

EL PERSEGUIDOR: UN PROCESO CREATIVO A PARTIR DEL CUENTO DE JULIO
CORTÁZAR

EMMANUEL LEDESMA ABRIL



**UNIVERSIDAD PEDAGOGICA
NACIONAL**

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ D.C

2024

EL PERSEGUIDOR: UN PROCESO CREATIVO A PARTIR DEL CUENTO DE JULIO
CORTÁZAR

EMMANUEL LEDESMA ABRIL

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE LICENCIADO EN
MÚSICA



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

ASESOR:

NESTOR URIEL ROJAS MELO

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ D.C

2024

La literatura, como
cualquier forma de arte, es la
confesión de que la vida no basta.

Fernando Pessoa. Plural de Nadie

Tabla de contenido

Tabla de contenido	4
Índice de ilustraciones	6
Índice de tablas.....	8
Introducción	9
Capítulo 1. Aspectos preliminares de la investigación	10
Delimitación del problema	10
Pregunta.....	12
Objetivos	12
General	12
Específicos	12
Justificación.....	13
Antecedentes	14
Capítulo 2. Marco teórico.....	16
Elementos literarios.....	16
El cuento.....	16
Literatura cortazariana.....	18
Elementos musicales	24
Sistema modal	24
Dominantes secundarias	29
Jazz fusión.....	31
Septeto jazz	32
Capítulo 3. Marco metodológico.....	37
Enfoque y tipo de investigación	37
Diseño metodológico.....	38
Búsqueda documental	39
Análisis literario de “El perseguidor”	40
Análisis musical de “The Big Top”, segundo movimiento de “The Marciac Suite” ...	46
Descripción de la obra.....	46
Orquestación.....	46
Análisis.....	47

Capítulo 4. Proceso creativo musical	56
Relato autoetnográfico	73
Momento analítico.....	74
Momento de inspiración.....	75
Momento productivo	76
Conclusiones	77
Bibliografía.....	79
Anexos.....	81

Índice de ilustraciones

<i>Ilustración 1. Clasificación y estructura de las escalas modales. Elaboración propia.</i>	26
<i>Ilustración 2. Herrera, Enric. Notas características. Teoría musical y armonía moderna. Vol. II (1995). Pág. 163.</i>	27
<i>Ilustración 3. Herrera, E. Acordes del modo jónico. Teoría Musical y Armonía Vol. II. pág. 167.</i>	27
<i>Ilustración 4. Herrera, E. Acordes del dórico. Teoría musical y armonía moderna Vol. II. (1995). pág. 169</i>	28
<i>Ilustración 5. Herrera, E. Acordes del modo frigio. Teoría musical y armonía moderna Vol. II. (1995). pág. 173</i>	28
<i>Ilustración 6. Herrera, E. Acordes del modo lidio. Teoría Musical y Armonía Moderna Vol II. (1995). pág. 176.</i>	28
<i>Ilustración 7. Herrera, E. Acordes del modo mixolidio. Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II. (1995). pág. 180.</i>	28
<i>Ilustración 8. Herrera, E. Acordes del modo eólico. Teoría musical y armonía moderna Vol. II. (1995). pág. 183.</i>	28
<i>Ilustración 9. Piston, W. Ejemplo 16-5 dominantes secundarias. Armonía (1988) pág. 251.</i>	30
<i>Ilustración 10. Mateu, M. Dominantes secundarias y resoluciones en modo mayor y menor. Armonía práctica. Ab música, 2004. Pág. 56.</i>	31
<i>Ilustración 11. Características del rango y sonido de la flauta travesa. Pease y pulling. (2001). Modern jazz voicings. Berklee press. Pág. 5.</i>	34
<i>Ilustración 12. Características del rango y sonido del clarinete en Si bemol. Pease y pullig, (2001) Modern Jazz Voicings. Berklee. Pág 5.</i>	34
<i>Ilustración 15. Características del rango y sonido del trombon en Bb. Press y pullig. (2001) Modern jazz voicings. Berklee Press. Pág. 7.</i>	35
<i>Ilustración 16 Características del rango y sonido de la tuba. Pease y Pullig, (2001) Modern Jazz Voicings. Berklee Prees. Pág., 8.</i>	35
<i>Ilustración 13. Características del rango y sonido de s. tenor. Press y pullig. (2001) Modern jazz voicings. Berklee Press. Pág. 6.</i>	35
<i>Ilustración 14. Características del rango y sonido de la trompeta. Press y pullig. (2001) Modern jazz voicings. Berklee Press. Pág. 7.</i>	35
<i>Ilustración 17. Características del rango y sonido del piano. Press y pullig. (2001) Modern jazz voicings. Berklee Press. Pág. 9.</i>	36
<i>Ilustración 18. Introducción. Imagen tomada de la pág. web de wyntonmarslis.org</i>	47
<i>Ilustración 19. Melodía principal-respuesta. Imagen tomada de pág. web wyntonmarsalis.org</i>	47
<i>Ilustración 20. Acompañamiento de Vals. Imagen tomada de pág. web wyntonmarsalis.org</i>	48
<i>Ilustración 21. Patrón rítmico-melódico en el recuadro amarillo y rojo. Imagen tomada de pág. web wyntonmarsalis.org</i>	49
<i>Ilustración 22 Melodía del saxofón soprano. Imagen tomada de pág. web wyntonmarsalis.org</i>	49
<i>Ilustración 23. Progresión armónica. Imagen tomada de pág. web. wyntonmarsalis.org.</i>	50
<i>Ilustración 24. Articulaciones, dinámicas y reguladores. Imagen tomada de pág. Web. wyntonmarsalis.org.</i>	50
<i>Ilustración 25 Bajo cliché y modulación en el recuadro rojo. Imagen tomada de pág. Web wyntonmarsalis.org.</i>	51

<i>Ilustración 26. Modulación y cambio de métrica en el recuadro amarillo. Imagen tomada de pág. Web wyntonmarsalis.org.</i>	51
<i>Ilustración 27. Interválica de la línea melódica (amarillo). Recurso compositivo (rojo).</i>	51
<i>Ilustración 28. Progresión armónica para modular a C menor. Imágen tomada de pág. web wyntonmarsalis.org.</i>	52
<i>Ilustración 29. Corcheas</i>	52
<i>Ilustración 30. Semicorcheas</i>	52
<i>Ilustración 31. Puente para ir a improvisaciones.</i>	53
<i>Ilustración 32. Progresión armónica de solos</i>	53
<i>Ilustración 33. Segunda parte de la progresión armónica. Solos. Imagen tomada de la pág. web de wyntonmarsalis.org</i>	54
<i>Ilustración 34. Interludio para finalizar. Imagen tomada de la pág. web de wyntonmarsalis.org.</i>	54
<i>Ilustración 35. Interludio para ir a final. Imagen tomada de pág. web de wyntonmarsalis.org</i>	55
<i>Ilustración 36- Final del tema. Imagen tomada de pág. web de wyntonmarsalis.org.</i>	55
<i>Ilustración 37. Recurso compositivo (efecto campana). Elaboración propia.</i>	57
<i>Ilustración 38. Melodía de s. tenor. Elaboración propia.</i>	58
<i>Ilustración 39. Línea de tuba, suspenso. Elaboración propia.</i>	58
<i>Ilustración 40. Línea de tuba, suspenso. Elaboración propia.</i>	58
<i>Ilustración 41. Acompañamiento de cuarteto en la tuba. Elaboración propia.</i>	59
<i>Ilustración 42. Paso de métrica. Elaboración propia.</i>	59
<i>Ilustración 43. Puente de piano. Elaboración propia.</i>	60
<i>Ilustración 44. Acompañamiento de Saxofón, flauta y Clarinete (recuadro amarillo) y cambio de tempo (recuadro rojo). Elaboración propia.</i>	60
<i>Ilustración 45. Melodía trompeta y acomp. de tuba y tbn. Imagen de elaboración propia.</i>	61
<i>Ilustración 46. Acompañamiento rítmico y melodía (solo de flauta). Elaboración propia.</i>	62
<i>Ilustración 47. Acompañamiento de la flauta y melodía flauta. Elaboración propia.</i>	62
<i>Ilustración 48. Melodía a unísono. Imagen Elaboración propia.</i>	62
<i>Ilustración 49. figura seisillo. (relevos). Imagen de elaboración propia.</i>	63
<i>Ilustración 50. notas largas. Melodías clarinete y flauta. Imagen de elaboración propia.</i>	63
<i>Ilustración 51. Primera parte de la sección en bloque. Elaboración propia.</i>	64
<i>Ilustración 52. Figura rítmica predominante en The Big Top usada en la composición, ver recuadro rojo. Imagen de elaboración propia.</i>	65
<i>Ilustración 53. Entrada del piano. Imagen de elaboración propia.</i>	65
<i>Ilustración 54. Inicio del tango. Acompañamiento y marcha tanguera en tuba. Imagen de elaboración propia.</i>	67
<i>Ilustración 55. Marcato en el piano. Elaboración propia.</i>	67
<i>Ilustración 56. Cortes realizados por clarinete, s. tenor y trompeta. Elaboración propia.</i>	68
<i>Ilustración 57. Trio. Elaboración propia.</i>	68
<i>Ilustración 58. Melodía y acompañamiento rítmico hecho por el piano. Elaboración propia.</i>	69

<i>Ilustración 59. Melodía en el recuadro rojo, marcha de tango en el recuadro amarillo. Elaboración propia.</i>	69
<i>Ilustración 60. Línea rítmica del bajo y piano. Elaboración propia.</i>	70
<i>Ilustración 61. Melodía del piano. Elaboración propia.</i>	71
<i>Ilustración 62. Efecto campana entre tuba, trombón y trompeta y melodía de flauta. Elaboración propia.</i>	71
<i>Ilustración 63. Bajo cliché realizado por el piano (recuadros amarillos). Elaboración propia.</i>	71
<i>Ilustración 64. Parte final, paso distribución de melodía y campanas. Elaboración propia.</i>	72
<i>Ilustración 65. Parte final con melodía en la flauta. Elaboración propia</i>	73

Índice de tablas

<i>Tabla 1. Instrumentación del septeto jazz. Elaboración propia</i>	33
<i>Tabla 2. Búsqueda documental. Tabla de elaboración propia.</i>	39
<i>Tabla 3. Personajes del cuento “El perseguidor”. Tabla de Elaboración propia.</i>	43
<i>Tabla 5. Instrumentación seleccionada para la creación musical. Tabla de elaboración propia</i>	56

Introducción

El presente trabajo monográfico resulta del interés del autor por la relación existente entre la música y la literatura, esta inquietud impulsó el desarrollo de una composición para formato septeto jazz inspirada en el cuento “El Perseguidor” del escritor argentino Julio Cortázar. Al tratarse de un ejercicio creativo, el proyecto se inscribe en el enfoque cualitativo de la investigación, específicamente en la investigación-creación.

Para el desarrollo del proceso creativo se realizó el análisis del cuento referenciado anteriormente y que constituye el insumo principal para la composición musical. Mediante el análisis literario del cuento, se identificaron los elementos estructurales que facilitaron su comprensión, para posteriormente ser plasmados en la composición.

Como referente musical se tomó la pieza “The Big Top”, segundo movimiento de “The Marciac Suite” del compositor estadounidense Wynton Marsalis. A partir del análisis de esta obra se identificaron los aspectos armónicos, ritmo-melódicos y estilísticos del jazz, empleados en el formato septeto que orientaron el proceso creativo musical.

Este documento se encuentra organizado en cuatro (4) capítulos que estructuran el proyecto de investigación-creación. El primero, *aspectos preliminares de la investigación*, delimita y justifica los alcances y objetivos (general y específicos) del proyecto, a partir de la pregunta que orienta el proceso investigativo.

El segundo, *marco teórico*, muestra los referentes conceptuales y teóricos que soportaron el desarrollo del trabajo monográfico, organizados en dos grandes categorías: los elementos literarios y los elementos musicales.

El tercero, *marco metodológico*, ubica a esta investigación en un enfoque específico que permite diseñar una ruta metodológica para el logro de los objetivos, a partir de la búsqueda documental, el análisis musical y el análisis literario.

El cuarto, *proceso creativo musical*, describe las relaciones establecidas entre música y literatura integradas en la pieza “El Perseguidor” para formato septeto jazz. Como parte del proceso se encuentra el relato autoetnográfico, herramienta de la investigación cualitativa que describe la experiencia del autor durante el proceso creativo.

Finalmente se encuentran las conclusiones como cierre del documento, los referentes bibliográficos empleados, junto con las partituras y audio que se pueden consultar en los anexos, y que evidencian el resultado de este proyecto de investigación-creación.

