - SI - CA, CLA - RO DE RÍ - O, FIES - TA DE FRU - TA." The score includes various guitar chords such as A<sub>u</sub>, G/B, C, A7/C#, D<sub>u</sub>, B<sub>u</sub>7<sub>b</sub>, B<sup>b</sup> acc(G<sup>++</sup>), and A<sub>u</sub>7.

Figura 12. Transcripción Poema.

La melodía se desarrolla en un registro vocal medio a bajo, lo cual crea un efecto de profundidad. El movimiento melódico en la primera parte de la canción demuestra una tendencia descendente, además se evidencia el uso

continuo de bordaduras inferiores, como en la anacrusa del compás 1 y 5, 6. La voz tiene un dominio expresivo completo, es ella quien guía la dinámica, el ritmo y velocidad de toda la obra, mientras esto sucede, la guitarra la acompaña con su riqueza armónica y con algunas melodías sutilmente propuestas.

Rítmicamente, la primera frase inicia con una duración considerable, y desarrolla el resto de la frase de manera descendente, lo mismo sucede con la segunda frase, Según Perricone, el ritmo brinda cierta jerarquía en la lírica de la canción, por lo siguiente, en esta primera parte se intuye que las palabras “para ti” “mírame” y “mujer” contienen una importancia que se ve reflejada en la música.

En la frase que inicia en la anacrusa del compás 12, la voz nos presenta un motivo melódico que repite tres veces, esto lo hace con la sección del poema “mapa de música, claro de río fiesta de fruta”, que hermenéuticamente describe al personaje que es “mujer”

Armónicamente se puede identificar una particularidad en los bajos, como se puede evidenciar en los compases del 1 al 2 y del 10 al 11, que apoya más la idea de la importancia de las palabras, ya que los bajos llegan a la voz de manera ascendente impulsando aún más la melodía.

El uso de recursos armónicos como acordes agregados, sustitutos tritonales y aproximaciones a los acordes a través del bajo, brindan una riqueza característica a la canción.

The image displays a musical score for a song, consisting of three staves of music in treble clef with a 7/8 time signature. The lyrics are written below the notes. The score includes various harmonic annotations and dynamic markings.

- Staff 1 (Measures 20-26):**
  - Measure 20: Chord  $Au^{(15)}$ , dynamic  $mf$ . A red box labeled "Climax" is placed over the note G5.
  - Measures 21-26: Chords  $Eu7\flat$ ,  $A7\flat$ ,  $Du$ ,  $Du/C$ ,  $G/B$ ,  $Du$ . A crescendo hairpin is shown below the staff.
- Staff 2 (Measures 27-33):**
  - Measure 27: Chord  $Au7$ , dynamic  $mf$ .
  - Measures 28-33: Chords  $E7$ ,  $Au7$ ,  $Au/B$ ,  $Au$ ,  $A7$ . A yellow box labeled "Sensible" is placed over the note G4 in measure 30. A crescendo hairpin is shown below the staff.
- Staff 3 (Measures 34-39):**
  - Measure 34: Chord  $Du7$ , dynamic  $p$ .
  - Measures 35-39: Chords  $Au7$ ,  $E$ ,  $E7$ ,  $Au^{(15)}$ ,  $Au$ . A yellow box labeled "Sensible" is placed over the note G4 in measure 37. A decrescendo hairpin is shown below the staff, ending with the marking "rit."

Figura 13. Transcripción Poema.

El contraste melódico, rítmico y de dinámica, nos indica el comienzo de la parte B y el punto clímax de la canción. El compás 21, muestra la nota más aguda de toda la línea melódica. En la palabra “voz” se aplica la jerarquía rítmica mencionada anteriormente. La dinámica juega creciendo y decreciendo, lo que le da riqueza expresiva.

La canción finaliza con dos frases finales, donde la línea melódica asciende hacia la tónica, pasando antes por la nota sensible, dándole tensión al compás. Cabe resaltar que el texto de estas frases finales, en el poema de Amat aparece escrito en mayúsculas, por lo que se intuye que la compositora interpretó y le

dio una importancia significativa a esta frase, ya que la repite, pone la tensión de la sensible y la resuelve ascendentemente.

Ahora bien, si se hace una comparación de la forma de la canción y la forma del poema, podemos evidenciar que hay una parte del poema que se omite, esto podría deberse a que esto alteraría la forma musical que la compositora deseaba.

#### 4.1.3. La Ruana - José Macías

Enlace referencia auditiva:

[https://www.youtube.com/watch?v=3reIi4qVoQI&t=37s&ab\\_channel=LuisFernandoCifuentesR%C3%A1dos](https://www.youtube.com/watch?v=3reIi4qVoQI&t=37s&ab_channel=LuisFernandoCifuentesR%C3%A1dos)

**LA RUANA**  
BAMBUCO

MÚSICA: JOSÉ A. MACÍAS  
LETRA: LUIS CARLOS GONZÁLES

The image shows a musical score for the song 'La Ruana'. It is written for guitar in 3/4 time. The score consists of two staves. The first staff begins with a 'GUITARRA' label and a yellow circle under the first note. Above the staff, chords G7, C, B7, Em, and F are indicated. The second staff includes first and second endings, with a yellow circle under the final note of the first ending. Chords C, G7, C, G7, and C are indicated above the staff.

Figura 14. Transcripción La ruana.

Inicialmente la introducción, que, dependiendo de las diferentes versiones, la lleva a cabo una guitarra o una bandola andina, construida sobre la armonía

de la parte A de la canción, esta melodía nos anticipa algunas frases melódicas que lleva la voz más adelante.

12 *Rubato* *a Tempo*

LA CA - PA DEL VIE - JOHI - DAL - GO, SE ROM - PE PA - RA SER RUA - NA, Y  
 POR QUE TEN - GO NO - BLEAN - CES - TRO DE DON QUI - JO - TEY QUI - MBA - YA, HI -

16

G7 C B7 EM F

CUA - TRO RA - YAS CON - FUN - DEN EL CAS - TI - LLOV LA CA - BA - ÑA, FUE FUN - DA - DORA DE PU - EB - LOS CON EL  
 CE UNA RU - ANAN - TIO - QUE - ÑA DEU - NA CA - PA CAS - TE - LLA - NA POR E - SO CUAN - DO SUS PUJE - GUES A - BRA -

24

C A7 DM G7 C

TI - PLEY CON EL HA - CHA Y CON EL PE - RROAN - DA - RUE - GO QUE SE TRA - GÓ LA MON - TA - ÑA,  
 ZO VE - LLOS MEA - BRA - ZAN, SIEN - TO QUE MI RUA - NAL - TI - VA MES - TÁ BRU - GAN - DOES EL AL - MA, A -

Figura 15. Transcripción La ruana.

En seguida de esto, la voz, empieza los versos del poema de Luis Carlos Gonzales, esta primera parte resulta contrastante, ya que el *rubato*<sup>9</sup> indicado, permite una libertad expresiva, además de la aparición de calderones ubicados estratégicamente entre las sílabas de las palabras, que son apoyadas simultáneamente con la armonía, para luego continuar con los versos del poema con el vivaz viaje del bambuco.

<sup>9</sup> **Rubato:** “(it., “robado”, es decir, “flexible”; tempo rubato, “tiempo flexible”). Interpretación flexible que se aparta del tiempo estricto real, “robando” o “modificando” el valor de algunas notas para obtener un efecto expresivo y crear una atmósfera espontánea”. (Latham, 2008)

Parte B

30  
BRI-GO DE MA-CHO MA-CHO, CO-BI-JA DE CU-NA PA-ISA, SO-MBRA FIEL DE LOS A-BUE-

35  
- LOS Y TE-SO-RO DE LA PA-TRIA, CA-LOR DE PE-CA-DO DU-LCE, Y

40  
DU-LCE CA-LOR DE FAL-TAS, GRU-TA POR SUS CU-ATRO PUN-TAS EL A-BRA-ZO DE LA RUA-NA.

Figura 16. Transcripción La ruana.

Después de repetir la primera parte, se presenta una nueva parte del poema. musicalmente también es evidente que se trata de una nueva sección, ya que enseguida de esto, armónicamente se encuentra la presencia de un acorde de intercambio modal, que es el IV grado menor, proveniente del eólico, finalmente hace una Coda<sup>10</sup> desde la introducción de las cuerdas y hace la parte A con los versos finales del poema y termina con la parte B y su texto característico.

La musicalización tiene mucha fidelidad a la prosodia y forma del poema, se puede evidenciar que las frases, el ritmo y la construcción de la forma están completamente pensadas desde la esencia misma del poema.

<sup>10</sup> **Coda:** “(it., del lat. cauda, “cola”). Adición a una forma o diseño estándar, que ocurre después de que la estructura principal de una pieza o melodía ha sido completada con una cadencia en la tonalidad principal”. (Latham, 2008)

## 4.2 Análisis literario.

Se hizo una selección basada en tres intereses temáticos: sentires propios de la autora y feminismo, siendo así seleccionados los siguientes poemas: “Muestra las virtudes del amor verdadero y confiesa al amado los afectos varios de su corazón”, “Érase una mujer a una virtud pegada” y “Las manos amadas”.

### 4.2.1 “Las manos amadas”

*Manos sabias:  
dedos que han oído  
y en la oscuridad han visto.  
Manos que llevan en su memoria  
carnes destruidas ya por el olvido  
y en las uñas  
ese vago temor a la barbarie.  
Manos que van de palabra  
a labio, al instante  
en que los dedos desordenan  
infiernos y gestos y venas.  
Piel cómplice o mezcla de sangres  
cuando roza el centro de suave paloma.  
Manos que también dicen adiós.*

[“Maneras del desamor” María Mercedes Carranza 1990-1992]

Parte del poemario “Maderas del desamor”, que contiene dos capítulos, ambos manejan temáticas como desasosiego, amor, odio y desilusión. Fue publicado por Carranza en 1992, “las manos amadas” tiene su aparición como el segundo poema del capítulo primero.

Se puede evidenciar que el poema tiene como protagonista “las manos”, palabra mencionada cuatro veces, en los versos 1, 4, 8 y 14. La autora utiliza el recurso de la sinestesia, pues le otorga a “las manos” sentidos que normalmente no posee, por ejemplo: las manos que piensan oyen, ven, sienten, hablan y dicen adiós. En los versos 13 y 14, se evidencian acciones atribuidas al sentido del tacto con palabras como: Rozar y suave. Hermenéuticamente, se puede evidenciar como la voz poética relata un proceso de cambio, pues las manos inicialmente se describen como “amadas”, pero finalizan con “adiós”, por lo que se intuye que el yo poético pretende despedirse de aquellas manos, que pueden estar caracterizando indirectamente a un tercero.