Capítulo 1. Aspectos preliminares de la investigación

Delimitación del problema

La música y la literatura son dos formas de expresión artística que a lo largo de la historia han mantenido un estrecho vínculo, pues “múltiples códigos se entrecruzan en las manifestaciones musicales y literarias, relacionadas y frecuentemente permeables entre sí, hasta el punto de creaciones en las que, por la evolución propia de la cultura, influyen las unas en las otras desdibujando la frontera entre ambas” (López Ojeda, 2013, p. 122)

Dicho vínculo ha sido reflejado en varias obras de la literatura musical, dentro de las que puede mencionarse: “Así habló Zaratustra” (1896) del compositor y director Richard Strauss, basada en el libro homónimo del filósofo Friederich Nietzsche; la ópera “Carmen” (1875) con música de Georges Bizet, inspirada en la novela homónima de Prosper Mérimée; y “Francesca da Rimini” (1906), ópera en dos actos con música de Serguéi Rajmáninov, sustentada en la historia de Francesca de Rímini descrita en la primera parte de la obra de Dante Alighieri La Divina Comedia, específicamente el quinto canto de este poema épico.

Así mismo pueden encontrarse musicales como “Los Miserables” inspirada en la novela homónima de Víctor Hugo; “Mouline Rouge” basada en la novela romántica La Dama de las Camelias de Alexandro Dumas, y “El fantasma de la Ópera” que toma como sustento literario la novela de Gastón Lerroux, entre otros posibles ejemplos.

Las anteriores referencias demuestran que “la literatura utiliza la música como coartada: el texto de las canciones necesita de ella, la lírica comparte con la música uno de sus elementos esenciales como es el ritmo, en el género dramático la presencia de la música es constante” (López Ojeda, 2013, p. 122), es decir, dichas obras tienen un punto en común y es la presencia de texto, interpretado por cantantes en los respectivos estilos, idiomas y géneros.

Por su parte se encuentran composiciones que evidencian la relación música-literatura pero que carecen de texto y por ende de interpretación vocal, un claro ejemplo de ello son las cuatro piezas para piano de Franz Lizst tituladas “Mephisto Waltzes” inspiradas en el personaje llamado Mefistófeles de la obra “Fausto” de Goethe. Desde la música programática se encuentran otras referencias como la Obertura Fantasía Romeo y Julieta (1880) de Tchaikovsky basada en la obra homónima de Shakespeare. La Sinfonía Fantástica (1830) del compositor francés Hector Berlioz, inspirada en la obra “Confesiones de un Inglés Comedor de Opio” de Thomas de Quincey y la obra de Claude Debussy “Preludio a la Siesta de un Fauno” (1894) basada en el poema del mismo nombre del escritor Stéphane Mallarmé.

El jazz también se ha visto influenciado por grandes obras literarias como la de Cervantes Saavedra “El quijote de la Mancha” (1605), “se trata de un género musical en el que encontramos un número muy elevado de composiciones inspiradas en la obra maestra de Cervantes, o en alguno de los personajes o los episodios de la misma” (Hagedorn, 2019, p. 45). Es posible mencionar algunos ejemplos de composiciones como “Sancho Panza” (1953) de Sonny Stitt y Johnny Richards; “Don Quijote” (1927) de Eleuterio Yribarren y su grupo Red Hot Panamerican Jazz y “Windmill Tilter: The Story of Don Quixote” (1969) de Kenny Wheeler entre otros.

El interés por la literatura como fundamento creativo para desarrollar temas, personajes y formas reflejadas en construcciones musicales, llevó al autor de este documento a indagar por otras fuentes literarias que se relacionaran con el jazz, encontrando en el cuento “El perseguidor” (1959) de Julio Cortázar la posibilidad de vincular la literatura y la música en un proceso creativo. En dicho cuento es posible notar la profunda relación de Cortázar con la música, particularmente con el género jazz, pues desde una postura filosófica basada en el existencialismo, el escritor utiliza hechos reales y de ficción para narrar la sobrecogedora vida de “Johnny Carter” quien representa al músico saxofonista Charlie Parker.

Entonces “El perseguidor” resulta ser un elemento articulador entre los asuntos de interés para el autor del presente documento: la creación musical, la relación música-literatura y el jazz. A partir de esta relación se pretende generar una representación sonora que permita acercar al oyente a la narrativa de Julio Cortázar, melómano fervoroso quien cita en varios de sus libros obras musicales y músicos de jazz.

Desde el ámbito musical son escasos los acercamientos al cuento “El perseguidor”, por el contrario, la narrativa del cuento acerca al lector al conocimiento de distintas piezas célebres del jazz, pues “en su obra ensayística, y en las extensas entrevistas que concedió, Cortázar señala conexiones entre el jazz y la literatura, entre el swing y el ritmo de sus relatos, entre la improvisación y la escritura automática de los surrealistas, llegando a propugnar, por analogía con la música de jazz, toda una teoría de la escritura”, (Musiker, 2010, p. 484).

Es preciso mencionar que este trabajo no busca discutir o realizar una crítica literaria del cuento de Cortázar, por el contrario, pretende utilizar el proceso creativo para evidenciar la relación música – literatura desde el género jazz y la composición para formatos como el septeto, conformado por flauta, clarinete, saxofón tenor, trompeta, trombón, tuba y piano.

El formato anteriormente mencionado responde a la inquietud del autor del documento por la composición en este tipo de formatos poco explorados en el contexto nacional, que posee gran relevancia en la música jazz. Una de las piezas compuestas para este formato es la pieza musical “The Big Top” de Wynton Marsalis, cuya sonoridad, estructura compositiva y estilo, resultan ser un referente para el proceso creativo que se da en esta propuesta.

Finalmente, este proyecto se ubica en la línea de investigación-creación que no pretende encontrar solución a una problemática particular, como lo señalan López Cano y San Cristóbal (2014) de autores como Haseman “un proyecto artístico no surge de un problema de investigación, sino del “entusiasmo de la práctica”. Para este autor, los investigadores-artistas, parten de algo que consideran excitante, carente de reglas y de lo cual no tienen certezas.” (p. 69). No quiere decir que el presente proyecto no se considere como una investigación rigurosa, pues plantea objetivos concretos y pretende resolver la pregunta de investigación referida en el siguiente apartado.

Pregunta

¿Cómo abordar la relación literatura-música, a partir de la composición musical basada en el cuento “El Perseguidor” de Julio Cortázar para septeto instrumental en el género jazz?

Objetivos

General

Indagar en la relación literatura-música, a partir de un proceso creativo musical sobre el cuento “El Perseguidor” de Julio Cortázar.

Específicos

- Analizar la estructura literaria del cuento “El perseguidor” de Julio Cortázar, para su posterior transposición a un discurso musical instrumental enmarcado en el género jazz.
- Determinar los elementos musicales de la obra “The Big top” de Wynton Marsalis a través del análisis estructural, para ser empleados en la composición de una pieza musical para el formato octeto.

- Integrar los elementos hallados tanto en el análisis musical como en el análisis literario, por medio de la creación de una pieza musical para el formato septeto en el género jazz.

Justificación

Esta propuesta de investigación-creación se justifica desde tres aspectos relevantes. En primer lugar, se encuentra el aporte a las posibilidades de articulación entre el proceso creativo musical y la investigación, entendiendo esto desde la postura de (Pérez Jiménez, 2004) quien plantea que los objetivos de la investigación universitaria son la organización, generación y comunicación del conocimiento. Por lo que la labor de composición dentro de la línea investigación-creación puede entenderse como un medio de comunicación de los conocimientos musicales adquiridos en el transitar universitario del investigador.

En segundo lugar, la relación interdisciplinar entre música y literatura ofrece aprendizajes y herramientas que pueden considerarse pertinentes para la formación del licenciado en música, ya que contribuye al fortalecimiento de los procesos de creación, encontrando en la literatura fuentes de inspiración, promueve el pensamiento crítico y amplía las perspectivas creativas mediante la reflexión que permite el conocimiento de otros contextos a través de la lectura.

Esta acción interdisciplinar, que surge del acto reflexivo sobre el proceso creativo, brinda al lector herramientas que pueden resultar de utilidad en la formación musical, porque permiten que el músico se eduque desde un sistema amplio de saberes artísticos abordados desde la parte sensitiva y creativa, dos aspectos que están vinculados en el quehacer del artista.

Finalmente, el resultado de este proceso creativo genera una contribución al banco de repertorio para el formato instrumental septeto en la música jazz de la Universidad Pedagógica Nacional. A partir de la revisión bibliográfica se pudo notar que este formato en el género jazz ha sido poco explorado desde la línea de investigación-creación de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, más bien, se han generado más creaciones para instrumentos solistas, big band y quinteto.

Así mismo, esta propuesta investigativa puede motivar a futuros estudiantes de la Licenciatura en Música para vincular sus intereses particulares en ejercicios que, desde la exploración de elementos extra musicales, fortalezcan la creatividad y la composición.

Antecedentes

La música y la literatura confluyen con frecuencia en composiciones de diversos géneros, formatos y estilos que se enmarcan en un contexto particular, generando una vasta producción de repertorio. Este fenómeno ha captado la atención de académicos e investigadores que al compartir sus hallazgos continúan aportando al conocimiento y valoración de esta relación interdisciplinar. Para el caso particular de esta investigación, se consideraron tres tipos de antecedentes:

Los primeros tienen que ver con las piezas musicales de jazz que han tomado como fuentes de inspiración referentes de la literatura universal, sean estos cuentos, poemas o novelas. Se encuentra el álbum “Poe for Moderns” (1960) de Buddy Morrow y su Orquesta, quienes toman doce de los poemas más conocidos del escritor norteamericano Edgar Allan Poe y los transforman en interpretaciones musicales mucho más enérgicas y ligeras que las líneas sombrías de Poe.

Entre las composiciones recientes se encuentra “Angels in Early Morning” (2015) de la pianista, cantante y compositora japonesa Tomoko Ozawa cuyas piezas combinan elementos de la música clásica con sonoridades del jazz. Esta obra se inspira en el poema homónimo de Emily Dickinson, presenta recitaciones de los poemas de Dickinson sobre composiciones que inspiran a la meditación, acercando al oyente a la voz de la poetisa.

Pucho Escalante y el Noneto Cubano de Jazz con su obra instrumental “Sancho” (1964) dibujan sonoridades que describen a este personaje fundamental de la novela “El Quijote de la Mancha” de Miguel de Cervantes Saavedra. De hecho, esta referencia literaria ha sido una fuente de inspiración constante en el jazz, por ello musicólogos como Christian Hagedorn (2019), han realizado investigaciones sobre la presencia de los personajes y referencias de dicha novela en la música jazz

Las huellas que el Quijote ha dejado en el jazz constituyen, sin duda, uno de los aspectos más interesantes y, al mismo tiempo, menos conocidos, documentados e investigados de la recepción internacional de la novela cervantina, y especialmente de la recepción de esta obra universal en el ámbito de la música. Como hemos demostrado en algunos trabajos anteriores, en el jazz encontramos un elevado número de composiciones y grabaciones inspiradas en este libro, o relacionadas de alguna manera con los personajes y episodios de la historia del Caballero de la Triste Figura (Hagedorn, 2019, p. 43).

Los segundos, corresponden a los textos que se consideran fundamentales para entender la relación música-literatura, específicamente con la producción literaria del escritor Julio Cortázar. Aquí se encuentra el artículo de Andrés González Riquelme (2003) titulado “La máquina musical en “El perseguidor” de Julio Cortázar”, donde se estudian las relaciones entre la música jazz y la narrativa del escritor, desde marcos teóricos del análisis literario que buscan analizar a profundidad de los vínculos explícitos de los personajes y situaciones del cuento con la música jazz.

También se encuentra “Palabras con swing. La música de jazz en la obra de Julio Cortázar”, artículo de Patricio Goialde (2010). Que presenta la música jazz y sus analogías en el proceso de la escritura y analiza dos obras características de Cortázar: El Perseguidor y Rayuela.

Los terceros antecedentes son los trabajos realizados en la línea investigación-creación de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional que hayan surgido de la relación música-literatura en concordancia con los intereses investigativos de este proyecto.

Aquí se ubica el trabajo de grado titulado “El color surgido del Espacio: Composición de una suite moderna para orquesta sinfónica basada en el relato homónimo de H. P. Lovecraft” (2022) donde el autor compone una suite moderna de tres movimientos basados en la estructura compositiva de la obra Cuadros de una Exposición de Mussorgsky, pero todo el desarrollo de la composición corresponde al desarrollo literario del cuento de Lovecraft. Si bien este referente no se relaciona con la música jazz ni fue elaborado para el formato septeto, se considera como un antecedente ya que en sus referentes aborda tanto el análisis musical que se realiza a la obra de referencia y el análisis literario del cuento sobre el que se inspira, además de compartir asuntos metodológicos propios de este tipo de investigaciones.

Lo anterior también se refleja en la relación conceptual que se puede establecer con la tesis de grado de Lina María Rodríguez Echeverri titulada “El rastro de tu sangre en la nieve”. Tragedia en tres movimientos para cuarteto de cuerdas frotadas», en la cual, a partir del análisis de los dos primeros movimientos de la Pequeña Suite del compositor Adolfo Mejía se toman referencias de orquestación que posteriormente son usadas en la composición para representar el cuento de Gabriel García Márquez.

Capítulo 2. Marco teórico

Al tratarse de un proyecto que se interesa por la relación entre música y literatura mediante un proceso creativo, este capítulo aborda dos categorías que corresponden a dicha relación, en primer lugar, se encuentran los elementos literarios donde se conceptualiza el género cuento y se brinda al lector las características principales de la literatura de Julio Cortázar (autor del cuento “El Perseguidor”) y su contexto sociopolítico, en tanto se consideran asuntos determinantes para la comprensión del aspecto literario. En segundo lugar, se exponen sucintamente las nociones de los elementos musicales que fueron empleados para el cumplimiento de los objetivos que orientan este trabajo investigativo.

Elementos literarios

Se considera pertinente desarrollar y exponer las características principales del cuento, ya que “El Perseguidor” se encuentra dentro de este género literario y es el referente esencial para el proceso creativo. Su autor, el escritor argentino Julio Cortázar emplea un estilo característico en su literatura que será expuesto en las próximas líneas.

El cuento

“El cuento, este género delicado y peligroso, que en los últimos tiempos ha tomado todos los rumbos y todos los vuelos”.

Rubén Darío, Los raros

Refiere a una narración breve que puede estar basada en hechos reales o ficticios. Etimológicamente se origina en el latín ‘compŭtus’ que significa “contar”, por lo que los cuentos pueden ser narraciones registradas de forma escrita o que se transmiten por tradición oral.

Desde sus orígenes es posible identificar al cuento como un género autónomo que buscaba generar diversión y sorpresa en el oyente. Su origen geográfico se localiza en el Cercano Oriente, Egipto, Israel, Grecia, Roma, India y China y su desarrollo histórico puede clasificarse en dos momentos descritos por Imbert:

En todas las literaturas se distinguen dos momentos. Primero, cuando el cuento se mezcla con funciones narrativas tales como la historia, la mitografía, la epopeya, el drama, la poesía elegíaca, la oratoria, la epistolografía, la erudición, etc. Y segundo, cuando el narrador adquiere conciencia de estar escribiendo cuentos autónomos con vistas a un género independiente. En la literatura griega, por ejemplo, hay un momento en que el cuento aparece como una mera digresión en la Historia de Herodoto; y otro momento en que el cuento se recorta con redonda unidad, como en Luciano (Imbert, 1979, p. 19).

A su vez, el cuento puede clasificarse como tradicional o literario, esto dependerá de la forma de transmisión. El primero se caracteriza por emplear la oralidad como condición de conservación y transmisión, el segundo utiliza la escritura en prosa, tal como lo menciona Del Rey Briones:

A diferencia de sus remotos antecedentes, los cuentos tradicionales, creados y transmitidos mediante la oralidad, lo que define específicamente al cuento literario es su condición de obra construida y transmitida mediante la escritura. Y, por lo tanto, de la misma manera que los rasgos particulares del cuento tradicional se hallan estrechamente relacionados con los condicionamientos derivados de su creación y transmisión oral, las características propias del cuento literario habrá que determinarlas asimismo a partir de su naturaleza de obra producto de la escritura (Del Rey Briones, 2008, p. 10).

El término “cuento” como género literario se emplea formalmente a partir del siglo XIX y se acuña a todas esas narraciones cortas presentadas en prosa por las que los cuentistas se cuestionan sobre su propia naturaleza, las distintas manifestaciones y su especificidad como género independiente, pues “el cuento vive incesantemente de destruirse y construirse a sí mismo” (Gómez, 1999, p. 270).

Los cuentos elaborados desde finales del siglo XIX pueden considerarse como cuentos contemporáneos, específicamente pertenecen a la etapa denominada “Generación de fin de siglo” que se caracteriza por los cambios estéticos e ideológicos en comparación con los cuentos clásicos que respondían a una estructura definida, en este aspecto Del Rey Briones, Antonio. (2008) menciona:

El cuento clásico ha creado un canon bastante preciso, al que en mayor o menor medida se ajustan la mayoría de sus creaciones; el cuento contemporáneo, por el contrario, es mucho más indefinido, más libre e imprevisible, por lo que resulta más difícil determinar los rasgos comunes que sirvan para caracterizarlo adecuadamente (Del Rey Briones, 2008, p. 62)

Una significativa cantidad de autores del cuento contemporáneo se encuentra en Hispanoamérica. En términos generales la producción literaria de este género se caracteriza por la variedad, calidad y creatividad en las temáticas y narrativas. Dentro de sus exponentes es preciso destacar al poeta Uruguayo Horacio Quiroga (1878 -1937) que pertenece al periodo correspondiente al primer tercio del siglo XX y autor de *Cuentos de amor, de locura y de muerte*. “En la órbita vanguardista [...] la figura que marca el arranque de la edad de oro del cuento hispanoamericano es el argentino Jorge Luis Borges (1889 – 1986), uno de los maestros indiscutibles de todas las épocas” (Del Rey Briones, 2008, p. 96).

Uno de los principales exponentes, considerado maestro del género es el escritor, poeta y traductor argentino Julio Cortázar (1914 – 1985), quien define el cuento como una construcción literaria que se vincula directamente con lo experiencial de forma vertical: “El cuentista sabe que no puede proceder acumulativamente, que no tiene por aliado al tiempo; su único recurso es trabajar en profundidad, verticalmente” (Cortázar, 1971, p. 407).

Otra característica de los cuentos cortazarianos es la simbiosis que se produce entre lo fantástico y lo real, planteando en la prosa que describe situaciones aparentemente cotidianas, elementos fantásticos que resultan atractivos y a la vez alteran el orden del relato. Este y otros elementos serán expuestos de manera sucinta en el próximo apartado.

Literatura cortazariana

Julio Cortázar tuvo una acogida enorme por medio de lectores en busca de unas ideas totalmente divergentes para la época, pues su discurso partidario del cuestionamiento de la subjetividad en el ser humano demostraba su interés ideológico surgido en los comportamientos de la nueva estética vanguardista, promotora de la creación por medio de maneras poco convencionales que buscaban nuevas experiencias estéticas.

Según afirma Blanes (2011) la obra de Cortázar empieza a consolidarse bajo las reflexiones del autor sobre el ser humano y las posibles subjetividades que se relacionan con

características meta-creativas¹, lo que abrió paso a preguntas acerca de una posible nueva concepción de la realidad, en donde se toma en cuenta temas como la represión social. A esto se suma una alineación de la humanidad, un resultado que se daba por el sistema capitalista agresivo en el que se empezó a encontrar la sociedad.

Su propuesta de una nueva subjetividad era mucho más cercana a la de otras corrientes de pensamiento como la llamada nueva izquierda, pues coincidían en un aspecto esencial: la emancipación real no llegaría con un cambio de las estructuras sociales y las relaciones de poder, sino con la emergencia de un nuevo tipo de sujeto liberado de las lógicas del mundo capitalista e industrial (Blanes, 2011, p. 73).

A partir de estas ideas y reflexiones se empieza elaborar una obra cimentada en la empatía al prójimo desde la narrativa, es aquí donde la escritura de Cortázar empieza encontrar una manera de hacer revolución por medio de la literatura. No es para menos mencionar que Cortázar tuvo una genialidad a la hora de construir narraciones y darle a cada personaje una voz “para Cortázar el personaje es la voz” (Alazraki, 1979, p. 145) y hacer un buen uso de las herramientas técnicas en la escritura, pero esta idea se desarrollará más adelante.

Es un hecho que Julio Cortázar contó con mecanismos que fueron determinantes y estuvieron muy presentes en un punto crucial de la situación política, pues esto lo llevó a retomar ideas de la nueva izquierda (amplio término ideológico político empleado durante las décadas de los 50's y 60's para los movimientos opositores a los planteamientos marxistas) y del nuevo hombre en la sociedad latinoamericana, por ello, su obra se ve influenciada por ideas guevarianas que demuestran su postura a favor de la revolución cubana. Así lo menciona Blanes (2011):

Constantemente se ha vinculado la escritura cortazariana con el concepto de Hombre Nuevo que el Che Guevara acuñara en 1965, [...] La idea de un nuevo sujeto, superador de las formas de subjetividad que la sociedad burguesa había institucionalizado, no sólo se hallaba presente en su obra desde mucho antes de la

¹ Runco (2015) definió la metacreatividad como “ser creativo sobre la creatividad” Runco, Mark. *The Real Creativity Crisis. Creativity & Human Development*, 2015 pág 295. “Tras analizar el término se concluyó que la metacreatividad era hacerse preguntas sobre las cuestiones de uno mismo, siendo una forma de conocerse, tomar conciencia de cómo es uno y así poder ser capaz de resolver todos los obstáculos que se reciben durante la vida” (Sanahuja Blasco & Muños Herrera, 2017, p. 60).

aparición del concepto de Guevara, sino que, en realidad, presentaba características bien diferentes a las que Guevara atribuyó a su Hombre Nuevo. La utilización que Cortázar hizo de ese concepto no fue, sin embargo, baladí: le sirvió para releer sus planteamientos anteriores desde una óptica política, vinculándolos a las teorías de Guevara y, por tanto, al proyecto revolucionario que éste encarnaba (Blanes, 2011, p. 72).

Es decir, factores como la problemática social y asuntos históricos latinoamericanos hicieron que su obra obtuviera una dimensión política oportuna para los acontecimientos coyunturales que se estaban dando en la década de los sesenta². Cortázar se apropia del discurso político predominante de la época y lo toma como herramienta escritural que se considera como un sello característico de su estilo.

Asimismo, fue posible que su escritura exploratoria diera paso a la creación vanguardista, es decir, rompiera con esquemas tradicionales. Además de considerarse un trabajo excepcional desde el aspecto narrativo, estas nuevas formas de innovación estuvieron presentes en la construcción de sus escritos, una de ellas fue su emblemática novela publicada en 1963, *Rayuela*, considerada como una obra de la revolución literaria.

La literatura cortazariana articula el existencialismo y la realidad como recurso frecuente y constante en los cuentos del autor. Esta particularidad “no se dio por una búsqueda aleatoria, ni arbitraria del código literario, sino que estaba vinculado con experiencia determinada de la realidad” (Blanes, 2011, p. 82). Por ello, en sus relatos los personajes de Cortázar afrontan la realidad desde metáforas que el narrador usa para el escape de la racionalidad estrecha y convencional.

Por otro lado, y retomando la idea que se dejó atrás, existía una intención real y rigurosa de Julio Cortázar por establecer una narrativa que funcionara para cada relato, donde cada personaje fuera capaz de hablar por sí mismo y esa relación existente entre narrador-personaje, se viera articulada de manera correcta con el uso de la voz de cada uno de ellos y, que desde esa voz misma, cada uno de estos lograra describir su contexto, su carácter y la manera como ellos eran determinados por el narrador. Según lo afirma Alazraki:

Lo peculiar en la narrativa de Julio Cortázar no es solamente su pluralidad y variedad de voces narrativas, sino además el cuidadoso esfuerzo con que esas voces han sido

² Surgimiento de dictaduras y revoluciones

configuradas y combinadas: el personaje está caracterizado desde su voz, pero además también la temperatura del relato se define a través de la voz articulada desde el texto” (Alazraki, 1979, p. 47)

Dicho recurso estilístico literario empleado por Cortázar para articular varias voces en su narrativa se consideró innovador, demostró su amplia capacidad creadora, su dominio en los aspectos técnicos de la literatura y su inquietud por las formas y estilos narrativos, al respecto Alazraki (1979) afirma que “encontrar la voz del texto es también haber encontrado el camino desde el cual se construye el cuento. De allí la obsesiva preocupación de Cortázar por el modo de narrar un relato” (p. 146)

El vanguardismo característico de Cortázar puede evidenciarse en la exploración sobre el uso de la voz narrativa en segunda persona, es decir, aquella en la que el lector se vincula constantemente pretendiendo una complicidad mediante usos verbales en segunda persona como “te”, “tu”, “ustedes”, “a ti”. Este aspecto es referido por Standish:

De acuerdo con las normas lingüísticas el uso de la segunda persona se limita a referencias a una persona que escucha o lee. Todo acto lingüístico implica una persona receptora, y tratándose de narraciones, dicha persona ha llegado a calificarse de manera especial: el narratorio [...] Existe un grupo de cuentos de Cortázar en los que resalta el uso de la segunda persona [...] es poco frecuente este tipo de narraciones en la literatura, por lo que resulta sorprendente que el autor se sirviera con frecuencia de ese modo de narrar (Standish, 1991, p. 432).

Lo anterior sugiere una reflexión sobre la curiosidad de Julio Cortázar para explorar nuevas tierras literarias, procesos que permitieran consolidar su sello característico e innovador que rompiera con paradigmas literarios, en consonancia con los fenómenos sociales y políticos en medio de los cuales se desarrolló el inicio de su carrera.