Estructuralmente, el poema se divide en cinco apartados. El primero desde el verso 1 al 3, el segundo del 4 al 7 y el tercero del 8 al 11, que es donde las manos se describen y adquieren cualidades inusuales a las que poseen. El cuarto apartado regresa al valor sensitivo primario del tacto en el verso 12 y 13, y, por último, el verso 14 y quinto apartado, finalizando el poema con “manos que también dicen adiós”. En la composición poética se evidencia la aliteración de las vocales [o], [a], y [e], en palabras como: oído, visto, olvido, adiós, sabías, memoria, uñas, palabra, venas, paloma, barbarie, instante, sangres (Sánchez Vargas, 2014, 44-45).

#### 4.2.2 “Muestra las virtudes del amor verdadero y confiesa al amado los afectos varios de su corazón”

*A Fernando*

*Hoy pienso especialmente en ti  
y veo que ese amor carece de desmayos,  
de ojos aterciopelados  
y demás gestos admirables.  
Ese amor no se hace como la primavera  
a punta de capullos  
y gorjeos. Se hace cada día  
con el cepillo de dientes por la mañana,  
el pescado frito en la cocina  
y los sudores por la noche.  
Se vive poco a poco ese amor  
entre tanto plato sucio, detrás del cotidiano  
montón de ropa para planchar,  
con gritos de niños y cuentas de mercado,  
las cremas en la cara  
y los bombillos que no funcionan.  
Y otra cosa: cada tarde te quiero más*

*[Carranza 1968 – 1962 Vainas y otros poemas]*

Este poema se localiza como el número veintiún del poemario “Vainas y otros poemas” primera publicación de la autora. El epígrafe o dedicatoria del poema, “a Fernando” se refiere a quien fue su pareja y con quien tuvo a su única hija, lo que refuerza que la temática principal trata sobre amor eros. La voz poética, desde un lenguaje muy coloquial, desarrolla la construcción diaria de un amor, que se ve listado en situaciones del común: “platos sucios”, hasta, “los bombillos que no funcionan”; elementos que también designan un lapso de tiempo. Estos sucesos cotidianos se interrumpen por el verso “Y otra cosa: cada tarde te quiero más”, lo que retóricamente interpela a alguien que puede estar presente o ausente.

Estructuralmente, el poema consta de cuatro apartados. El primero va desde el verso 1 al 4, el segundo del 5 al 10, el tercero del 11 hasta el 16, y el último consta del verso 17. La temática se va desarrollando con la misma forma, pues el primer apartado se dirige a una tercera persona y vuelve a aparecer esto mismo hasta el último apartado, y el segundo y tercer apartado desarrollan las situaciones cotidianas de aquel amor.

Por último se evidencia una musicalidad en la composición poética, pues la aliteración frecuente en las vocales [a], [e], [o] y las consonantes [r], [s] y [p] centra especial atención en palabras como hoy, pienso, veo, amor, desmayos, ojos, aterciopelados, gestos, como, capullos, gorjeos, cepillo, pescado, frito, cocina, sudores, noche, poco, tanto, plato, sucio, cotidiano, montón, ropa, con, gritos, niños, mercado, los, bombillos, no, funcionan, otra, cosa, quiero, (Cabe resaltar que este tipo de aliteración no es frecuente en la poesía de Carranza). (Sánchez Vargas, 2014, 36 - 38)

#### **4.2.3 Érase una mujer a una virtud pegada**

*“No tenía ganas de nada, sólo de vivir”*

*Juan Rulfo*

*x*

*Yace para siempre*

*pisoteada,*

*cubierta de vergüenza,*

*muerta*

*y en nada convertida,*

*mi última virtud.*

*Ahora soy una mujer de vida alegre,  
una perdida: cumplo con todos mis deberes,*

*soy pozo*

*de bondades, respiro*

*santidad*

*por cada poro.*

*Interrumpo la luz,*

*Le cierro*

*la boca al viento,  
borro las montañas,  
tacho el sol,  
el cero me lo como  
y enmudezco el qué.  
Elimino la vida.*

*[“Tengo miedo” María Mercedes Carranza 1976-1982]*

Parte del poemario “Tengo miedo”, que consta de tres partes: I “A la luz del deseo”, que toma como temática el amor despojado de sentimentalismos y un desencanto inminente descrito a lo largo de los poemas. II “Espejos y retratos”, con aspectos temáticos como: desolación, cotidianidad, femineidad y desamor, sin embargo, aquí se encuentra un “Espíritu urbano” en el que la poeta estaba inmersa, esto se evidencia en poemas como “Bogotá 1982”. Por último, III “Tengo miedo”, que contiene el poema presente, contiene temáticas como: muerte, cotidianidad, amor y feminismo.

Ahora bien, el eje principal en que se centra el poema es “la virtud”, la cual se desarrolla en tres partes principales. La primera, describe las condiciones en las que se encuentra la que era su virtud. El yo lírico, nos anticipa una pérdida, la muerte de algo para este mismo personaje, los recursos poéticos evidenciados en palabras como, pisoteada y muerta, dan certeza de lo anterior. La segunda describe la mujer que es ahora debido a la pérdida de aquella virtud, y, por último, el yo lírico, reitera la muerte de su “virtud” que está extinta, se interpone y la elimina.

La incongruencia semántica que se desarrolla en el poema, es fundamental para la comprensión del mismo, pues hermenéuticamente, las palabras: bondad, santidad, cumplir con los deberes, hacen parte de una descripción de cualidades socialmente reconocidas, sin embargo, la voz poética guía a que estas cualidades no corresponden con la felicidad del yo poético, frases como “Ahora soy una mujer de vida alegre; una perdida”, puede interpretarse como

sarcásticamente, la palabra “perdida” que refiere a una cualidad de poco valor social, es para el yo lírico, consecuencia de su felicidad.

Estructuralmente, el poema contiene cuatro apartados. El primero consta del verso 1 al 6, el segundo del 7 al 12, tercero del 13 al 17 y el cuarto apartado el verso 18. En la composición poética se evidencian aliteraciones de vocales como [a], [e] y [o], en las palabras como: pisoteada, muerta, convertida, vergüenza, alegre, deberes, pozo, respiro, poro, cierre, viento y sol (Castaño, 2018, 12-13).

## CAPÍTULO V - ENTREVISTA

---

Para efectos prácticos de este proyecto, se hará uso de la entrevista del método explicado anteriormente en el marco metodológico. El objetivo de esta entrevista es a partir de las experiencias creativas de los dos entrevistados, para más adelante lograr hacer una comparación hallando diferencias y similitudes, frente al proceso creativo, selección de poemas y criterios musicales en pro de la expresividad de la lírica, al igual que los retos y solución de dificultades, si se presentaron.

Los entrevistados se seleccionaron por su amplio bagaje y recorrido frente a la musicalización de textos poéticos y por la relación profesional con la investigadora creadora, lo que hace más sencilla la accesibilidad con ellos. Para la entrevista se acercó en primer lugar a:

Nicolas Ospina, cantautor, arreglista, productor, y docente colombiano, quien tiene un gran espectro frente a la musicalización frente al cine, al teatro y textos poéticos, también se ha relacionado con otros artistas como: Marta Gómez, Sofia Riveiro, Andrés Ospina, Victoria Sur, el kanka, y agrupaciones como Herencia del Timbiquí, Rolling Ruanas, entre otros, trabajando como arreglista. (Nicolas Ospina Biografía, 2022)

Y en segundo lugar a Mario Riveros Tabares, guitarrista, compositor y docente colombiano, residente en la ciudad de Bogotá y maestro de la Universidad Pedagógica Nacional, tiene una gran experiencia como compositor y docente, ha hecho múltiples musicalizaciones de algunos trabajos poéticos de escritores como Carlos Bravo y Ramiro Izasa, para el segundo se hicieron musicalizaciones para 40 poemas del autor, también ha estado relacionado con la musicalización para obras de teatro como “El quijote” y Realizó un ciclo de musicalizaciones para cine mudo en Madrid España. (Universidad Pedagógica Nacional , 2022)

En la tabla de entrevista se podrán encontrar las ideas principales de las preguntas seleccionadas (anexo 4).

Se encontraron múltiples similitudes a la hora creativa, sin embargo, debido a la formación y experiencias musicales, para alguno hay ciertos criterios más importantes a tener en cuenta en este acto creativo. Por ejemplo, en la pregunta 2, el entrevistado 1 responde que una musicalización se considera buena, cuando la música está subordinada a la letra, siguiendo la prosodia, encontrando el ritmo intrínseco que evoca, todo elemento musical debe girar en torno a la lírica, frente a esto el entrevistado 2, comenta que más allá de eso, la música debe estar en función de expresar las emociones que evoca el texto.

Frente al proceso creativo, el cual se pidió que describieran brevemente los entrevistados, se encuentran similitudes como la concepción de las primeras ideas musicales a partir de la lectura del poema, el entrevistado 1 afirma que este encuentro lo lleva a percibir el ritmo de las primeras frases melódicas, el entrevistado 2 inicia esto cantando el texto desde las primeras lecturas que hace sobre el poema. Sobre este mismo proceso, se interrogo sobre si en alguna musicalización tuvieron que recurrir a omitir, agregar o cambiar palabras para ajustarlas con la música o la forma de esta. El entrevistado 1 afirma que, lo máximo que ha hecho es eliminar secciones enteras para no alargar de sobre manera la canción, mientras que el entrevistado 2, afirma haber omitido y alterado algunas palabras que percibían más apropiadamente la expresividad que quería transmitir.

## CAPÍTULO VI – AUNTOETNOGRAFÍA

---

### 6.1 Memoria Personal

#### Primera musicalización “Manos Amadas”

21 mayo 2019

Hoy he encontrado mi gusto por la poesía, conocí a una mujer que siente y se corazona por medio de líricas que me han llegado al alma, y hoy he decidido iniciar un proceso de musicalización, porque ha sido tan profundo lo que ha transmitido en mí, que tengo la necesidad de hacerlo canción, con la esperanza de que alguien más reciba tan hermosas letras.

Es la escritora María Mercedes Carranza quien me ha hipnotizado con su poética, es una casualidad de la vida haberla encontrado, jamás tuve la intención de dar con ella.

Todo comenzó cuando tuve una conversación con un compañero acerca de mi relación con la escritura poética.

Le comenté que, en abril, en la “Feria del libro de Bogotá”, compré un libro que me hacía mucha ilusión leer: “*De sobre mesa*”, del escritor colombiano José Asunción Silva. Mi objetivo a lo largo de este año es ampliar mi espectro de literatura nacional a través del acercamiento a los grandes escritores colombianos.

Cuando empecé la lectura del libro “*De sobre mesa*”, no fue lo que esperaba, de este libro me impactó la repentina transición de su narración novelística a una más poética; la retórica que usa Silva fue reveladora y verdaderamente nueva para mí, muy alejada de lo que acostumbraba a leer en otras novelas. El hecho de no comprender su forma de escribir generó en mí una enorme

frustración, leía una y otra vez la misma página sin entender a qué se refería el autor con

este discurso de palabras elegantes sin aparente relación, esto me llevó a apartarme totalmente de su lectura.

Así que, la conversación empezó a dirigirse en torno a la poesía y a su experiencia con lecturas similares. Él aseguraba que la comprensión de la poesía depende directamente de las experiencias emotivas que logran identificarse entre el autor y el lector y que este efecto llega a nuestras vidas de una manera oportuna, con el libro adecuado; asimismo que no debe forzarse su entendimiento, sino que se debe estar abierto a involucrarse directamente con un poema.

Él mismo me menciona y recomienda a María Mercedes Carranza, poeta y periodista bogotana, quien, con una vasta obra, problematiza el conflicto en Colombia por medio de sus poemarios, allí relata el nulo valor de la vida en nuestro país. Justamente, en ese momento me sensibilizó mucho su trabajo por la situación presente del país que, si bien siempre ha vivido en guerra, los procesos de paz estaban perdiéndose por la indiferencia de los altos dirigentes.

De manera que resonó en mí su nombre y un día, visitando la Librería Nacional, encontré el libro *"Poesía reunida y 19 poemas en su nombre"*, una serie de poemarios compilados como homenaje a los 10 años del lamentable fallecimiento de la poeta. La introducción habla del porqué del libro, la necesidad de homenajearla y de sacar a la luz la inspiración de distinguidos escritores que dedicaron 19 poemas a Carranza, entre ellos 5 inéditos.

Es el mismo libro que tengo en mis manos y que ha generado en mí un amor y una ansiedad de la incompreensión de identificarme tanto con estas bellas letras.

*30 de mayo 2019*

He pasado gratas horas leyendo y releendo este hermoso libro, adoro como la poeta es tan gentil, ya que cada poema es antecedido por una pequeña nota introductoria al lector, en forma de dedicatoria y a su vez compartiendo el origen de su inspiración. Como es natural, unos poemas me gustan más que otros y estos los he separado con pequeñas cintas. Entre ellos está uno de los poemas que más ha capturado mi especial la atención: *“Las manos amadas”*, he pasado días leyendo el poema, una y otra vez, y el mismo poema me ha dado a entender su rítmica.

*12 de junio, 2019*

MI obsesión por “manos amadas” ha crecido con el tiempo, aunque últimamente debido a la carga de trabajo no he tenido mucho tiempo para dedicarle a la musicalización, sin embargo, hace una semana compré un cuatro llanero, este instrumento ha estado en mi corazón desde que aprendí a tocarlo en la academia Luis A. Calvo, y desde que salí de la academia, ha sido mi deseo adquirir uno, y por fin lo he logrado, claramente mi interés principalmente ha estado en adquirir práctica con mi nuevo instrumento, Así que he decidido que mi musicalización tendrá, como acompañamiento principal, este instrumento.

He leído tantas veces este poema que finalmente en mi voz hablada se ha empezado a asomar una melodía, de esta apropiación han resultaron algunos sonidos, es grato como se ha dibujado por la misma palabra una música y una melodía, la he grabado para no olvidar lo que he estado cantando, sin embargo, la he cantado tanto que la he memorizado.

*23 de junio, 2019*

Finalmente tengo el esqueleto de mi musicalización, el poema me ha entregado su rítmica, y espero haber logrado darle la música que este mismo necesitaba. Desde que leí por primera vez este poema, mi mente se remontó al

campesinado colombiano, las manos de personas artesanas que trabajan la tierra dan vida y alimento al país, un gremio supremamente lastimado por la guerra y que en la actualidad social está perdiendo su memoria, la destruyen y deslegitiman los actores del conflicto.

He decidido también agregarle letras propias como puente al poema que, al ser tan corto, lo he ubicado en coro y un pequeño puente, las estrofas que envuelven este mismo han sido ideas mías.

*28 de junio, 2019*

Mi musicalización ha concluido como una canción con aire de pasaje llanero, un género utilizado como canto de vaquería y que con sus letras expresa el cuidado del campesino llanero por su tierra y sus animales, me he inspirado en los cantos de Simón Díaz, a quien he escuchado mucho últimamente. La composición finalmente involucra tanto el poema de María Mercedes Carranza, como las letras propias que compuse para complementarlo, y he logrado evocar el aire campesino colombiano.

Si bien la armonía de esta canción emergente es gracias a el género y el instrumento que he adquirido, he aplicado algunos elementos musicales aprendidos durante las clases de gramática musical de la universidad, agregando armonías modales, sobre todo en contraste con mis letras y las del poema, que auditivamente contrastan en estas secciones, personalizando cada una. He llamado a esta canción “manos amadas”.

### **Segunda musicalización “*Virtudes del Amor*”.**

*25 de mayo 2020*

Los últimos meses han sido muy intensos, hace casi tres meses declararon cuarentena estricta debido al virus COVID-19. Todo ha cambiado, todo se

siente lejano y falso, al principio era muy grato estar en casa, con la familia y no miento que he descansado de muchas tareas cotidianas que eran a veces fastidiosas, sin embargo, somos seres sociales, la mente no juega limpio cuando uno está solo, alejado de los espacios a los que uno se acostumbra, tener lejos a la familia, a los amigos, no ha sido nada fácil, me he desesperado, los días pasan sin ningún cambio y pareciera que todo va de mal en peor.

Debido a toda esta situación, he vuelto a mi libro y me he propuesto, por distraerme y por amenguar un poco el corazón de toda esta situación, a buscar otro poema para musicalizar.

*1 de junio 2020*

Todo se ha vuelto extraño, incluso los espacios académicos se han vuelto de lo más falsos y aburridos, no puedo concentrarme, solo una cosa llamó mi atención en las últimas semanas, Se nos ha encomendado, para el espacio de gramática, un acto creativo, la idea principal que la maestra espera es poner en práctica los temas que hemos abordado a lo largo del ciclo académico.

En estas épocas de cuarentena me he hecho aún más amiga de mi libro y mis conversaciones con Carranza y sus letras se han vuelto parte de mi rutina diaria, espero encontrar un poema.

*7 de julio 2020*

He hecho un ejercicio, he tomado mi libro y cuando un poema me gusta, lo he estado marcando con cintas de colores como antes, y adicional a esto, y con mucho recelo, con un lápiz e intentando ser lo más gentil posible con el papel, estoy marcando las frases que más me gusta. No hay duda de que mi lectura constante, y entre muchas otras actividades, se ha convertido en un refugio entre la realidad que vivo y que vivimos todos.

Espero encontrar un poema que me sosiegue entre tantas emociones que no logro pasar por alto. El miedo, la tristeza, ansiedad abruman la mente y nublaban el corazón, necesito palabras de consuelo.

*15 de junio 2020*

Estoy empezando a darme por vencida, no encuentro ningún poema que me llame la atención, ninguno con el cual pueda hacer conexión, he leído varios, y al igual que lo que hice anteriormente, los he leído en voz alta, incluso he empezado a ponerle armonía a algunos, pero siento que estoy forzando el proceso y soy yo quien impone la música al poema.

*8 de julio 2020*

Ha pasado casi un mes desde la última vez que leí mi libro en busca de mi frustrada travesía de encontrar un poema para ponerle música, aún tengo dudas, pero creo que he encontrado uno, nunca me había fijado en él, recuerdo haberlo ojeado un par de veces, pero nunca lo había tenido en cuenta.

*10 de Julio 2020*

Estoy presionada por el tiempo, necesito tener mi resultado creativo compositivo en menos de un mes, definitivamente tomare el poema que tenía en mente y para acelerar el proceso empezaré a buscar su ritmo, aunque es difícil, es un poema bastante complicado por el hecho de la forma de escribir de Carranza. El poema se llama "Muestra las virtudes del amor verdadero y confiesa al amado los afectos varios de su corazón", un título bastante extenso.

Este poema indiscutiblemente me hace pensar en mis abuelos.

*11 de julio 2020*

Es un hecho, me han atrapado las palabras de este poema y me han envuelto entre aquel amor que describe la poeta. Era claro que este poema habla de amor, pero no cualquier amor, sino uno antiguo, un amor viejo, roído

por los años y las circunstancias, un amor que convivía con lo malo y lo bueno, incluso uno acostumbrado a la rutina, no puedo sacarme a mis abuelos de la cabeza al leer este poema.

*20 de julio 2020*

Me he visto en la manía de leer este poema muchas veces, al igual que con el poema anterior, he encontrado un ritmo entre sus versos, entre más lo leo, más se arraiga en mi mente una idea, y siempre que leo este poema y sobre este amor anciano, la figura de mis abuelos, quienes para mí fueron padres de infancia, ha estado presente desde siempre. Debo confesar que en mí crece un constante miedo de pensar que este virus pueda llegar a tocarlos, el horrible panorama de ver como otras familias y amigos perdían a sus abuelos, padres, sus viejos.

Así que, este poema, que ha despertado en mí tan fuertes pensamientos hacia ellos, será para honrarlos, y no solo a mis abuelos, si no los viejos de aquellos que ya se habían ido.

Ya tengo una idea musical para este poema y es el género que quiero usar.

Esta idea proviene, ya que mi abuelo fue cantante en sus años juveniles, siempre ha tenido un espíritu bohemio, recuerdo muchos momentos de mi niñez, llegando del colegio e ir a su habitación y escucharlo cantar salsas, sones y boleros toda la tarde, sin duda uno de los momentos que nunca podré borrar ni de la mente ni del corazón. En ese mismo sentido, días antes, había tenido una idea de una melodía, la cual grabé en mi teléfono, era una melodía que por su rítmica y por su movimiento melódico se prestaba perfectamente para ser un bolero, entonces dispondré estas ideas y elementos para empezar por fin la musicalización de este poema.