Ahora bien, otro aspecto que se encuentra en la literatura de Cortázar es la presencia del mito, entendido como “una conjunción de elementos intelectuales y afectivos, conscientes e inconscientes, que se mantienen en total estado de indistinción” (Giqueaux, 1979, p. 12). Asunto que aportó a la construcción y desarrollo de su obra desde otros aspectos subjetivos y trascendentales que podía mostrar en sus relatos por medio del mito, tal como lo menciona Norman Huici (1992):

Cortázar no se vale del mito únicamente para estructurar sus relatos o como reforzamiento semántico, para ilustrar sus temas, intensificar su valor simbólico, configurar una ideología o por el valor cognoscitivo que confiere a la literatura [...] en las relaciones entre sus relatos y los mitos puede apreciarse, también, una visión crítica, a veces irónica y burlona, de ciertos aspectos de las categorías que informan la consciencia mítica y que muchas veces producen efectos negativos para el libre desarrollo del hombre y que, por ello mismo, son muy utilizados por las instancias del poder para ejercer más cómodamente la dominación de las masas (Huici, p. 413)

Lo anterior permite vislumbrar que la literatura de Cortázar trae consigo misma un dote especial por su andamiaje en el mito y sus elementos constitutivos (como el animismo), las costumbres de la sociedad, la religión y el arte, que contribuyen a la construcción de una propia identidad expuesta desde la conciencia e interés de Cortázar sobre la concepción del hombre.

En un ejemplo utilizado por A. Huici en el texto *El mito y su crítica en la narrativa de Julio Cortázar*, el autor se detiene para entender la premisa sobre el animismo y lo espacial mediante un cuento de Julio Cortázar llamado “*Axolotl*” (1956) recopilado en el libro *final del juego* (1992), donde se aborda la vida de estos animales desde el cautiverio en un zoológico, las próximas líneas lo explican brevemente.

Los ajolotes, reciben la visita diaria de un joven parisino que se encuentra profundamente atraído por ellos, su poca movilidad y belleza extraña hacen que él los estudie y resulte más interesado por ellos. Sin embargo, en una de esas visitas sus papeles se ven intercambiados inesperadamente, en esa repentina extrañeza, el joven se ve inmerso dentro del acuario convertido en el animal. En primer lugar, es una trama de ficción que desarrolla una aguda crítica a la soledad del ser humano y su constante introspección del ser, que de alguna manera esa observación queda obstaculizada por el miedo. Así, luego de encontrar el quién se es, el ser humano queda inmerso en el autoengaño puesto que su falta de valentía le impide enfrentar sus temores.

Es pertinente traer a colación dos temas: el cuestionamiento de la subjetividad en la literatura de Cortázar y el mito como herramienta de su creación literaria para entender la identidad colectiva. En consecuencia, su discurso se fue consolidando sobre el ser humano en la colectividad, la emancipación y las instancias de poder en la sociedad. Comprender las cualidades y orígenes del mito ayudó a establecer la obra de Cortázar mediante la

“consciencia mítica” que le permitió elaborar un discurso crítico sobre los fenómenos del mito en el desarrollo de la libre personalidad. (1992)

Uno de estos relatos, es “*Omnibus*” (1951), relato acerca de la colectividad y cómo esta ejerce control sobre el individuo, si éste se encuentra fuera del canon posiblemente es mal visto y rechazado. Es factible ver en este cuento la desigualdad, la presión social sobre el que no se encuentra en la misma condición o creencia común. (1992, p. 411)

Así se evidencia en la escritura de Cortázar la importancia de la coyuntura social de su época y el uso de una narrativa construida a partir de la realidad y la ficción, donde el mito tiene lugar como elemento articulador de sus intereses existencialistas. Lo que explica que su figura sea considerada como una de las más relevantes del Boom Latinoamericano³ y referente en la escritura vanguardista del género cuento.

“El perseguidor” (1959), principal referente literario para el proceso creativo que propone esta investigación, es uno de los cuentos emblemáticos del autor que evidencia la concepción vanguardista de Cortázar, la cual se enfoca su mirada hacia el hombre, es decir, se preocupa por explorar aspectos relacionados con el ser humano concreto más que los mecanismos narrativos.

En la narrativa de dicho cuento se servía del personaje de Johnny Carter, que remedaba en la ficción al saxofonista Charlie Parker, ícono de la vanguardia de los años 40 y 50 que había roto los códigos tradicionales del jazz para crear un lenguaje musical nuevo (el bebop) y una nueva forma de entender la música [...] El perseguidor aludía también a la propia experiencia creativa de su autor, que a través del personaje mediador de Johnny Carter se vinculaba a sí mismo, aunque de un modo muy desplazado, a la figura histórica de Charlie Parker. (Blanes, 2011, p. 77).

Este cuento significó un nuevo rumbo en la carrera literaria del argentino, pues vincula la experimentación narrativa con la exploración de la subjetividad, así marca un carácter diferencial en la construcción de otros relatos que se centraban más en el aspecto fantástico. Además “El perseguidor” se identifica en posturas sociopolíticas como las teorías nuevo izquierdistas y de transformación social mediante la evolución del sujeto, “vinculando las

³ Fenómeno literario y editorial que surge entre la década de 1960 y 1970. Se caracteriza por la innovación en el lenguaje literario, la circulación y traducción de obras de autores latinoamericanos en Europa y el uso de temáticas sociopolíticas. Mujica, Miguel Correa. "Reinaldo Arenas, el boom latinoamericano de los años 60 y la posmodernidad." *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 40 (2008): 3.

ideas de Marcuse y los filósofos de la Nueva Izquierda, Cortázar conseguía autorizar la práctica neovanguardista que el propio Guevara había tratado de censurar, conceptualizando su escritura exploratoria, fragmentaria y experimental como la voz más genuina de esa nueva subjetividad posible” (Blanes, 2011, p. 91).

La estrecha relación entre el cuento “El perseguidor” y el jazz como género musical que envuelve la narrativa de este emblemático relato, lo constituyen como un referente literario ideal para el proceso creativo que propone esta investigación y que precisa del mismo estilo musical. Sobre este cuento se profundiza en el capítulo IV donde se desarrolla a profundidad el análisis literario de esta obra.

Elementos musicales

En esta sección se presentan los conceptos musicales que de manera general fueron significativos para los procesos de análisis y composición musical, objetivos específicos de este proyecto de investigación. Adicionalmente se expone un marco conceptual que busca situar al lector dentro del género y el formato musical elegidos para el proceso creativo.

Sistema modal

Según Herrera E. Se entiende como sistema aquellas posibilidades de organización y relación entre elementos, en este caso sonoros, que corresponden a alturas determinadas cuyas relaciones se fijan a partir de la interválica existente entre ellos. Entonces el sistema modal constituye la base teórica para clasificar distintos tipos de escalas según sus relaciones interválicas. También se han empleado como método para analizar las relaciones melódico-armónicas, es decir, para justificar las escalas empleadas y su asociación a la funcionalidad y a la sonoridad del acorde en la progresión armónica. (2022)

Desde una perspectiva histórica, el sistema modal es uno de los más antiguos, de hecho, se considera previo al sistema tonal. Su origen se remonta a la antigua Grecia y tuvo influencia en etapas históricas como el canto gregoriano y la polifonía renacentista. Con el avance histórico y los cambios de paradigmas musicales, solo se mantuvieron vigentes los modos jónico y eólico, que soportaron en gran medida la consolidación del sistema tonal.

El elemento estructurante del sistema modal es la escala, es decir, la organización mediante distancias de tonos y semitonos en direcciones ascendentes y descendentes. Así, la escala responde a una estructura interválica determinada que a su vez es definida desde aspectos pertenecientes al sistema tonal como el modo (mayor o menor) y la estructuración de acordes, es decir, organizaciones verticales.

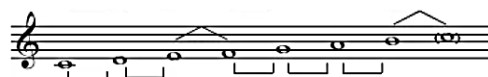
A continuación, se presentan la clasificación y estructura de escalas modales desde las siguientes categorías: el nombre asignado desde la tradición modal, el modo (mayor o menor) y la estructura, presentada en tonos (t) (líneas similares a un corchete) y semitonos (s), representados por líneas angulares.

Las escalas presentadas en el costado izquierdo tienen como punto de origen la misma altura (do), mientras que las del costado derecho exponen la construcción de la escala modal tomando como nota inicial las siete (7) alturas diferentes que configuran la escala tonal Do Mayor.

Jónico | Modo: Mayor | Estructura: t-t-s-t-t-t-s

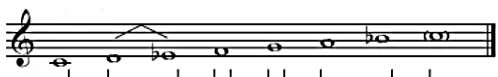


Do Jónico

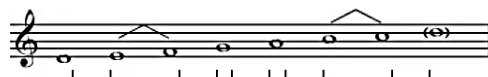


Do Jónico

Dórico | Modo: Menor | Estructura: t-s-t-t-t-s-t

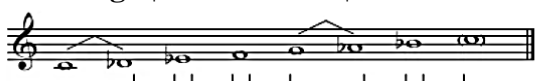


Do dórico

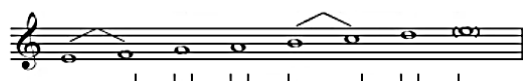


Re dórico

Frigio | Modo: Menor | Estructura: s-t-t-t-s-t-t



Do frigio



Mi frigio

Lidio | Modo: Mayor | Estructura: t-t-t-s-t-t-s



Do lidio

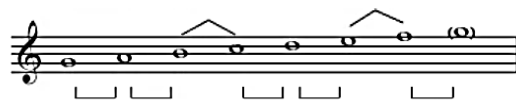


Fa lidio

Mixolidio | Modo: Mayor | Estructura: t-t-s-t-t-s-t



Do mixolidio

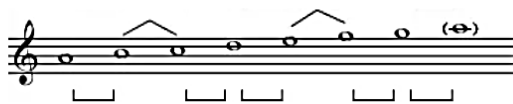


Sol mixolidio

Eólico | Modo: Menor | Estructura: t-s-t-t-s-t-t

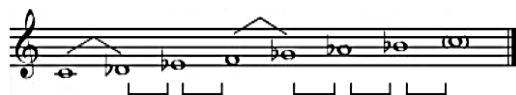


Do eólico



La eólico

Locrio | Modo: Menor | Estructura: s-t-t-s-t-t-t



Do Lócrio



Si Lócrio

Ilustración 1. Clasificación y estructura de las escalas modales. Elaboración propia.

Si bien el sistema tonal y el sistema modal refieren a comprensiones sistemáticas diferentes, estos dos no son excluyentes, por ello en las anteriores escalas se refirió el modo (mayor o menor), el cual surge a partir del acorde triada que puede darse desde la nota inicial de la escala modal. Si bien el modo locrio forma un acorde disminuido desde la nota inicial, se clasifica como modo menor ya que el primer intervalo de tercera que aparece desde la nota inicial corresponde a un intervalo menor.

Ahora bien, cada uno de los modos presenta notas características, estas le permiten distinguirse de otros modos en términos sonoros y estructurales, que facilitan la construcción de progresiones armónicas.

En realidad, son dos las notas que tienes estas propiedades (nota característica), aunque una de ellas es de mayor importancia y a la que normalmente nos referimos como “la nota característica”, siendo la otra denominada “característica secundaria”. En todas las escalas modales está incluido un intervalo de tritono entre dos de sus grados diatónicos y las dos notas que lo forman son precisamente las notas características (Herrera, 2022, p. 163).

La siguiente imagen permite visualizar lo anteriormente descrito

Principal Secundaria

Mayor

Dórico

Frigio

Lidio

Mixolidio

Eolio

Locrio

Ilustración 2. Herrera, Enric. Notas características. Teoría musical y armonía moderna. Vol. II (1995). Pág. 163.

Como se mencionó anteriormente, estas notas características permiten elaborar progresiones armónicas modales, las que se encuentran formadas por el acorde de tónica (T) que se comprende como eje principal; y acordes cadenciales (C) los cuales contienen las características estructurales de cada modo. De igual manera Herrera (1995) expone que en cada modo existen construcciones acórdicas que se deben evitar (E) ya que contienen el tritono. Lo anterior puede comprenderse mejor a través de los siguientes ejemplos.

Do Jónico

I Maj 7 II-7 IV Maj 7 V7 VII-7 (b5)

T C C C E

Ilustración 3. Herrera, E. Acordes del modo jónico. Teoría Musical y Armonía Vol. II. pág. 167.