*27 julio 2020*

Como lo temía desde un principio, el proceso de lograr encajar la letra del poema con la melodía ha sido bastante difícil y retador, pues bien, Carranza rompe con las reglas tradicionales poéticas, y aunque la aliteración de las vocales exististe, no están subordinadas a algún tipo de patrón que haga evidente algún tipo de estructura de verso, esta libertad prosódica me ha obligado a repensar como acomodar la música y las palabras para que convivan. Por lo que en más de una ocasión he tenido que recurrir a cambiar algunas palabras de lugar, agregar unas y omitir otras.

Me frustra de sobre manera no lograr concebir el poema completamente y en su originalidad, las palabras y las frases no encajan, supongo que lo mejor es darle unos días a mi mente, para lograr idear algo que me ayude.

*31 de julio 2020*

Joan Manuel Serrat me ha dado la respuesta. Estaba escuchando, por pura casualidad la canción "cantares", no tenía idea que esta canción tan reconocida fue inspirada por un poema, y me di cuenta de que Serrat le ha dado un espacio en su obra para recitar el poema completo. Por lo cual, para lograr incluir el poema completo, con las ideas originales de Carranza, otorgaré también un espacio entre la repetición de la segunda parte de la canción, por fin mi canción está tomando sentido y me alivia lograr captar la idea completa que el poema me está brindando.

Esta canción la llamaré "Virtudes del amor", en ritmo de bolero, está por fin terminado.

### **Tercera musicalización “Erase una mujer a una virtud pegada”**

*18 de octubre, 2021*

Al igual que la última vez, ha pasado tiempo desde que abrí mi libro, me he dado cuenta de que hay una constante, siempre busco en estas páginas un consuelo. Esta vez no son las circunstancias de la pandemia las que me han devuelto a sus páginas, ya que afortunadamente han estado cediendo y la vida se normaliza, aunque normalidad es un término muy relativo.

Hoy me he reencontrado con este poema, y lo sé porque tiene una cinta de color, y leerlo ha sido para mí un consuelo enorme. Realmente este poema yo lo tenía en mis radares desde las primeras veces que leí mi libro, sin embargo, debido a que poco a poco las actividades cotidianas empezaron a regresar a la presencialidad, mis salidas volvieron a ser constantes y perdí un poco ese hábito de acercarme y releer los poemas que una vez me obsesionaron tanto.

Sin embargo, desde hace unos meses, he tenido que morder la amargura del desamor y la ilusión que alguna vez iluminó mi corazón se desvaneció, he tenido que lidiar con la soledad de mi ser y me di cuenta entonces, que me perdí a mi misma y mi camino hacia mi propio reencuentro me llevo a volver a este poema, poema que ha sonreído y siento como si María Mercedes me diese un consejo como una hija, una nieta, una amiga, como si del papel saliese una mano que me limpiaba el barro y las lágrimas del alma, que se desbordaba como un río. “Érase una mujer a una virtud pegada” ha sido una revelación, me recordó mi propio valor, valor que incluso hoy en día me cuesta encontrar. He pensado mucho en el momento, en que mi compañero, el mismo que me acercó a Carranza, me decía que el poema realmente nos busca a nosotros y se deja hallar, se revela para consolar la pena y acariciar el alma, Porque ha sido en este momento de mi vida y sus circunstancias, que este poema ha tenido todo el sentido para mí y en mi crece la necesidad desesperada de ponerle

música, fue tan importante para mí esa transmisión, que necesito retribuir aquello de alguna manera, y crece en mí la esperanza de que, a través de mi voz y mi guitarra lograr transmitir aquel significado, y que tal vez en algún momento para alguien pueda significar tanto como para mí en este momento.

Esta ha sido la musicalización más rápida de todas, realmente hoy ya he concebido el esqueleto de la canción. Estaba estudiando para el espacio académico de "Big Band" del cual soy parte y para el espacio académico estaba estudiando un *Jazz standard* encomendado por el maestro, aquel Standard se llama "*You don't what Love Is*", que es interpretado por el gran Chet Baker. Para despejarme de la larga jornada de estudio del tema mencionado, me acerqué a mi libro y como por azares del destino, me fijé en aquel poema. Lo leía mientras que la memoria muscular que mis manos llevaban la progresión armónica que aprendieron por el estudio previo del *standard*. Y entonces empiezo a leer el poema en voz alta, el primer verso, luego el segundo y el tercero, luego empieza a asomarse tímidamente en mi voz una melodía e inició la creación, tengo algunos problemas con la prosodia, al igual que el anterior poema no logro acomodar las palabras a la música.

*22 de octubre, 2021*

Tal vez de todas las musicalizaciones que he hecho, le he tomado un aprecio especial a esta, su concepción fue tan orgánica y me he sentido tan a gusto con esta, sin embargo, como mencioné anteriormente, al igual que en poemas anteriores, he tenido que recurrir a cambiar algunas frases y palabras para que la prosodia encaje con la música, si bien, al basarme armónicamente en un Jazz Standard, he tenido que recurrir a repetir secciones del poema, como estrofas, además, la estrofa central del poema, la he querido poner como puente para el coro, así que he saltado de estrofa a estrofa para lograr esto. Algo que quería incluir, ya que me parecía de mucha importancia, era el título,

aunque no aparecía en ningún momento en el poema, para mí era fundamental agregarlo al resultado sonoro, el cual fue incluido al final de la canción, pues todo el lenguaje poético guiaba a esa frase “Érase una mujer, pegada a una virtud”, esta composición finalmente resultó con aires del ritmo “bambuco”, ritmo que he estado aprendiendo a llevar en la guitarra, y me gusta mucho su viaje, un “bambuco jazz”, podría llamarse, he quedado muy satisfecha con este resultado, de las tres musicalizaciones, siento que es mi favorita, tal vez por el lazo emocional esta ha generado en mí, además que le he agregado algo que ha sido fundamental en mi formación académica como músico y como cantante, he decidido que a las tres composiciones, les pondré un pequeño “*scat*”<sup>11</sup>, que incluso podría ser una idea melódica para otros instrumentos en un futuro, siento que este recurso le da un toque perfecto a mis musicalizaciones, una dinámica diferente.

Solo me queda decir que este proceso ha sido muy gratificante, he conocido una faceta de mí misma muy valiosa, que me ha ayudado a crecer como persona y como músico, me ha fascinado este proceso, es liberador y siento que podría seguir haciéndolo, es un oficio que me apasiona en verdad y espero mejorar cada vez más, solo me queda gratitud de este gran aprendizaje.

---

<sup>11</sup> *scat singing* (in.)” En el *jazz* se refiere a un estilo de articulación de una melodía con sílabas sin sentido y otros efectos vocales característicos introducido por Louis Armstrong y otros cantantes” (Latham, 2008).

## CAPÍTULO VII – RESULTADOS

---

El presente capítulo hará evidentes las relaciones entre el desarrollo metodológico y el proceso creativo.

En la primera parte se llevará a cabo la autorreflexión que consta de una comparación entre los dos entrevistados y la autoetnografía, con el fin de encontrar diferencias y similitudes entre los procesos creativos desde los tres puntos de vista.

En la segunda parte se listarán las generalidades musicales encontradas en los análisis de las musicalizaciones “Cantares”, “Poema” y “la ruana”, que serán tomadas como base para el acto creativo compositiva, las cuales son utilizadas como herramientas que destacan la expresividad poética.

Finalmente, en la tercera parte se llevará a cabo la exposición del acto creativo de las tres musicalizaciones basadas en los tres poemas de María Mercedes Carranza que fueron seleccionados. Donde se harán explícitos los elementos musicales utilizados a partir de los análisis musicales y su relación con los análisis literarios, a la vez que se detallan las decisiones tomadas frente a los retos del proceso.

## 7.1 Autorreflexión

En el siguiente apartado, se evidenciarán de manera explícita los resultados de las entrevistas y la tarea metodológica de la memoria personal, y como estos dos interactúan, encontrando diferencias y similitudes entre estos.

Ahora bien, al tener los datos de las entrevistas realizadas (anexos 4 y 5) y de la autoetnografía (anexo 6), es evidente que hay varios puntos a destacar, tanto en similitudes como diferencias frente al proceso creativo.

Iniciando por el ejercicio previo a la musicalización, pues en todos los puntos de vista se encuentra que este proceso está muy ligado al placer de hacer esta actividad, sin embargo, también puede deberse a una encomienda, como comenta el entrevistado 2. La selección de estos poemas, en el primero de los casos, para el entrevistado 1, toma incluso más tiempo que la musicalización propia, pues infiere que debe de hallar aquel poema en el que vea cierto potencial para continuar con el proceso, esto es sin duda muy similar a lo visto anteriormente en la autoetnografía, pues estos procesos creativos se vieron afectados por la búsqueda de aquellos poemas que llamarán la atención, no solo por su potencial para musicar, si no aquí se agrega el valor emocional que estos poemas despertaron en la creadora.

Las primeras ideas musicales también son bastante similares en los tres casos, ya que las tres partes se basan en la lectura repetida del texto, debido al bagaje de los dos entrevistados, en especial el entrevistado 2, el cual comenta que solo necesita de una lectura breve y acto seguido canta la lectura encontrando la melodía implícita en la misma entonación de la voz, el entrevistado 1, y en el caso observado de la autoetnografía, esto requiere de una lectura más prolongada, primero leyendo el texto en voz alta para descifrar el ritmo y a partir de esto, las primeras frases melódicas empiezan a surgir, el proceso seguido de esto si puede variar, ya que dependiendo de los contextos musicales e incluso del simple momento, puede recurrirse a el uso

de un instrumento armónico acompañando las primeras frases, o en otros casos toda la melodía de la canción se revela antes de recurrir a un acompañamiento armónico.

Los criterios para la musicalización son muy similares, sin embargo, hay diferencias en el principio primordial para guiar adecuadamente el proceso musical, pues en el caso del entrevistado 1, puntualiza que la música debe estar subordinada a la letra, y debe adaptarse a ella, aunque por ello se puedan desarrollar métricas no proporcionales. En el caso del entrevistado 2 y lo evidenciado en la autoetnografía, están de acuerdo en que ese principio primordial se inclina más hacia lograr la transmisión de la emotividad que surge del texto poético, entonces la música en este caso está subordinada evocar aquella expresividad con sus elementos. Estos elementos musicales, en el caso del entrevistado 2, también son valiosos al encontrar una relación en cuanto al estilo del poema y el de la música, este mismo ejemplificaba que una vez había musicalizado una obra de teatro sobre “El quijote de la mancha”, entonces este estilísticamente buscó musicalmente sonoridades hacia la región y época en que fue escrita originalmente la obra. Para el caso del entrevistado 1 y la autoetnografía, no es muy relevante esta relación ya que este proceso busca de creatividad y eso es muy válido frente a lo que resuena en el compositor, así que se concluye que esto es muy libre de tomar o no.

Al indagar sobre los retos que puede generar este proceso y como se pueden resolver, en el caso específico del entrevistado 1, al preguntarle si en alguno de sus procesos creativos tuvo que recurrir a omitir, cambiar o agregar palabras, claramente en relación con su afirmación anterior sobre la importancia de la lírica para este, mencionó que lo máximo que había hecho era omitir secciones completas, mientras que en el caso del entrevistado 2 y lo evidenciado en la autoetnografía, se recurre a omitir y a cambiar palabras por sinónimos que puedan encajar en la música.

Se puede determinar que los tres puntos de vista tienen procesos creativos muy similares, sin embargo, debido a los diferentes contextos musicales y compositivos, estos varían frente a la concepción de los elementos primordiales, para unos el criterio más importante es la expresividad, mientras que para otros es la lírica. Sin embargo, los procesos tienen ciertas tendencias, las cuales son evidentes.

## **7.2 Elementos musicales en “Cantares” “Poema” y “La ruana”**

A partir de las generalidades musicales que se encontraron en los análisis, se expondrán las relaciones musicales en las cuales se basó el acto creativo, cabe resaltar que también se ha explorado propiamente, por lo cual se encontrarán variaciones de estas en la exposición del acto creativo.

Las generalidades que se hallaron son:

- El uso de la repetición de secciones del poema.
- La omisión de secciones, versos o palabras.
- Inclusión de versos propios junto con los de los poemas.
- Secciones recitadas de los versos poéticos.
- Movimientos melódicos para resaltar frases poéticas.
- Jerarquías rítmicas en palabras.
- Uso de tensiones en notas y acordes y su posterior resolución para resaltar frases.
- Cambio de tonalidad para demarcar secciones.
- Uso de acordes de intercambio modal.
- Movimiento del bajo en relación la melodía y a las secciones musicales.

### 7.3 Acto creativo

#### Forma de la canción vs forma del poema

Sin duda musicalizar a Carranza fue todo un reto, precisamente su forma escritural hizo, en todas las ocasiones, ardua la labor de respetar ciento por ciento la forma en que el poema estaba escrito, además, casi siempre las aliteraciones no tenían una estructura clara, por lo cual a la hora de la consonancia en frases musicales y estructura eran muy difíciles de encajar.

En “Manos amadas”, por ejemplo, La forma musical, aunque no está relacionada directamente con la forma del poema, se procuró tener cierto orden en las estrofas de este, pues el coro y la parte B, que es donde se encuentran los versos poéticos, se hace en el orden en el que aparecen originalmente. Esto mismo se relaciona con la musicalización “La ruana” donde el compositor repite secciones, pero respeta el orden en que estas aparecen.

<b>Introducción</b>	<b>A</b>	<b>Puente</b>	<b>A</b>	<b>Coro</b>	<b>Puente</b>	<b>B</b>	<b>Coro</b>	<b>A</b>
				Primer apartado		Segundo apartado	Repetición Primer apartado	

Tabla 6. Forma musical Manos amadas

En la musicalización “virtudes del amor”, se recurrió al cambio organizacional de algunos de los apartados, de forma que la repetición de estos impulsara algunas de las secciones más importantes y que debían ser destacadas musicalmente, como sucede en la primera sección, la cual se hace primeramente con la letra del primer apartado y la repetición se hace con letra del segundo, ambas terminan en la misma frase que hermenéuticamente resalta el poema. Para esta musicalización fue necesario, como en el caso de “cantares” de Serrat, brindar un espacio para que el poema se recite en su totalidad, seguido de esto, la parte B se repite como puente al último verso, el cual es de gran importancia ya que la toda forma poética conduce a esta frase: “Cada tarde te quiero más”. Se decidió también, otorgarle una sección musicalmente contrastante que repite la frase cuatro veces, esto mismo basado en “poema”, donde Baca repite la frase final.

<b>Introducción</b>	<b>A</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>Recitado</b>	<b>B</b>	<b>C</b>
	Texto Apartado 1	Texto Apartado 2		Todo el poema		Última frase apartado 4

*Tabla 7, forma Virtudes del Amor*

En el caso de “Érase una mujer a una virtud pegada”, las palabras más importantes del poema se encuentran en el segundo apartado, sección que sería usada como puente para impulsar el clímax de la canción, donde sería implementado el título como parte de la lírica, esta sección del título se encuentra en dos partes de la canción, también al igual que en el caso de “poema” de Susana Baca, se recurre a repetir una parte del poema para cierta forma a la canción.

<b>Introducción</b>	<b>A</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>Intermedio</b>	<b>C</b>
	Textos apartados 1 y 3	Textos apartados 1 y 3	Textos Apartado 2, 4 y título		Textos Apartado 2, 4 y título

*Tabla 8, forma Érase una mujer a una virtud pegada.*

### **Agregación, Omisión y cambios en palabras o frases.**

En las tres musicalizaciones se tuvo que recurrir a alguna de las opciones planteadas en el título anterior, al igual que en los análisis de las obras “Caminante” “poema” y “la ruana” se la utilización de estos recursos a fin de empatar la lírica con la música.

Como se ha mencionado anteriormente, el reto consistía en que la escritura de Carranza, al desarrollar su discurso poético lejos de los parámetros tradicionales, afectaría directamente la rima y la rítmica, elementos que son guías fundamentales a la hora de la relación musical, por lo tanto, esto sería un enfrentamiento constante en la creación.

En casos como: “Manos amadas” se implementó una agregación de versos propios, que, al igual que en casos como el de “Caminante” de Serrat, sirven como puente para dirigir la canción al poema en que se ha basado la composición. Si bien, este poema al estar sujeto a la interpretación que la compositora le ha dado, y debido a los lazos emocionales que han surgido de

su lectura, los versos propios están ligados a esa interpretación, además de relacionarlos también con el aire rítmico en el que se ha llevado a cabo la composición, el cual es pasaje llanero.

<b>Intro.</b>	<b>A</b>	<b>Puente</b>	<b>A</b>	<b>Coro</b>	<b>Puente</b>	<b>B</b>	<b>Coro</b>	<b>A</b>
	<i>Versos agregados</i>		<i>Versos agregados</i>	<i>Versos Del poema</i>		<i>Versos Del poema</i>	<i>Repetición Versos Del poema</i>	<i>Versos agregados</i>

Tabla 9. Versos agregados Manos Amadas

En el caso de “Virtudes del amor”, la relación de rima y rítmica con la música, de todas las musicalizaciones, fue la más difícil de conectar. Aquí se recurrió al igual que en el caso de “poema” de Susana Baca, tanto a omitir versos completos, y en una exploración personal de la creadora, a intercambiar el orden de algunas palabras y en algunos casos la agregación de algunos conectores para las frases que, debido a los pasos anteriores habían quedado desvinculadas. Sin embargo, para equilibrar las alteraciones del texto, que son considerables, se permite un espacio dentro de la canción, para que el poema sea recitado en su totalidad y en el orden en que originalmente ha sido concebido.

<b>Intro.</b>	<b>A</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>Recitado</b>	<b>B</b>	<b>C</b>
	<i>Versos del poema</i>	<i>Versos del poema</i>	<i>Versos del poema y agregaciones</i>		<i>Todo el poema</i>	<i>Versos Del poema y agregaciones</i>

Tabla 10. Versos Virtudes del Amor

Finalmente, en el caso de “Érase una mujer a una virtud pegada”, se agregaron conectores, más que todo por el cambio en la forma de los apartados y para lograr conectar las frases, adicional a esto, se sumó el título del poema como parte fundamental del texto, al igual que se hicieron cambios en el orden de las palabras para lograr encajar las frases a la forma musical.

<b>Intro.</b>	<b>A</b> <i>Versos del poema</i>	<b>A</b> <i>Versos del poema</i>	<b>B</b> <i>Versos del poema Y título</i>	<b>Intermedio</b>	<b>C</b> <i>Versos del poema y título</i>
---------------	-------------------------------------	-------------------------------------	--	-------------------	--

Tabla 11. Versos Érase una mujer a una virtud pegada

## Elementos musicales utilizados

### Complicidad ritmo-melódica

Para resaltar palabras y frases, que en los poemas son evidentemente importantes debido a su hermenéutica y conducción del verso, las frases ritmo-melódicas se procuraron subordinar a esto mismo, al igual que se evidenció en los análisis de las musicalizaciones “Caminante”, “Poema” y “La ruana”

En las figuras que se verán a continuación, se evidencia como las frases melódicas conducen a notas que resaltan ya sea por registro, por tensión y por jerarquía rítmica, pretendiendo que resalten las palabras o frases importantes,

específicamente en estos casos las palabras “Olvido” (fig. 17), “amor” (fig. 18) y “mujer” (fig. 19).

113

8 8 D16 F#7

MA-NOS DES-TRU - I - DAS POR LAU - SEN-CIA VEL-OL - VI - DO - O.

Figura 17. Manos amadas

19

O - JOS DE TER-CIO - PE - LO, A-SÍ SE VI - VE PO-COA PO-COES-TEA - MOR.

VI - VE PO-COA PO - CO ES-TE A - MOR,

Figura 18. Virtudes del Amor

70 A7 Dmaj7 sbmaj7

DE VI - DAA - LE - GRE SOY U - NA MU - JE - R,

Figura 19. Érase una mujer a una virtud pegada

También se recurrió a desarrollar la melodía por medio de saltos de intervalos, como el caso de la figura 17, o por grados conjuntos, resoluciones vistas anteriormente en “cantares”, “poema” y “la ruana”. figuras 18 y 19.

El uso de motivos ritmo-melódicos para tematizar frases puntuales, destaca las frases que se pretende que resuenen en la memoria del oyente.

PUES É - RA - SEUN - A MU - JE - R, PE - GA - DAU - NA VIR - TU

Figura 20. Érase una mujer a una virtud pegada

En la figura 20, se evidencia la frase rítmico-melódica que tematiza la letra que pertenece al título del poema, el cual fue agregado como parte de la lírica de la canción, este tema se encuentra en tres secciones de la canción.