Do dórico

I-7 II-7 bIII Maj 7 IV7 V-7 VI-7 (b5) bVII Maj 7

T C C E C

Ilustración 4. Herrera, E. *Acordes del dórico. Teoría musical y armonía moderna Vol. II. (1995). pág. 169*

Do frigio

I-7 bII Maj 7 bIII 7 IV-7 V-7 (b5) bVI Maj 7 bVII-7

T C (E) E C

Ilustración 5. Herrera, E. *Acordes del modo frigio. Teoría musical y armonía moderna Vol. II. (1995). pág. 173*

Do lidio

I Maj 7 II7 III-7 #IV-7 (b5) V Maj 7 VI-7 VII-7

T C E C C

Ilustración 6. Herrera, E. *Acordes del modo lidio. Teoría Musical y Armonía Moderna Vol II. (1995). pág. 176.*

Do mixolidio

I7 II-7 III-7 (b5) IV Maj 7 V-7 VI-7 bVII Maj 7

T E C C C

Ilustración 7. Herrera, E. *Acordes del modo mixolidio. Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II. (1995). pág. 180.*

Do eólico

I II° bIII IV- V- bVI bVII

T E C C C

Ilustración 8. Herrera, E. *Acordes del modo eólico. Teoría musical y armonía moderna Vol. II. (1995). pág. 183.*

Sobre el modo locrio Herrera (1995) menciona “El modo Lócrio carece de dominante ya que su quinto grado se encuentra a distancia de quinta disminuida de la tónica. La nota característica es el grado bV y el acorde de tónica y el a evitar son el mismo. Así pues, este modo es considerado impracticable” (p. 186).

En conclusión, la modalidad como sistema musical dispone de acordes principales y cadenciales que en unión con sus notas características permite la construcción de estructuras melódicas que respondan a la sonoridad de cada modo.

Dominantes secundarias

Este concepto ha sido abordado por distintos teóricos como Schoenberg (1987), Piston (1988), Hindemith (1959) y Mateu (2004), quienes han definido las dominantes secundarias desde distintas perspectivas que se exponen de forma somera en las próximas líneas sobre el origen del término Schönberg refiere a una anécdota: “La expresión dominante secundaria no debe ser mía, sino que (no puedo recordarlo exactamente) probablemente surgió hablando con un músico al que yo le exponía la idea de construir dominantes sobre tríadas secundarias. Quién de los dos lo dijo primero es algo que no sé, pero precisamente por esto supongo que no fui yo” (Schoenberg, 1987, p. 203).

Por su parte Piston (1988) introduce el origen de concepto de las dominantes secundarias así:

La designación dominante secundaria en este libro refleja la opinión de que el término describe por completo su función. Los acordes para los que funcionan como dominantes secundarias reciben el nombre de tónicas secundarias y, por tanto, realizan una tonización (Piston, 1989, p. 249).

Al respecto el autor ilustra un ejemplo donde expone los acordes triada que estructuran la tonalidad Do (mayor y menor) y sus posibles dominantes secundarias.

I V⁷ del IV II(VII del III) II V del V III(V del VI) V⁷ del VI III V del VI IV (V del VII)

V⁷ del VII V VI(V del II)VI(VII del VII)VI V del II VII(V del III)V⁷ del III VII V del III

Ilustración 9. Piston, W. Ejemplo 16-5 dominantes secundarias. *Armonía* (1988) pág. 251.

“Cuatro séptimas de dominante, derivadas de tríadas mayores, están incluidas entre paréntesis porque las tríadas de las que proceden no se pueden interpretar como dominantes secundarias a no ser que la séptima esté presente” (Piston, 1989, p. 250).

Hindemith (1997) conceptualiza las dominantes secundarias así:

Cualquier acorde mayor o menor que no sea la tónica de la tonalidad (...) así como todo acorde mayor o menor obtenido por alteración, puede ser realizado haciendo que lo preceda un acorde perfecto (mayor; con menos frecuencia menor) o un acorde de séptima (con preferencia del tipo de séptima de dominante, es decir, que consiste en un acorde mayor con la séptima menor agregada), el cual tiene, con respecto a este acorde, la función de dominante” (Hindemith, 1997. p. 82).

Es posible observar una diferencia entre los conceptos definidos por Piston (1988) y Hindemith (1997). Por un lado, Hindemith no excluye los acordes de séptima como dominantes secundarias, mientras en el cuadro de Piston estos acordes aparecen entre paréntesis en tanto no los considera como tal.

Mateu (2004), define a las dominantes secundarias desde la ubicación de este acorde en los tiempos del compás y sus condiciones interválicas: “cualquier acorde (especialmente aquellos que se derivan directamente de la escala diatónica –llamados introtonales–), y a condición de que su quinta sea justa, puede ser enfatizado por la Armonía de Dominante que le es propia. Al acorde que ejerce esta armonía le llamamos Dominante Secundario. Muy frecuentemente se le sitúa en parte rítmicamente débil” (Miguel Ángel, 2004, p. 55).

Dentro de las condiciones interválicas refiere la importancia de la aparición de alteraciones accidentales para la construcción adecuada del acorde y su resolución. Dicha dominante secundaria puede construirse sobre cualquier grado de la escala (mayor o menor), excepto el VII grado de la escala en el modo mayor y el II en la escala del modo menor, en tanto presentan el intervalo de quinta disminuida que los hace impracticables. Toma como ejemplo las tonalidades paralelas Do mayor y Do menor:

The image displays two musical staves illustrating secondary dominants. The top staff is for C major, showing a 'Modelo' with V⁷ and I, and 'Dominantes Secundarios' including V^c, ii, V^{vii}, iii, V^{IV}, IV, V^b, V, V^d, and v^b. The bottom staff is for C minor, showing a 'Modelo' with V⁷ and i, and 'Dominantes Secundarios' including V^{bIII}, bIII, V^{iv}, iv, V^b, v, V^d, bVI, V^c, and bVII. Each chord is represented by a treble clef staff with notes and a bass line.

Ilustración 10. Mateu, M. Dominantes secundarias y resoluciones en modo mayor y menor. *Armonía práctica. Ab música*, 2004. Pág. 56.

En el aspecto de la composición, asunto de interés de este proyecto de investigación, las dominantes secundarias se consideran como un recurso para lograr un color armónico determinado y generar un carácter expresivo a través de la adición de notas nuevas que se vinculan lógicamente con la estructura tonal (Piston, 1989, p. 248) lo que permite enriquecer las herramientas armónicas para la creación musical

Jazz fusión.

El jazz, género musical producto de la cultura afroamericana de finales del siglo XIX, se ha transformado a lo largo de su historia generando distintas etapas, corrientes estilísticas y músicos que se han convertido en referentes del género. A partir de los años sesenta y setenta estilos como el free jazz y las fusiones entre otras manifestaciones musicales, abrieron otros campos de exploración que se han mantenido vigentes hasta nuestros días.

Como resultado de los procesos de globalización, la evolución de los medios de comunicación y los fenómenos migratorios, el jazz ha tenido puntos de encuentro con otros géneros que han permitido alimentar la diversidad de oferta para distintos públicos interesados en este tipo de música, que desde sus orígenes se ha caracterizado por la

hibridación con otras culturas y géneros, tal como lo menciona Palacios: “El jazz es, por definición y como lo hemos señalado, una música de síntesis, de confluencias, sumamente permeable, lo que ha permitido una apertura de sus horizontes hacia otras tradiciones” (2017, p. 90).

Dentro de las fusiones más conocidas se encuentra el jazz latino, entendiendo este término desde una denominación genérica, “en la medida en que las fusiones no se han realizado exclusivamente con la música cubana, sino con un amplio espectro de tradiciones culturales que abarcan gran diversidad de países, desde México a Argentina; por consiguiente, esta acepción de jazz latino permite presentar una gama muy diversa de fusiones, lo que hace que las fronteras entre los dos géneros puedan ser sumamente fluctuantes. (Leymarie, 2005)

Una contundente influencia de la fusión entre música latina y jazz puede evidenciarse en los instrumentos que empezaron a incluirse en los formatos jazzeros. Por ejemplo, la inclusión de la flauta traversa en el jazz se registra en 1928 con “Have you ever felt that way” de Clarence Williams, solo de flauta grabado por el cubano Alberto Socarrás quien llegó a Nueva York por el fenómeno migratorio cubano. (Palacios Goialde, 2017)

Así mismo se destacan otras fusiones como el jazz eléctrico, el jazz flamenco y el cubop (hibridación entre música latina y elementos del bebop) entre otros, que permiten procesos de hibridación entre sonoridades gracias a la inclusión de otros instrumentos y formas musicales que retoman elementos estilísticos de ambos géneros, promoviendo así el avance y transformación del género jazz.

En este género se inscribe el producto creativo musical que soporta el desarrollo de este proyecto de investigación, pues pretende la hibridación de elementos característicos del jazz con estructuras ritmo melódicas que se vinculan con géneros como el tango, buscando así un acercamiento sonoro a la relación música-literatura que sugiere el cuento “El perseguidor” del escritor argentino Julio Cortázar. Los elementos específicos musicales y estilísticos que permiten considerar el producto creativo de esta investigación dentro del género jazz fusión se profundizan a lo largo del capítulo V donde se describe el proceso de composición y creación musical.

Septeto jazz

En respuesta a las distintas transformaciones dadas durante el devenir histórico del jazz, los ensambles y formatos empleados para interpretar este género han presentado variaciones que responden a las necesidades estilística y sonoras que cada subgénero requiere.

Uno de los formatos característicos del jazz es la big band, que se origina a mediados de la década de 1920 y cuyo auge se produjo entre 1934 y 1950. Está caracterizada por la presencia de instrumentos como trompetas, trombones, saxofones, flauta traversa, clarinete, guitarra, piano, bajo y batería. Una gran banda que contempla la participación de doce (12) a veinte (20) músicos.

En estilos como el free jazz o el west coast jazz se añaden a la big band instrumentos como clarinete bajo y tuba. Estilos como el swing incluyen en su formato la participación de voces solistas femeninas o masculinas (Gioia, 2013, p. 56).

Durante la década de 1940 se empezaron a presentar limitaciones presupuestales para mantener agrupaciones con la cantidad de músicos que una big band requería, razón que sustentó la consolidación de ensambles más pequeños como los quintetos, septetos y octetos jazz. Su surgimiento coincide con el auge del cool jazz, el soul jazz y el funk jazz, estilos que en fusión con el jazz permitieron que al formato se incorporaran instrumentos como los sintetizadores y el bajo eléctrico. Clayton, P., Gammond, P. (1990). En esencia tanto la big band como los formatos más pequeños responden a una estructura constituida por tres secciones: metales, maderas y la sección rítmica

SECCIÓN	INSTRUMENTO(S)
VIENTO MADERA	-Flauta Traversa -Clarinete en Bb -Saxofón Tenor
VIENTO METAL	-Trompeta en Bb -Trombón -Tuba
RITMO	-Piano

Tabla 1. Instrumentación del septeto jazz. Elaboración propia

Para el proceso creativo que compete a este proyecto de investigación se seleccionó el formato septeto jazz conformado por flauta traversa, clarinete, saxofón tenor, trompeta,

trombón, tuba y piano. Esta instrumentación responde igualmente a las secciones determinadas por el formato big band y se puede observar en la anterior tabla.

Cada uno de los instrumentos que conforman el formato septeto jazz, dispone de unas características específicas en cuanto a la tesitura y sonoridad, aspectos que se hace preciso conocer para desarrollar adecuadamente el proceso de creación musical.

Las siguientes imágenes muestran la tesitura de cada instrumento, esto es la extensión de sonidos que el instrumento musical puede emitir. Las flechas verticales que apuntan hacia núcleos de nota oscuros corresponden a las notas que comprenden el denominado rango práctico, es decir, aquella tesitura que resulta sencilla de ejecutar. En la parte inferior de cada sistema musical se encuentran términos descriptivos que refieren a la calidad sonora y las dinámicas en las que puede ser interpretado. En el caso de los instrumentos transpositores como el clarinete en Bb, el saxofón tenor y la trompeta en Bb se encuentran dos sistemas en cada imagen, las cuales diferencian el sonido escrito en la partitura de cada instrumento (written) y la altura real que se ejecuta al sonar (sounding).

Flauta

written & sounding

Aterciopelado, suave $pp - p$ Poco a poco más claro $pp - f$ Claro $mp - mf$ Brillante $mf - f$ Brillante, estridente $f - ff$

Ilustración 11. Características del rango y sonido de la flauta travesera. Pease y pulling. (2001). *Modern jazz voicings*. Berklee press. Pág. 5.

Clarinete Bb

written

sounding

Registro "Chalumeau", oscuro, rico cada vez más fino $pp - f$ Tonos de garganta, debiles $p - mf$ Registro de clarín claro y brillante $pp - ff$ Punzante, estridente $mf - ff$

"La ruptura"
Digitación incómoda: los pasajes rápidos que cruzan y los recursos de esta zona son un problema.

Ilustración 12. Características del rango y sonido del clarinete en Si bemol. Pease y pullig, (2001) *Modern Jazz Voicings*. Berklee. Pág 5.

Sax tenor Bb

written

sounding

Algunos tenores llegan hasta F#

No es tan duro como el contralto, pero sigue siendo difícil de controlar **f**

Rico **p - f**

Cada vez menos Rico **pp - ff**

De rico a fino, muy difuminable y controlable **pp - ff**

Delgado, difícil de controlar **p - ff**

Ilustración 15. Características del rango y sonido de s. tenor. Press y pullig. (2001) *Modern jazz voicings*. Berklee Press. Pág. 6.