49  
Dm7 G7 Cmaj7 Dm7 G7  
HOY, CA-DA TAR-DE TE QUIE-RO MÁS. HOY, CA-DA TAR-DE TE

55  
Cmaj7 Dm7 G7 Cmaj7  
QUIE-RO MÁS. HOY, CA-DA TAR-DE TE QUIE-RO MÁS.

61  
Dm7 F F#m Cmaj7 Cmaj7 Dm7 Em7  
HOY, CA-DA TAR-DE TE QUIE-RO MÁS. HOY ES-PE-CIAL-MEN-TE PIEN-DOEN TI.

Figura 21. Virtudes del Amor.

En la figura 21, se muestra el motivo ritmo-melódico que se utilizó para la última frase, que es importante ya que el poema entero guía a este verso final, este motivo se repite cuatro veces y en la última repetición hace una pequeña variación, con la intención de dar a entender el final de esta.

### **Elementos Armónicos**

Estos elementos se utilizaron de manera que contrastarán las secciones, además de generar ciertos ambientes que apoyarán a la melodía en construcción de la expresividad que quería evocar. Armónicamente, se tomaron recursos tonales con acordes de intercambios modales.

En musicalizaciones como “Manos Amadas”, estos elementos se utilizaron para diferenciar las secciones que eran versos propios de los del poema.

La parte A, expuesta en la figura 22, se encuentra en tonalidad menor, apoyando las frases largas, mientras son acompañadas por la armonía que hace un juego cromático (F# / G / G#), basado en la musicalización “Poema” que hace un movimiento similar en el bajo.

Mientras que en el coro (figura 23), donde se encuentran las letras del poema, hay un cambio a la tonalidad paralela mayor (B). En esta sección hay un acorde de intercambio modal haciendo característica esta parte de la canción.

8 G/B Bm G/B G#015/B G/B Em  
 PA-RAEN - CON - TRA - - - TE, NO NE - CE - SI TO MÁS QUEL CIE

14 F#7 Bm G/B G#015/B G/B Bm  
 LOES - PE - JA - DI - - - TO. PA - RA BUS - CA -

Figura 22. Manos Amadas

104 B F#m Mixolidio E  
 SON MA NOS SA - BIAS DE - DOS QUE O - YEN YEN - LAOS - CU - RI - DAD HAN VIS -

109 B F#m E  
 - TO. MA - NOS CON ME - MO - RIES - CRI - TAEN - TRE LAS UN - AS, Y MA - NOS DES - TRU -

114 B B015 F#7 F#7  
 I - DAS POR LAU - SEN - CIA VEL - OL - VI - DO - - O.

Figura 23. Coro Manos amadas

El uso de acordes de intercambio modal que se utiliza para “Érase una mujer a una virtud pegada”, y donde además se hizo una pequeña modulación pasajera, con el objetivo de resaltar la lírica, en la sección en que el poema se refiere a la ruptura de la “virtud”, acto que evoca felicidad para el yo poético.

The image shows a musical score for the song "Érase una mujer a una virtud pegada". It consists of two staves of music in a treble clef, 8/8 time signature. The first staff contains the lyrics: "YA-CE YA PA-RA SIEM - PRE, PI-DO - TEA-DIV CU-BIER-IA DE VER-GÜEN - ZA, Y EN NA-DA CON-VER-". The second staff contains the lyrics: "TI - DA MI UL - TI - MA VIR - TUD, IN-TE - RRO-PO LA LUZ DEL DÍ - A, LE CIE-RR0-IA DO-CAL VI -". Above the first staff are three chords: Am, Am/G, and Am/F#. Above the second staff are four chords: F, E7, Am, and Am/G. The number '6' is written below the first measure of the second staff.

Figura 24. Érase una mujer a una virtud pegada

En la figura 24, se ve como la armonía, en tonalidad menor, acompaña la primera parte de la melodía que lleva los textos poéticos, el bajo hace un descenso cromático nutriendo dicho acompañamiento, esto se repite en toda la canción, a excepción del coro, donde se pierde esa “virtud” y donde aquel bajo cromático, relacionado con esto mismo, también desaparece (figura 25). También se evidencia una modulación pasajera al IV grado de la tonalidad, esta modulación pasajera, que es de carácter mayor, impulsa la idea de la frase “de vida alegre soy una mujer”, seguido de esto, el acorde de intercambio modal del frigio (Bb) refuerza el texto del título del poema.

70 **A7** **Cmaj7** Mudulación pasajera **Bbmaj7** Frigio

DE VI - DAA - LE - GRE - - SOY U - NA MU - JE - - R,

76 **F** **E7** **A7** **Bbmaj7**

CUM - PLO MIS DE - BE - RE - S, RE - PI - RO SAN - TI - DA - D, PUES É - RA - SEUN - A MU - JE - -

Figura 25. Érase una mujer a una virtud pegada

El uso de acordes inestables se utilizó para dar tensiones a frases específicas, en la figura 26 se puede apreciar como en la tonalidad de do mayor, el segundo grado con séptima mayor, es decir D7, (dominante de la dominante), genera cierto afán por resolver, esto potenciado aún más por el calderón que lo acompaña, retrasando la resolución, y cuando esta por fin llega, se posa sobre la última parte del verso del poema resaltando su importancia relacionándolo con el alivio aquella inestabilidad.

**Dm7** **G7** **Cm** **Fm** **D7** **G7**

EN - TRE VE - LAS - - Y FRA - ZA - DAS Y CA - DA TAR - - DE TE - QUI - E - RO MÁS.

Figura 26. Virtudes del Amor

## Elementos dinámicos y expresivos

Estos elementos se utilizaron para potenciar las intenciones que la complicitad ritmo-melódica y los elementos armónicos pretenden en los diferentes fragmentos.

Como se vio anteriormente el uso de calderones para retrasar las resoluciones como en la figura 27.



Figura 27, Virtudes del Amor.

El uso del *ritardando*<sup>12</sup> en la última frase de “virtudes del amor”, dándole una dinámica diferente al término de la canción y resaltando las palabras con las que empieza el poema. Figura 28.



Figura 28, Virtudes del Amor.

En “Manos Amadas” el uso de la ligadura de expresión en la parte A (versos creados), acompañada de la dinámica *Piano*, y en la parte B (Versos poéticos)

---

<sup>12</sup> ***ritardando, ritardato, ritenendo, ritenente*** (it.). “Retardando”, “retardado”, “reteniendo”, “retenido”, o sea, reducir la velocidad gradualmente, igual que *\*rallentando*. Suele usarse la abreviatura *rit.* (Latham, 2008)

la ligadura continua, sin embargo, la dinámica *forte*<sup>13</sup> evidencia un cambio de sección, Figura 29. En esta misma obra, la frase final termina en Pianísimo, como si la melodía se alejara y se perdiera poco a poco, figura 30.



Figura 29, Manos Amadas.



Figura 30, Manos Amadas.

En “Érase una mujer a una virtud pegada”, también se evidencian ligaduras de expresión (figura 31), al igual que la presencia de un *crescendo*<sup>14</sup>, fortaleciendo la hermenéutica que pretende resaltar la “mujer” y la frase “pegada a una virtud”, (figura 32).

<sup>13</sup> *forte* (it.). “Fuerte”, “con fuerza” (Latham, 2008)

<sup>14</sup> *crescendo* (it.). “Creciendo”, “aumentando”, es decir, incrementando gradualmente de volumen. (Latham, 2008)

EN - MU - DEZ - CO EL - QUE, E - LI - MI - NO LA VI - DA

Figura 31, Érase una mujer a una virtud pegada.

PUES É - RA - SE UN - A MU - JER. PE - GA - DA UN - A VIR - TU -

Figura 32, Érase una mujer a una virtud pegada.

## CONCLUSIONES

---

Después del desarrollo de las diferentes fases del presente proyecto investigativo creativo, y para lograr describir objetivamente los puntos concluyentes, el presente capítulo se dividirá en tres fases. La primera se centrará en el nivel de alcance de los objetivos, el segundo enmarcará los resultados del producto artístico y finalmente las percepciones personales

Después de los procesos de observación y análisis, se pudo evidenciar que el proceso creativo respecto a una musicalización tiene muchas formas de abordarse y de llevarse a cabo, se concluye que son de vital importancia los lazos que los textos base generan en los compositores, ya que a partir de estos se empiezan a reflejar las ideas musicales.

Se concluyen que, elementos musicales como la construcción y conducción ritmo-melódica de las frases, el uso de motivos ritmo-melódicos, el uso de cambios de tonalidad, acordes de intercambio modal, la relación entre la forma del poema y la forma de la canción, la jerarquía rítmica y el uso de tensiones, y dinámicas, en función de la lírica, y los elementos semánticos y literarios que se encuentran en una poesía, logran captar la expresividad de esta desde una perspectiva musical, traduciendo la identidad y el carácter emotivo. En los casos de “poema”, donde musicalmente es evidente la dulzura, la intimidad y el amor que desde el poema se demuestra, todo esto desde la tonalidad que utiliza, el acompañamiento de la guitarra, el lugar de cada palabra en las frases musicales y los cambios dinámicos para resaltar puntos centrales de la lírica. En “Cantares”, se evidencia como Serrat focaliza aún más los textos poéticos por medio de versos propios que él concibe, y como musicalmente logra diferenciar estas secciones desde las dinámicas y cambios pequeños en las frases melódicas, a pesar de estar utilizando elementos muy similares a lo largo de toda la canción. También es valioso resaltar como llegó a relacionarse esto mismo con su vida, ya que Serrat pudo estar cantando lo

que sería una realidad para él, pudo estar cantando su propio destierro, mismo destierro que Antonio Machado reflejó en sus textos, este tipo de experiencias le da aún más peso a la emotividad en relación con el poema y lo que resuena en el compositor. En “La Ruana” se puede evidenciar como un compositor, impregnado de su herencia convirtió no solo un poema, si no mucho, en himnos que hoy por hoy, siguen siendo reconocidos y considerados repertorio muy valioso que representa el folclore colombiano, de esta musicalización también es importante mencionar que el poeta y el compositor tenían cierta relación, interesados cada uno en el trabajo del otro y lograron fusionar ambas desde su quehacer.