Trompeta Bb

written

sounding

Débil, sin proyección, difícil de controlar **mp - mf**

Claro, rico, muy controlable **pp - ff**

Claro, brillante **mf - ff**

Penetrante (trompeta principal) **mp - f**

Ilustración 16. Características del rango y sonido de la trompeta. Press y pullig. (2001) *Modern jazz voicings*. Berklee Press. Pág. 7.

Trombón Bb

written & sounding

Notas pedal **p - mf**

Estas notas no están disponibles sin la llave de F

Sonido bajo y oscuro **p - f**

Sonido centrado y grave **pp - ff**

Claro, melódicamente expresivo **pp - ff**

Brillante Penetrante **mp - ff ff**

Ilustración 13. Características del rango y sonido del trombon en Bb. Press y pullig. (2001) *Modern jazz voicings*. Berklee Press. Pág. 7.

Tuba

written & sounding

Sonido pleno y extendido **p - f**

Sonido centrado y de base **pp - ff**

Claro, sonoro, muy mezclable **p - f**

Se vuelve más fino y penetrante, difícil de mezclar **p - f**

Ilustración 14 Características del rango y sonido de la tuba. Pease y Pullig. (2001) *Modern Jazz Voicings*. Berklee Press. Pág., 8.

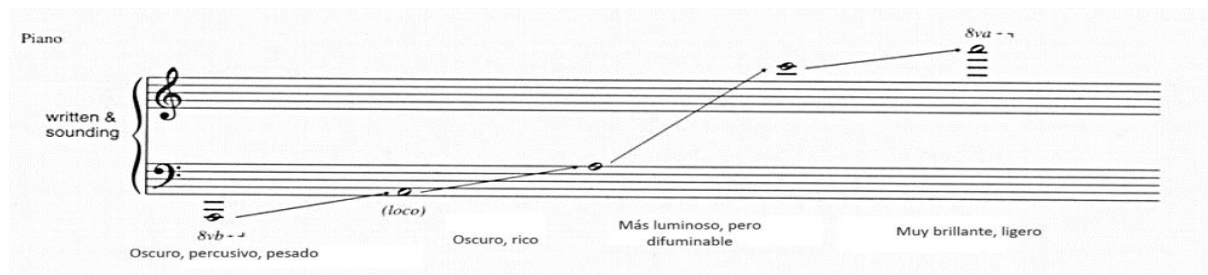


Ilustración 17. Características del rango y sonido del piano. Press y pullig. (2001) *Modern jazz voicings*. Berklee Press. Pág. 9.

A partir de los conceptos abordados en este capítulo se estructura el marco teórico que fundamenta el presente proyecto de investigación.

Capítulo 3. Marco metodológico

En este capítulo se exponen los soportes metodológicos que permiten definir este proyecto como una investigación artística específicamente de tipo creativo que a su vez se ubica en el enfoque cualitativo, de este último se toman elementos para organizar un diseño metodológico apropiado que responda a los objetivos planteados.

Enfoque y tipo de investigación

Este trabajo se ubica en el marco de la investigación artística, lo que se sustenta en el siguiente postulado de Chiantore:

La investigación artística es artística en la medida en que conlleva una producción de conocimiento a través de métodos y procesos propios de la práctica artística: no se trata de investigar sobre la práctica ni para la práctica, sino de generar experiencias artísticas que no habrían existido sin la investigación realizada (Chiantore, 2020, p. 65)

La producción de conocimiento de este proyecto se da sobre la experiencia generada alrededor del proceso creativo que permite la práctica artística de la composición musical, que en este caso se vincula con elementos extra-musicales pertenecientes a la literatura.

Gracias a este ejercicio compositivo, es posible fijar con precisión el enfoque de esta investigación artística dentro del marco de la investigación-creación, que considera al producto creativo como eje central tal como lo mencionan López-Cano & San Cristóbal, (2014) : “La parte esencial e insustituible de la investigación artística es la creación de obras, interpretaciones, grabaciones, instalaciones o performances. Es el punto medular de este tipo de investigación y lo que la distingue de otros modos de pesquisa”. (p. 183)

La investigación-creación se considera un nuevo paradigma de la investigación artística que permite la generación de conocimiento desde otras perspectivas, pues

la creación en el arte como forma de investigación y generación de conocimiento del propio accionar humano, es una nueva forma de investigar en donde el sujeto es objeto de estudio y sujeto investigador a la vez, es decir, arte y parte del problema a investigar. En donde no solo el producto (obra de arte, práctica artística), es lo

relevante, sino también el proceso de transformación que sufre el creador y los sucesos que se presentan a través de la investigación (Daza Cuartas, 2009, p. 91)

En este sentido, el carácter subjetivo del proceso creativo permite ubicar este proyecto en el enfoque cualitativo de la investigación, que se interesa por elementos que comprenden significaciones, experiencias y comprensiones interpretativas tal como lo mencionan López-Cano & San Cristóbal,

Mientras que los métodos cuantitativos pretenden medir parámetros en los fenómenos a investigar, los métodos cualitativos [...]ponen su énfasis no en descubrir grandes normas sociales ni tendencias cuantificables, sino en indagar a fondo las motivaciones, ilusiones y significados de las acciones de actores individuales. No quieren obtener cantidades, sino el sentido de experiencias humanas. Prefieren una descripción y comprensión interpretativa de la conducta dentro del marco de referencia del propio individuo, grupo o cultura investigada (López-Cano & San Cristóbal, 2014, p. 108).

Este proyecto de grado pretende dar cuenta de las relaciones que pueden existir entre la música y la literatura, mediante el ejercicio creativo inspirado en el cuento “El perseguidor” de Cortázar, estas relaciones subjetivas no serán cuantificadas sino descritas como una experiencia que permite generar nuevo conocimiento. Lo anterior permite ubicar este trabajo en el enfoque cualitativo de la investigación artística, específicamente en el marco de la investigación-creación.

Diseño metodológico

El diseño metodológico se comprende como la preparación y organización de la investigación, es decir, “el diseño es una etapa preparatoria de la investigación que se debería dar tras el proceso de reflexión teórica. En esta etapa se planifican las actuaciones y procedimientos de la investigación”. (Salas et al., 2018, p. 5)

Para llevar a cabo este proyecto de investigación-creación, tendrán lugar cinco (5) momentos que configuran el diseño metodológico: la búsqueda documental, el análisis literario, el análisis musical, el proceso creativo musical y la autoetnografía, los dos últimos desarrollados en el capítulo 4.

Búsqueda documental

Como técnica de la investigación cualitativa, se recurre a la búsqueda documental para estructurar el trabajo de grado desde distintas fuentes que aporten al soporte teórico, metodológico y operativo del proyecto de investigación-creación. Reyes-Ruiz, & Carmona (2020) definen la investigación documental, la cual:

Se caracteriza por la utilización de los datos secundarios como fuente de información. Su objetivo principal es dirigir la investigación desde dos aspectos, primeramente, relacionando datos ya existentes que proceden de distintas fuentes y posteriormente proporcionando una visión panorámica y sistemática de una determinada cuestión elaborada en múltiples fuentes dispersas (Reyes Ruíz & Carmona Alvarado, 2020, p. 1).

En este orden de ideas, la búsqueda documental para este proyecto de investigación contempló tres (3) categorías: teoría musical dentro de la que se encuentran los asuntos referentes a la armonía, orquestación y arreglos; el material literario, específicamente el relacionado con la producción de Julio Cortázar y el proceso de análisis literario, y los referentes musicales que aportaron para el estudio y comprensión del estilo jazz y el formato septeto. A su vez, las fuentes de consulta principales fueron libros de texto, artículos y partituras. Lo anterior puede visualizarse en la Tabla 2

Es preciso mencionar que las partituras se comprenden como material documental ya que “la partitura es un documento que permite comunicar aspectos culturales, sociales y expresivos a través del lenguaje musical” (Cárdenas et al., 2022, p. 3).

Tabla 2. Búsqueda documental. Tabla de elaboración propia.

Tema	Subtemas	Fuentes
Teoría Musical	Orquestación	Libros de texto
	Arreglos	Artículos
	Armonía	
Material Literario	Literatura de Julio	Libros de texto
	Cortázar	Artículos
	Cuento: El Perseguidor	Biografía

		Entrevistas al autor del cuento
Referentes musicales	Septeto jazz Estilo	Partituras Biografías

Análisis literario de “El perseguidor”

Para desarrollar el proceso creativo a partir del cuento “El perseguidor” de Julio Cortázar, se hace necesario realizar un análisis literario que permita identificar los distintos componentes del cuento para su posterior transposición a un discurso musical.

El análisis literario se entiende como el proceso a través del cual es posible segregar los elementos estructurales de una obra, en este caso literario, con el fin de comprenderlos y analizarlos, es decir, “el análisis se concebirá como actitud descriptiva que asume individualmente cada una de sus partes, intentando esclarecer después las relaciones que se establecen entre esas distintas partes” (Carlos, 1981, p. 31)

Para identificar la estructura narrativa del cuento “El Perseguidor” de Cortázar, se toma como referente la propuesta de Piña-Rosales (2009) quien expone que el cuento, al igual que el cuerpo humano, presenta una anatomía que le identifica como tal, la cual está configurada por nueve (9) partes:

Título

El título, que permite identificar y referenciar la obra literaria. “El título puede resumir en una palabra el sentido final del relato” (Piña-Rosales, 2009, p. 479). En “El Perseguidor”, este título se comprende en su naturaleza e intención. Deja entendido la búsqueda de un personaje por algo en específico. Que si bien, no muestra una clara intención en sí de lo que pretende rastrear, lleva al lector a tener un ambiente posible de lo que se avecina en su narrativa.

De esta manera, el relato de Julio Cortázar se involucra en el mundo del jazz y un personaje aterrorizado por su raciocinio. El personaje, Johnny Carter, es un ser impulsado por una obsesión, persigue la razón de ser de su vida por medio de sus melodías improvisadas, allí, inmiscuido en una obsesión busca escapar de alineamientos sociales a través de cuestionamientos y reflexiones poco comprendidas.

Primeras líneas

Las palabras exactas usadas al inicio del cuento son de una necesidad vital para el relato y atrapamiento del lector. Según Piña-Rosales (2009) el uso exacto de la palabra y precisa, debe considerar el efecto que conlleva al lector estar interesado en la historia.

Al inicio de la narración Cortázar describe la precaria situación en la que se encuentra Johnny Carter, lo hace a través de Bruno, uno de sus personajes, quien menciona inquietamente: “Dédée me ha llamado por la tarde diciéndome que Johnny no estaba muy bien, y he ido enseguida al hotel. Desde hace unos días Johnny y Dédée viven en un hotel de la rue Lagrange, en una pieza del cuarto piso. Me ha bastado ver la puerta de la pieza para darme cuenta de que Johnny está en la peor de las miserias; la ventana da a un patio casi negro, y a la una de la tarde hay que tener la luz encendida si se quiere leer el diario o verse la cara” (Cortázar & Muñoz, 2014, p. 9). Cortázar se encarga de inmiscuir al lector en una decaída escena de la cual su amigo y crítico lamenta profundamente.

Asimismo, por medio de una narrativa bastante virtuosa, sigue describiendo el piso donde se encuentran Carter y Dédée, con ello logra describir un ambiente decadente donde la conversación que seguirá entre estos tres personajes será acompañada por una luz bastante molesta para Bruno, el crítico. “Creo que lo más irritante era la lamparilla con su ojo arrancado colgando del hilo sucio de moscas” (Cortázar & Muñoz, 2014, p. 10).

Historia

En este apartado de la estructura del cuento, según es planteado por Piña-Rosales, está constituido en dos partes: una historia visible e entendible, llamado argumento. De manera que el argumento se contrapone a la fábula. Es así que esta relación interviene los sucesos relacionados entre sí (2009).

En este relato Julio Cortázar describe una serie de conversaciones, reflexiones, cuestionamientos dados entre Bruno y Johnny Carter, este último, inspirado en el músico Charlie Parker. Johnny se encarga de cuestionar su existencia, la concepción del tiempo y la imposibilidad para estar en el ahora: “Pasado mañana es después de mañana, y mañana es mucho después de hoy. Y hoy mismo es bastante después de ahora” (Cortázar & Muñoz, 2014, p. 13). Su único escape es la música, aunque en algún momento no es suficiente para sacarlo de su ensimismamiento.

De otro lado está Bruno, un crítico amigo que trata de comprenderlo siendo un trabajo arduo para él, pues las constantes conversaciones con Johnny no son más que locuras productos del abuso de la droga. Aun así, este personaje ayuda al músico a mantenerse en la

escena del jazz, esto significa ayudar a encontrar un saxofón, pues Carter ya había destruido o perdido varios de estos instrumentos en alguna de sus faenas nocturnas.