De las entrevistas puede concluirse que, primeramente, no es necesario tener una formación académica musical para acercarse al oficio de la musicalización, pues es un acto donde prepondera la creatividad y la musicalidad, lo cual no depende de aprendizajes académicos, si no que se trata de un proceso de experimentación constante. No hay un canon ni una manera sistematizada de abordar este proceso, pues como se evidenció en las entrevistas, aunque si hay una tendencia, es un acto muy orgánico, ligado a la lectura y que cualquiera con esta habilidad, podría aventurarse a hacer, siempre y cuando se tenga en cuenta el lugar de cada palabra y pensar el motivo por el que está ahí, cada coma, cada punto, cada espacio y cada palabra cumplen con esa composición poética, y que las ideas musicales se dan desde aspectos como la entonación cuando se lee y el ritmo implícito en cada estrofa, cada verso y cada palabra.

También se concluye que uno de los aspectos, si no es el más importante, son los lazos emocionales que se forman desde el poema al compositor y como el compositor lo traduce a la música, y, aunque es la subjetividad de interpretación transforme o de desvíe de la idea original, son interpretaciones completamente validas, pues lo que interesa es el lazo emocional que estas

letras generan, y como mueven las fibras de estos artistas al punto de querer retransmitir esos sentires, conectar con el poema es el verse reflejado con aquello que el mismo pretende comunicar. Esto ligado a conocimientos musicales y las herencias sonoras que resuenan en cada creador logran una genuina transmisión y expresividad.

Este proceso me deja mucho enriquecimiento a nivel musical, pues el acercamiento de esta manera a la composición a partir de la visualización de quienes han tenido un bagaje muy amplio me permite entender la importancia de las relaciones evidentes entre la música y la poesía. También desde el aspecto de aquellos enfrentamientos que la poesía de Carranza generó y como a partir de estos análisis pude resolver estos aspectos conservando la integridad del poema y de la composición musical. Ha sido un reto muy grande musicalizar a una escritora que aleja su poesía de los paradigmas clásicos y convencionales, y aunque hay poemas y poetas que por su manera de escribir hacen más sencilla la tarea de musicalizar, no es un impedimento para acercarse a aquellos autores que rompen las reglas y por qué no, romperlas con ellos como un acto de relación frente a tal rebeldía.

A nivel personal, siento que todo este proceso me ha permitido encontrar mi propio valor como músico, como creadora, este es sin duda una pequeña muestra de una gran investigación, desde este punto, como compositora y cantautora es el inicio de un camino hacia un proyecto de vida artístico, del cual puede partir toda una visión hacia generar más procesos creativos, incluso una discografía referente a poesía y música. También como docente, todo este acercamiento me permite ver que este acto al ser tan orgánico puede llevarse a cabo a las aulas, como un aproximación tanto a la poesía como a la música, complementándose perfectamente y aplicando es complicidad que estos dos movimientos artísticos siempre han tenido, así que la invitación es también a otros investigadores interesados a continuar con la búsqueda relacionada a la musicalización poética, encontrar como aplicarla desde la pedagogía, también desde otros formatos musicales, pues en el presente

trabajo, debido a razones de falta de tiempo entre otros, solo se ahondó en un formato para voz y acompañamiento de un instrumento armónico, pero sería también interesante relacionar esto mismo a un acompañamiento más completo adicionando otros instrumentos, también porque no pensar en la creación de un método que brinde ciertas herramientas a la hora de una musicalización, pues bien, a la hora de la búsqueda en el presente proyecto se pudo evidenciar la escases de este tipo de material.

Puedo considerar también, que este trabajo queda como material de referencia para futuras investigaciones dentro y fuera de la Licenciatura en música de la Universidad pedagógica Nacional, que tengan interés en temas como la composición, musicalización, relaciones entre música y poesía. Además, aporta repertorio que puede ser utilizado por cantantes y acompañantes de la licenciatura. Desde su experiencia puede contribuir como una herramienta que los pedagogos puedan aplicar a situaciones de aula, pues como anteriormente se mencionaba, brinda un acercamiento a actos que impulsen creatividad y que interactúan con elementos literarios.

Es importante resaltar la pertinencia de los espacios que ofrece la Licenciatura, ya que son reflejo y gracias a estos fue posible llevar a cabo esta investigación y producto artístico. Algunos espacios académicos que se resaltan son: La cátedra de instrumento principal (Canto), de la mano de mi querido maestro Rodolfo Lozada, esencial para entender los elementos vocales y su interpretación. El espacio de Armonía Aplicada a la Guitarra, que amplió enormemente mis conocimientos tanto para enriquecer un acompañamiento desde la guitarra como en cualquier instrumento armónico, pues estos saberes se pueden traducir a instrumentos como el piano u otros instrumentos de cuerda pulsada. También las cátedras de arreglos y composición del ciclo de optativas, espacios igualmente fundamentales para el desarrollo teórico musical del presente trabajo, y muchas otras asignaturas que se quedan sin mencionar, pero que hacen parte de todo el proceso universitario que he tenido la dicha de cruzar.

Solo me queda agregar que, personalmente, he quedado muy satisfecha frente al producto creativo, pues he logrado el objetivo principal del presente proyecto de investigación, y siento que musicalmente he encontrado un sonido propio a partir de todo el proceso que se llevó a cabo, por lo que dichosamente concluyo el presente trabajo.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- Andes, C. d. (s.f.). *Poesía en la voz de Valeriano Lanchas* . Obtenido de <https://facartes.uniandes.edu.co/cic/noticia/musica-y-poesia/>
- ANGULO, M. T. (2018). *Poema y Canción UN ESTUDIO DE LAS IMPLICACIONES DE INTERPRETACIÓN Y*. Bogotá d.c.: Universidad pontificia Javeriana .
- Baca, S. (13 de Junio de 2013). Encuentro en el estudio. (L. Mir, Entrevistador) Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=wDezBrhEBFk&t=2082s>
- Canales, D. P.-R. (1999). *Los necios: conversaciones con cantautores hispanoamericanos*. Santiago de Chile : LOM ediciones .
- Carranza, M. M. (1999). María Mercedes Carranza y su aporte a la Constitución del 91. (M. Vidal, Entrevistador)
- Carranza, M. M. (Abril 2013). *Poesía reunida & 19 poemas en su nombre*. Bogotá: Letra a letra .
- Harkrader, M. H. (2007). A Study Of Robert Schumann´s Liederkreis Op.39:. *Lynchburg College*, 27.
- Hernández, D. C. (2018). Desencantos en la obra poética de María Mercedes Carranza y Piedad Bonnett. 24.
- Meza, G. (2018). La musicalización de textos poéticos como crítica literaria. *Logos*, 11.
- Palomo, A. I. (Junio de 2019). *Canción de autor o poesía de cantautor: Joaquín Sabina*. Obtenido de Repositorio Universidad Zaragoza : <https://zagan.unizar.es/record/85209/files/TAZ-TFG-2019-2953.pdf>

R., P. V. (1998). María Mercedes Carranza, Balance Inicial. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Vol. 35. núm. 47.

R.A.E. (2020). *Real academia Española*. Obtenido de Definición Lírico:  
<https://dle.rae.es/l%C3%ADrico>

Romano, M. (1991). En torno a una canción diversa. *Revista del de Letras Hispanoamericanas*, 9.

Rubio, A. M. (2011). Música, Sociedad y Libertad . *Faro*, 19.

Valenzuela, P. (1998). María Mercedes Carranza: *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 22.

Yepes, E. (2011). *REGIONES EN VÍAS DE EXTINCIÓN: EL CANTO DE LAS MOSCAS DE MARÍA MERCEDES CARRANZA*. Bowdoin College: LINGÜÍSTICA Y LITERATURA.

Concurso Nacional del Bambuco. (n.d.). *LUIS CARLOS GONZÁLEZ MEJÍA*.  
Concurso Nacional del Bambuco.  
<https://www.concursonacionaldelbambuco.org/luis-carlos-gonzalez-mejia>

Cruzo (Executive Producer). (2013). *Encuentro en el estudio - Susana Baca* [TV series]. Estudio ION.  
<https://www.youtube.com/watch?v=wDezBrhEBFk&t=796s>

Fundación BAT. (n.d.). *José de Jesús Mazo Martínez "José Macías"*. Fundación BAT.  
<https://www.fundacionbat.com.co/site2012/interna.php?ids=105&id=345>

Fundación Juan March. (1982). *Ciclo: Centenario Igor Stravinsky*. Royper.  
<file:///C:/Users/Admin/Downloads/cc744.pdf>

Notes, P. (n.d.). *Ravel: Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*. San Francisco Symphony. <https://www.sfsymphony.org/Data/Event-Data/Program-Notes/R/Ravel-Trois-poemes-de-Stephane-Mallarme>

Ortiz, J. (2019, Enero 15). *Antonio Machado: biografía, estilo literario, ideología y obras*. Lifeder. <https://www.lifeder.com/antonio-machado/>

Oxford. (2018). *Melody in Songwriting: Tools and Techniques for Writing Hit Songs*. Oxford univesity. <https://online.berklee.edu/store/product?product%5Fid=11229&usca%5Fp=t>

Riva, S. (2017). *La garra suave: representaciones de Miguel Hernández como escritor popular*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Serrano, F. V. (2010). *Estado, golpes de Estado y militarización en América Latina: una reflexión histórico política*. Scielo. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0187-57952010000300008](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-57952010000300008)

Universidad de Salamanca. (2006). Los cantautores: su valor cultural. In *POESÍA Y CANTAUTORES: UNA PROPUESTA DE HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA*.

Carreter, F. L. (1994). *Cómo se comenta un texto literario*. Publicaciones Cultural.

Castaño, D. C. (2018). Desencantos en la obra poética de María Mercedes Carranza y Piedad Bonnett. In *Desencantos en la obra poética de María Mercedes Carranza y Piedad Bonnett* (pp. 12-13).

Concurso Nacional del Bambuco. (n.d.). *LUIS CARLOS GONZÁLEZ MEJÍA*. Concurso Nacional del Bambuco. <https://www.concursonacionaldelbambuco.org/luis-carlos-gonzalez-mejia>

Cruzo (Executive Producer). (2013). *Encuentro en el estudio - Susana Baca* [TV series]. Estudio ION.

López Cano, R., & Sancristobal, Ú. (2013). Autoetnografía en la investigación Artística. In *Investigación Artística en Música*. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Notes, P. (n.d.). *Ravel: Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*. San Francisco Symphony. <https://www.sfsymphony.org/Data/Event-Data/Program-Notes/R/Ravel-Trois-poemes-de-Stephane-Mallarme>

Oxford Languages and Google. (n.d.). *Cantautor*. Oxford Languages.