Así, la angustia y el desespero eran emociones que acompañaban recurrentemente a Johnny, esto no le permitía ser consciente de su genialidad. En ocasiones para Bruno, después de mucho meditarlo, sus conversaciones con Johnny resultaban siendo reveladoras, otras le hacían sentir pena por el hombre músico que era atormentado por pensamientos tan inútiles que lentamente ayudarían a socavarse en la culpa. Además, el abuso de la droga y su preocupación por el tiempo, una manía, acabarían con su vida.

La trama

Este cuento presenta una narración marcada desde una tendencia vanguardista (una nueva corriente en la que se iba posesionando Cortázar), evidencia una narración desde distintas perspectivas: “un tema puede ser desarrollado narrativamente desde muchos ángulos y desde muchas perspectivas, tanto ideológicas como literarias” (Piña-Rosales, 2009, p. 480).

Una de las principales características del autor fue su forma de contar historias, su estilo narrativo solía dar pasos imprevistos para el lector en un mundo literario ingenioso que involucra analogías perspicaces y poco usadas en la literatura de la época.

“El Perseguidor” se destaca por una narrativa ligada desde el existencialismo, la genialidad y el jazz. Johnny era un hombre obsesionado por buscar la razón de ser de su vida, su compañero Bruno es el testigo encargado de demostrar y narrar sus reflexiones e intenciones para salir librado de sus pensamientos enfermizos. Una serie de sucesos atravesados por una peculiar personalidad en el músico (Johnny), son acompañados de unos diálogos centrados en el tiempo y su imposición, condiciones desfavorables para él, para su música y la posibilidad de encontrarse.

El desenlace

Aunque en la estructura del cuento no se encuentra una parte que esté vinculada al desenlace del relato, tal como lo menciona Piña-Rosales (2009) el desenlace puede ser un momento en el que lector pueda ser tomado por sorpresa, pues el inicio de sus primeras líneas lo conducen a una posibilidad imaginaria de la historia que dirige al momento cúspide del relato, este puede encontrar agresividad en su culminación como una nueva realidad establecida por medio de la historia (p. 480).

Como se ha mencionado en el marco teórico, Julio Cortázar hace una apuesta por la creación literaria divergente, desmarcada del canon literario. Establece una narrativa innovadora que permite una relación y comprensión distinta del lector.

“El perseguidor” desde su inicio muestra una situación bastante precaria en la que se encuentra Johnny, unas condiciones de vida asumidas por el mismo personaje bastantes particulares, desde el humor agudo y la reflexión permanente de la línea temporal. Su vida fue marcada por varios hechos trágicos: una infancia ejercida en la violencia y los problemas conyugales del hogar, la muerte de su hija a causa de una neumonía, una pena que llevó hasta su irónica muerte causada por un paro cardíaco mientras reía viendo su programa favorito de televisión.

Los personajes

El uso y la cantidad de personajes deben ser acertados a la hora de la elaboración del cuento puesto que al ser tan corto, necesita de personajes que sean imperantes en sus acciones, ya que la finalidad del cuento es ser limitado y necesita que su ejecución sea efectiva en el relato (Piña-Rosales, 2009).

En la siguiente tabla se encuentra una breve descripción de cada uno de los personajes que aparecen en la narración del cuento.

Tabla 3. Personajes del cuento “El perseguidor”. Tabla de Elaboración propia.

Bruno	Es el amigo y crítico de Johnny Carter. (Narrador del cuento)
Johnny Carter	Es un músico/saxofonista de jazz instalado en París. Que lidia con el abuso de sustancias psicoactivas y mantiene una obsesión permanente por el comportamiento estructural de la sociedad frente a la concepción de la línea temporal y la imposibilidad del poder ser
Dédée	Compañera actual de Johnny que vive con él. Se encarga de buscar ayuda en cuando empeora la salud de Johnny. Según menciona Bruno es la encargada de facilitarle la marihuana también

Tica, la marquesa	Es la amante de Johnny desde que su fama ascendió. Con el tiempo se ha convertido en su protectora y la encargada de inducirlo a las drogas
Art Boucaya	Uno de los integrantes del grupo de jazz
Marcel Gavoty	Músico de la banda de jazz y quien le presta su saxofón a Johnny cuando lo pierde
Baby Lennox	Es una joven cantante que suele reunirse con Johnny y Bruno. Ella mantiene un encuentro amoroso con Bruno
Bee	Hija de Johnny Carter. Al final muere de neumonía
Lan	Exesposa de Johnny Carter y madre de Bee

Puntos de vista

En este apartado se trata de ver desde qué puntos de vista el escritor se inmiscuye en el relato. Tal como lo menciona Piña-Rosales existen cuatro puntos de vista desde donde se cuenta la historia:

1. Omnisciente, donde el narrador está presente todo el tiempo en el relato, haciendo uso de los personajes para contar y criticar su actuar frente a otros personajes.
2. Semi-omnisciente, el narrador se esconde bajo algún personaje mientras dialoga con el lector.
3. Objetivo, el narrador sólo se encarga de presentar los hechos, pero no entra a interferir o tomar partido.
4. Primera persona, suele ser uno de los personajes, que se encarga, sin conocer la conciencia de los demás personajes, de hacer juicios e interpretar sus diálogos (Piña-Rosales, 2009).

Conforme a ello, Julio Cortázar muestra emplearse en el cuento desde un punto de vista semi-omnisciente, por medio de Bruno se encuentra un narrador-personaje que se encarga de contar la historia al lector y opina acerca de Johnny. Sin embargo, se puede evidenciar un narrador que pone en tela de juicio los diálogos con los demás personajes, haciendo uso del punto de vista referido como primera persona.

Tono y atmosfera

“El tono y la atmosfera están relacionados con el espacio y el tiempo” (Piña-Rosales, 2009, p. 481). Si bien este cuento se ubica en ambientes de la noche parisina y en los clubes de jazz de la ciudad, hay un lugar predominante en el que recurrentemente cae Johnny después de tener alguna decaída a causa de la droga o sus crisis existenciales: un hogar de reposo, una habitación decrepita, una clínica, o algún lugar desconocido para los demás que lo esperan para iniciar el concierto. Según el hilo conductor “El perseguidor” lleva una politonalidad, pues cada escenario se encarga de mostrar una sensación de inquietud o, al contrario, calma y plenitud, por ejemplo: Carter, montado en un escenario con el reflector puesto en frente e improvisando, escapando al tiempo o en una clínica de reposo, cuestionado y torturado negándose a aceptar la realidad que otros aceptan o se niegan a mirar.

Fondo y forma

Esta categoría muestra cómo el cuento es transformado por el escritor por medio de su intelectualismo, sucesos anecdóticos y formalidades. En este caso, Cortázar se presenta por medio del cuento como un fervoroso melómano, evidencia su interés por las comprensiones subjetivas desde posturas existencialistas y surrealistas, asuntos que marcaron su obra literaria como se describió en el marco teórico.

Por otro lado, la forma del cuento responde a diálogos constantes entre Johnny y Bruno, a modo de un diario de vida que en su estructura narrativa describe escenarios que llevan al lector a entender las complejidades de sus personajes mediante el uso de herramientas literarias empleadas por Cortázar.

Visión del mundo

La obra de arte no se crea de la nada, está influenciada por la visión del autor que puede ser implícita o explícita. Según Piña-Morales, en ella podemos identificar la visión del autor sobre el mundo. (Piña-Rosales, 2009) también está permeada por los acontecimientos que han marcado al autor y su contexto socio-cultural.

En este caso, se observa una nueva tendencia de Cortázar que se centra en el hombre nuevo y emancipado el cual atraviesa el relato desde una visión existencial, una característica general cortazariana. Otro elemento que permea la visión de mundo de Cortázar es el mito,

específicamente el relacionado con la cronología y organización del tiempo como una relación de poder.

Análisis musical de “The Big Top”, segundo movimiento de “The Marciac Suite”

El término análisis se define como la habilidad para descomponer un todo en sus elementos constitutivos, percibiendo las relaciones existentes entre esas partes.(Bloom, 1977). Entonces el análisis musical permite identificar los elementos constitutivos de una obra, las funciones y relaciones de estos.

Para este proyecto de investigación-creación la pieza “The Big top” de Wynton Marsalis se configura como un referente musical que orientará las decisiones que puedan darse durante el proceso creativo, por ello, a través del análisis de los elementos estructurales que configuran esta obra, se busca comprender de manera detallada cada una de las características musicales que serán empleadas en la composición.

Para ello se realizará un análisis estructural, a través de la identificación de los elementos que constituyen la pieza musical como los rasgos estilísticos, la instrumentación, la forma, los componentes melódicos, armónicos y rítmicos.

Descripción de la obra

El movimiento escogido de la obra The Marciac Suite es el segundo movimiento llamado: The Big top. Esta obra es una composición grabada (febrero 1-2, 1999) por el músico y trompetista Wynton Marsalis en tributo a la bella ciudad de Marciac, Francia y el festival de jazz que se celebra en agosto de cada año. Según la página web de Wynton Marsalis, esta obra es un tributo a la bella ciudad medieval, escrita para un formato septeto, con ella busca atrapar los sabores diversos y reconfortante del paté de Marciac, su armañac, sus imponentes siembras de girasoles y, sobre todo, la hospitalidad y alegría de su gente. (Marsalis, 2006).

Orquestación

1. Saxofón Alto
2. Saxofón Soprano
3. Trompeta
4. Trombón
5. Piano

6. Contrabajo

7. Batería

Análisis

La obra inicia en una métrica de $\frac{3}{4}$ en una tonalidad de D mayor. En esta obra, la métrica en $\frac{3}{4}$ da como base el ritmo de vals que predominará a lo largo del tema. En la introducción se encuentra una melodía principal liderada por trombón y saxofón alto, resaltado en el recuadro amarillo, sobre el acorde de DMaj7.

Medium Circus Waltz $\text{♩} = 140$

Alto Sax. *mf*

Soprano sax

Trumpet *mf*

Trombone *mf*

Piano *mf*
D Ma7 F#7(#11)/C

Bass *mf*
D Ma7 F#7(#11)/C

Ilustración 18. Introducción. Imagen tomada de la pág. web de wyntonmarslis.org

Por consiguiente, los demás instrumentos: trompeta y saxofón soprano, se encargan de responder a los instrumentos que llevan la melodía inicial. En la siguiente ilustración podemos ver la melodía principal en el trombón y la respuesta en la trompeta.

Trumpet *mf*

Trombone *mf*

Ilustración 19. Melodía principal-respuesta. Imagen tomada de pág. web wyntonmarsalis.org

En el acompañamiento se tiene un ritmo de vals que se evidencia en el contrabajo, piano y batería con un patrón rítmico sencillo como muestra la siguiente ilustración.

The musical score consists of three staves: Piano, Bass, and Drums. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The Piano part has a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The Bass part has a simple waltz rhythm. The Drums part has a simple waltz rhythm. The score includes dynamic markings like *mf* and *sim.* (sostenuto).

Ilustración 20. Acompañamiento de Vals. Imagen tomada de pág. web wyntonmarsalis.org

En la parte armónica se encuentra el acorde fundamental de la tonalidad principal D mayor (DMaj7), pasa a una dominante secundaria como V7/VI – F#7(#11) /C, siendo B# (#11) enarmónico de C. Posteriormente se encuentra un V7/II, es decir B7, este acorde como dominante del segundo grado (V7/II) que se dirige a un intercambio modal, o sea el segundo grado del modo re frigio: EbMaj7 (IIMaj7). Se muestra progresión armónica completa en el siguiente cuadro.

DMaj7 – F#7(#11) /C – B7 – EbMaj7

En la música popular es frecuente encontrar el uso de los mismo recursos ritmo-melódicos y armónicos entre distintas cuerdas de instrumentos o duetos dentro de un formato grande. En este caso se identifica el paso del mismo patrón entre duetos: trompeta, saxo soprano y trombón, saxofón alto. Armónicamente se mueve sobre los grados VI y II de D frigio, BMaj7 – EbMaj7.

Ilustración 21. Patrón rítmico-melódico en el recuadro amarillo y rojo. Imagen tomada de pág. web wyntonmarsalis.org

En la siguiente sección la melodía pasa al saxofón soprano (Ilustración 22) agregando los elementos rítmicos y melódicos identificados en la anterior ilustración. El resto de instrumentos que conforman el septeto utilizan elementos rítmicos de la melodía principal como acompañamiento.

Ilustración 22 Melodía del saxofón soprano. Imagen tomada de pág. web wyntonmarsalis.org

En esta misma sección se evidencia una modulación pasajera a Ab mayor por medio de acordes segundos relacionados y un encadenamiento de dominantes para luego ir a la tonalidad Eb mayor con la siguiente progresión: Am7 (b5), es decir, (VIIIm7b5 del IIm7), Bbm7 – Eb7 – AbMaj7, (IIm7 – V7 – IMaj7). En los siguientes acordes se encuentra un encadenamiento de sustitutos tritonales (Sub7)⁴, Ab7 (V7/IV) – Db7(Sub7 hacia el VI (Db7)) (#11), este último acorde con #11 es una nota de extensión estructural y finaliza en tonalidad pasajera de Eb mayor.