Riva, S. (2017). *La garra suave: representaciones de Miguel Hernández como escritor popular*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca,.

Sánchez Vargas, A. F. (2014). EL ENCUENTRO DEL VERDADERO AMOR DE MARÍA MERCEDES CARRANZA: LA PASIÓN POR LA ESCRITURA. In *Revista de Literaturas Modernas Vol. 44, N° 2* (pp. 36 - 38). Universidad de Antioquia.

Serrano, F. V. (2010). *Estado, golpes de Estado y militarización en América Latina: una reflexión histórico política*. Scielo.  
[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0187-57952010000300008](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-57952010000300008)

Valenzuela R., P. (n.d.). María Mercedes Carranza: balance inicial. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 35(47).

---

## ANEXOS

---

### Anexo 4 - Primera entrevista

Entrevistado 1: Daniel Ospina

*Fecha: 27/09/2022*

<i>Número</i>	<b>Descripción pregunta</b>	<b>Respuesta</b>
1.	¿Considera usted necesaria la formación académica para el proceso de composición de una musicalización? ¿Por qué?	No, ya que, aunque la formación académica da herramientas teóricas que sirven para nutrir la musicalización, no es un impedimento para que alguien que no tenga esa formación pueda tomar las decisiones musicales apropiadas para la musicalización, teniendo en cuenta que, en el proceso, la música debe funcionar para la letra.
2.	¿A su criterio qué hace que una musicalización sea mejor que otra? y ¿Qué define el hecho de que lo sea o no?	Una musicalización es mejor que otra dependiendo de qué tanto la música esté en función de la letra; al igual que en el cine o en el teatro, si la música no está acompañando a la imagen o a la escena, o en este caso a la letra, y su organicidad y su ritmo no se toma en cuenta, podría hablarse de una falla en el proceso. Encontrar cómo empatar la música con la letra y saber qué es lo que esta necesita.
3.		

¿Podría describir de forma sucinta su proceso creativo a la hora de realizar una musicalización?

Primero leer el poema muchas veces y descubrir el ritmo intrínseco que propone el texto, y al leerlo en voz alta es más evidente tal ritmo. Siempre desde la letra, las ideas musicales van llegando y se adaptan al texto, siempre con la idea de acompañar la lírica.

Es importante también resaltar que la elección del poema conlleva incluso más tiempo que el proceso compositivo, pues hasta que no se encuentre un texto que realmente le guste al compositor y que vea en este cierto potencial, no se puede avanzar en la composición.

4.

En alguno de sus procesos de musicalizar poemas, por alguna razón de complejidad textual o falta de aliteraciones en los poemas, ¿Se ha visto en la necesidad de cambiar de alguna manera el texto?

Como, por ejemplo: alterar el orden de las frases, omitir palabras o cambiarlas

¿Por qué?

Afirma que lo máximo que ha hecho es omitir secciones enteras para no alargar de sobre manera la musicalización.

5.

<p>¿Considera que haya una relación histórica entre el poema y el género musical tomado como base para una musicalización? Por ejemplo: Si debe hacer una musicalización de un poema del periodo romántico, ¿Debería hacerlo con música del mismo movimiento o no?</p>	<p>No es necesario, si bien hay conexión y estarían relacionadas en un contexto estilístico, no es necesario. En una musicalización lo que uno busca es creatividad y eso se lleva a cabo con las herramientas musicales que resuenen en el compositor.</p>
--	---

*Tabla 12. Entrevista Daniel Ospina.*

## Anexo 5 - Segunda Entrevista

*Entrevistado 2: Mario Riveros*

*Fecha: 30/09/2022*

<b>Número</b>	<b>Descripción pregunta</b>	<b>Respuesta</b>
1.	¿Considera usted necesaria la formación académica para el proceso de composición de una musicalización? ¿Por qué?	No se considera necesario. En muchos casos los músicos empíricos tienen una formación tanto musical como de lectura y entendimiento de poemas, a través de su recorrido musical, lo cual les da un bagaje y una facilidad para musicalizar poemas.
2.	¿A su criterio que hace que una musicalización sea mejor que otra? y ¿Qué define el hecho de que lo sea o no?	<p>Debe existir una estrecha relación entre lo que dice el poema y la música que se le pone al poema, saber buscar si es un homenaje, a un lugar, región o artista.</p> <p>Joan Manuel Serrat es un claro ejemplo de lograr identificar el significado del poema, lograr conjugar la música con los aspectos emocionales y lograr su transmisión.</p> <p>Saber cómo y qué elementos musicales ayudan a esas transmisiones, tonalidades, dinámicas, ritmos, guía melódica, entre otros y como esto atraviesan las fibras de los oyentes. Ahora bien, esto no se cumple en todos los casos, hay canciones que musicalmente transmiten jocosidad, e irónicamente la letra dice todo lo contrario.</p>

<p>3. ¿Podría describir de forma sucinta su proceso creativo a la hora de realizar una musicalización?</p>	<p>En diferentes escenarios en que ha musicalizado poemas, hace una breve lectura del poema, muchas veces el título de este mismo anticipa la temática, y por el bagaje del oficio, desde la primera lectura la melodía se asoma con mucha facilidad.</p> <p>Ha podido tener un acercamiento también con los autores de los poemas, por lo que la interpretación está ligada a los sentires originales del poeta y el compositor se libera de la subjetividad de interpretar de una manera u otra el texto.</p> <p>Hay una solvencia y facilidad de musicalizar de manera rápida, debido también a la experiencia del oficio, poniendo siempre en primer lugar lo que relata el poema, entenderlo y traducirlo musicalmente.</p>
<p>4. En alguno de sus procesos de musicalizar poemas, por alguna razón de complejidad textual o falta de aliteraciones en los poemas, ¿Se ha visto en la necesidad de cambiar de alguna manera el texto?</p> <p>Como, por ejemplo: alterar el orden de las frases, omitir palabras o cambiarlas</p>	<p>Cuando musicalizó un poema Carlos bravo y Ramiro Isaza, tuvo que hacer cambios como omitir versos o estrofas, que eran muy largos y entendían de sobra manera la musicalización, también, debido a que uno de los escritores tenía como lengua materna el idioma inglés, y aunque manejaba perfectamente el español, había algunas frases o palabras que por cuestiones culturales evocaban un significado completamente diferente al que pretendía,</p>

	<p>¿Por qué?</p> <p>por lo que se le sugirió un cambio de algunas palabras por sinónimos más adecuados. Aunque esto se hizo con el consentimiento del escritor, el entrevistado afirma que igualmente lo hubiese hecho, si no tuviese la facilidad de estar en contacto con el escritor.</p>
<p>5. ¿Considera que haya una relación histórica entre el poema y el género musical tomado como base para una musicalización? Por ejemplo: Si debe hacer una musicalización de un poema del periodo romántico, ¿Debería hacerlo con música del mismo movimiento o no?</p>	<p>Habla sobre su experiencia en una encomienda, musicalizar una obra de teatro “El Quijote”, sin embargo, aunque la intención inicial era representar un quijote moderno y se utilizaron diferentes elementos como armonía modal, no muy cercanos al contexto en que este fue escrito, sin embargo, Si se pensó en una relación, no tanto en el periodo artístico, pero si en el contexto geográfico y la composición enmarcada en esa intención puede nutre y aporta de mucho valor contextual y enmarca musicalmente a las intenciones del lenguaje poético.</p>

*Tabla 13. Entrevista Mario Riveros*

## Anexo 6 - Autorreflexión

		<i>Entrevistado 1</i>	<i>Entrevistado 2</i>	<i>Investigadora creadora</i>
<i>Proceso Creativo</i>	<i>Elección poemas</i>	Hace una búsqueda exhaustiva, hasta encontrar uno en el que vea potencial para musicalizar.	Puede ser una encomienda específica o por gusto propio.	Búsqueda hasta encontrar alguno que particularmente le llame la atención
	<i>Primeras ideas musicales</i>	A partir de la repetición de la lectura del poema seleccionado, empieza hallar la rítmica que este mismo propone y acto seguido se piensa lo que musicalmente puede funcionar.	Simultaneo con la lectura, empieza a cantar el texto, proponiendo melodías que funcionen con la rítmica, generalmente acompañado de un instrumento armónico.	Desde la constante repetición del texto, hallando el ritmo, seguido de melodías que empiezan a surgir del canto del texto.
	<i>Criterios a la hora de musicalizar</i>	La música debe estar para acompañar a la letra, aunque musicalmente esto implique que se desarrollen métricas no proporcionales, y lograr que las ideas musicales se adapten a la forma del texto.	Primordialmente lograr traducir la expresividad del poema, y a partir de eso usar elementos musicales que ayuden a transmitir esa emocionalidad.  Para ello, el acercamiento a los autores de los poemas es valioso.	A partir del lazo emocional que genera el poema y de la interpretación que le ha dado, lograr traducir tal emocionalidad a través del uso de algunos elementos musicales que resalten tal emocionalidad.

<p><i>Relación estilo poema y música</i></p>	<p>No considera necesario que exista relación estilística entre el poema y la música, pues en una musicalización es valiosa la creatividad desde lo que el compositor quiera.</p>	<p>Es muy valioso encontrar la relación, ya que puede nutrir en la experiencia de transmitir el lenguaje poético, sin embargo, esto no es un impedimento para tomar otros géneros y adaptarlos a poemas que no tengan el mismo contexto estilístico.</p>	<p>No es relevante, pues la relación va más hacia la libertad creativa y que sea el mismo proceso y los elementos musicales que resuenen en el compositor los que nutran la composición.</p>
<p><i>Cambios prosódicos</i></p>	<p>Ha omitido partes enteras de poemas para no extender de sobre manera la musicalización, también ha recurrido repetir palabras o frases que considera importantes.</p>	<p>Si, tanto omitir palabras y versos, como cambiar el orden de las palabras y omitir algunas a fin de adaptarlas a la forma o rítmica.</p>	<p>Si, tanto omitir, Palabras y versos, cambiar el orden de las palabras incluso de la forma del poema, en algunas ocasiones se ve alterado para ayudar una estructura, como repetir estrofas, el coro y puentes.</p>

Tabla 14. Recolección de Datos Autorreflexión.

Anexo 10, referencia sonora resultados creativos: [Anexos sonoros](#)

Anexos 1, 2, 3, 7, 8 y 9: Anexos