⁴ La abreviación Sub7, cifra del sustituto tritonal, es tomada del libro Armonía III del autor Juan Carlos Padilla. (Padilla Rincón, 2016)

Esta progresión armónica usa herramientas empleadas por la música popular, y en este caso en específico, el género jazz. Tales como, segundo relacionado, dominantes secundarias y prestamos modales.

Ilustración 23. Progresión armónica. Imagen tomada de pág. web. wyntonmarsalis.org.

Por otro lado, en esta obra es importante hacer énfasis en el fraseo y el uso minucioso de las articulaciones, los reguladores de matiz y las dinámicas específicas. Aun así, por la naturaleza rítmica del jazz es comprensible para el músico que interpreta este género ejecutar de manera correcta las corcheas swing. Sin embargo, en esta pieza la articulación es puntual en las líneas melódicas mediante el uso de glissando, apoyaturas, staccato, tenuto, acento con tenuto y la finalización de las frases hacia una dinámica e intención puntual las cuales brindan una interpretación mucho más precisa.

Ilustración 24. Articulaciones, dinámicas y reguladores. Imagen tomada de pág. Web. wyntonmarsalis.org.

Luego de esta melodía, hecha en bloque por s. alto, s. soprano y trompeta, pasa a un bajo cliché realizado por trombón y contrabajo sobre acordes dominantes descendiendo en

medios tonos: Gb7 (Sub7) hacia F7, este, como acorde pivote de Bb mayor y Eb mayor, y F7 acorde (Sub7) hacia E m7, con esta progresión armónica ocurre un cambio de tonalidad E mayor.

Ilustración 25 Bajo cliché y modulación en el recuadro rojo. Imagen tomada de pág. Web wyntonmarsalis.org.

En esta sección, también se encuentra un cambio de métrica a 4/4 en un compás. Esto como recurso rítmico para afianzar el paso a la siguiente tonalidad.

Ilustración 26. Modulación y cambio de métrica en el recuadro amarillo. Imagen tomada de pág. Web wyntonmarsalis.org.

Enseguida ocurre un cambio de métrica y en la nueva tonalidad persiste el uso de articulaciones específicas. Las líneas melódicas son elaboradas por saltos de quinta, sexta menor o quinta aumentada, segundas mayores y segundas menores. En este caso en concreto se puede ver el recurso compositivo pregunta-respuesta, elaborada entre la línea del bajo y piano (pregunta) y s. alto, s. soprano y trompeta (respuesta).

Ilustración 27. Interválica de la línea melódica (amarillo). Recurso compositivo (rojo).

En cuanto a la progresión armónica se tiene una línea ascendente por grados conjuntos desde el primer grado hasta el tercer grado para ir al sexto grado: E Ma7, F#m7, G#m7, C#m7, seguido de esta progresión se encuentra una secuencia de acordes dominantes para ir a una nueva tonalidad: Cm. El siguiente cuadro muestra la progresión completa para la modulación.

I ma7 – II m7 – III M7 – VI m7 – V7/V – V7/VI V7/IV → Cm

En el acorde V7/IV según el análisis, se evidencia que el V7 es la dominante del cuarto de grado de Cm como acorde pivote para facilitar la modulación. Además, hace uso de un sustituto tritonal (Sub7) como Db7(b9) para resolver en C menor y como último recurso armónico hacer un V7/VII de la tonalidad nueva.

F#7	G7	C7
Db7(b9)	Cmi7	F7
		BbMa7

Ilustración 28. Progresión armónica para modular a C menor. Imagen tomada de pág. web wyntonmarsalis.org.

Profundizando en la construcción de las líneas melódicas, rítmicamente se encuentra figuras predominantes a lo largo del tema, desprendiendo varias secuencias rítmicas de estos patrones



Ilustración 29. Corcheas



Ilustración 30. Semicorcheas

Por consiguiente, en las variaciones ritmo-melódicas presentada anteriormente el tema presenta un puente a cargo de la sección de vientos para ir a improvisaciones.

The musical score consists of five staves. The top three staves (S. Sax., Tpt., Tbn.) contain melodic lines with various articulations and dynamics. The bottom two staves (Pno., Bs.) provide harmonic support, with the piano part showing chord changes from F Ma7 to Gb Ma7. The bass part follows a similar harmonic structure.

Ilustración 31. Puente para ir a improvisaciones.

Continúa la obra con la presentación de un bloque melódico realizado por los vientos y una primera parte de solos. En la primera vuelta inicia la improvisación de la trompeta con dos vueltas, en una primera vuelta se hace sobre ritmo de vals, en la segunda vuelta sobre swing, algo muy característico en esta obra, un ir y venir entre estos dos ritmos a lo largo del tema.

En la parte armónica se presenta una compleja progresión para abordar una improvisación, puesto que sus cambios armónicos no son convencionales. Se tienen varias herramientas, desde prestamos modales, dominantes secundarias y modulaciones pasajeras.

De manera que, en el compás 51 la progresión inicia en acorde DMaj7, en la tonalidad de Eb mayor, en este caso, se puede observar que el acorde mencionado, infiere que se trata de un préstamo modal del séptimo grado de E dórico. En el siguiente acorde F#7(#11) se evidencia un préstamo modal de E lidio (segundo grado) para resolver en BMaj7, quinto grado de E lidio. Por consiguiente, el acorde Eb aparece para ir a un Am7(b5) y Bbm7, es decir un II – Vm7 de la tonalidad Bbm, este caso el Ami7(b5) se presenta como préstamo modal de C dórico (VIIm7), luego Eb7 a Ab ma7 (préstamo modal de C locrio), sexto grado. La primera parte de la progresión se puede observar en la ilustración 32.

D Ma ⁷	F#7(#11)	B Ma ⁷
E ^b Ma ⁷	A mi ⁷ (b5)	B ^b mi ⁷
	E ^b 7	A ^b Ma ⁷

Ilustración 32. Progresión armónica de solos

En la segunda parte de la progresión se muestra una secuencia de dominantes, Ab7, como VI grado del modo C locrio, Db7, como VII grado del modo Eb eólico, nuevamente se presenta Db7 con nota extensión #11 (G), para finalmente resolver en EbMaj7, Fm7 y EbMaj7/G. Por último, se realiza un segundo-quinto de Bb mayor: Cm7 – F7. Y terminar en un sustituto tritonal (Sub7) para ir a una dominante: Gb7 a F7.

Ab7	Db7	Db7(#11)	EbMa7	Fmi7	EbMa7/G
Cmi7	F7	Gb7			F7

Ilustración 33. Segunda parte de la progresión armónica. Solos. Imagen tomada de la pág. web de wyntonmarsalis.org

Por último, después de improvisaciones por parte de trompeta, saxofón alto y piano ocurre un interludio a cargo de los vientos: saxofón alto, tenor, trompeta y trombón en una melodía construida a partir de la figura rítmica negra, teniendo en cuenta el mismo cuidado en el fraseo que se venía presentando desde el inicio del tema, para ir a la parte B del tema y finalizar.

Ilustración 34. Interludio para finalizar. Imagen tomada de la pág. web de wyntonmarsalis.org.

En la ilustración 34 se puede ver que la línea melódica está construida por grados conjuntos, salto de octava, sexta y séptimas menores.

Por otro lado, en la melodía siguiente, se muestra como figura predominante la corchea en una línea ascendente y descendente. Así mismo, elaborada a partir de grados conjuntos, saltos de sexta menor y cuarta. Para finalizar se presenta una línea melódica rítmica repetitiva, disminuyendo de una dinámica forte a piano.

A. Sax.

S. Sax.

Tpt.

Tbn.

Ilustración 35. Interludio para ir a final. Imagen tomada de pág. web de wyntonmarsalis.org

Ilustración 36- Final del tema. Imagen tomada de pág. web de wyntonmarsalis.org.

Capítulo 4. Proceso creativo musical

El presente capítulo describe las relaciones establecidas entre música y literatura integradas en una obra musical para formato septeto jazz, manteniendo una línea de trabajo creativa que vincula los elementos encontrados tanto en el análisis literario del cuento “El Perseguidor” de Julio Cortázar, como en la pieza de “The Big Top” de Wynton Marsalis.

La selección de los instrumentos que conforman el septeto se hizo a partir de un análisis tímbrico que respondiera a las expectativas sonoras del compositor y sus consideraciones estéticas, las cuales están sustentadas en la búsqueda de una sonoridad que evoque aquellos ambientes referenciados en el cuento que se empleó como fuente de inspiración en el proceso creativo, y que la ejemplificación sonora del jazz, transportada a un pequeño formato que contiene instrumentos representativos de cada una de las familias que configuran la big band. Dichos instrumentos se muestran en la siguiente tabla.

FAMILIA INSTRUMENTAL	INSTRUMENTOS
VIENTOS MADERAS	<ul style="list-style-type: none"> • Flauta traversa • Saxofón tenor • Clarinete Bb
VIENTOS METALES	<ul style="list-style-type: none"> • Trompeta Bb • Trombón • Tuba
CUERDA PERCUTIDA	<ul style="list-style-type: none"> • Piano

Tabla 4. Instrumentación seleccionada para la creación musical. Tabla de elaboración propia

A lo largo de la pieza “El Perseguidor” se hace uso de distintas combinaciones entre los instrumentos seleccionados, tales como duetos, tríos, formato completo y solista en algunas partes de la obra.

Las primeras líneas del relato “El Perseguidor” de Julio Cortázar, ubican al lector en el hotel de “La rue LaGrange”, la llamada de Dédé, la nueva compañera de Johnny, se ha encargado de advertirle a Bruno que su amigo no se encuentra en buenas condiciones de salud, tal vez, su visita haría que el músico mejorara su estado de ánimo. Al llegar, Bruno se daría cuenta las condiciones en las que se encontraba Johnny “Me ha bastado ver la puerta de la pieza para darme cuenta de que Johnny está en la peor de las miserias; la ventana da a un

patio negro, y a la una de la tarde hay que tener luz encendida si se quiere leer el diario o verse la cara” (Cortázar & Muñoz, 2014, p. 9).

Evocando esta imagen la composición inicia con la entrada de la tuba y el piano, quienes dan apertura a la introducción, parte que busca presentar un efecto campana, recurso compositivo en el que cada instrumento entra en un tiempo distinto con una nota específica del acorde hasta llegar a un tutti donde se puede escuchar el acorde completo,

The musical score illustrates the 'campana' effect, where instruments enter one by one to build a chord. The tempo is marked as 75. The instruments shown are Flute, Clarinet in Bb, Tenor Sax, Trumpet in Bb, Trombone, Tuba, and Piano. The piano part provides a harmonic foundation with sustained chords. The brass instruments (Tuba, Trumpet, Trombone) enter first, followed by the woodwinds (Flute, Clarinet, Tenor Sax). The piece ends with a tutti section where the full chord is played together.

Ilustración 37. Recurso compositivo (efecto campana). Elaboración propia.

Este recurso pretende evocar la entrada a una ciudad nocturna, emblemática para cualquier escena del arte por su acogedora bienvenida al jazz, una ciudad luz, en este caso París. Posteriormente se presenta otro escenario, un personaje atormentado por el tiempo y la desdicha de su condición física y mental que es evocado con el saxofón tenor, tal como se muestra en la ilustración 38.



Ilustración 38. Melodía de s. tenor. Elaboración propia.

La primera parte inicia en una métrica de $\frac{3}{4}$ como elemento musical extraído del análisis musical de la obra en referencia “The Big top”, con el fin de dar más dinamismo al principio de la obra. La tonalidad seleccionada fue Gm por su carácter melancólico, sonoridad nostálgica, comodidad para la ejecución instrumental y su relación conceptual con el rompimiento de los esquemas que le fue asignado durante el romanticismo. Dicha característica conceptual de la tonalidad Gm se vincula con las representaciones estilísticas de la literatura cortazariana. La introducción se encuentra sobre el acorde de Gm7 en los dos primeros compases, en los siguientes cuatro compases se tendrá el mismo acorde, sin embargo, se tendrán notas de extensión, como novena (9) y once (11) tensiones permitidas en este acorde menor.

Gm7 – Gm7 – Gm11 – Gm11 – Gm9 – Gm9

En esta sección y sobre la misma armonía mencionada anteriormente se encuentran dos melodías, una primera, a cargo de la tuba. Esta melodía, pensada de manera rítmica se encuentra construida a partir grados conjuntos, buscando un suspenso desde la sonoridad de la tuba y la construcción rítmico-melódica de la misma.



Ilustración 39. Línea de tuba, suspenso. Elaboración propia.



Ilustración 40. Línea de tuba, suspenso. Elaboración propia.

Así mismo, hay una segunda melodía que está acompañando a la tuba, esta tiene una articulación más sutil. La flauta y el clarinete se encargan de hacer pequeños adornos y luego

hay un acompañamiento en cuarteto a cargo de clarinete, saxofón tenor, trompeta y trombón, para dar cambio a una métrica de 4/4, como se evidencia en el recuadro rojo de la ilustración 41 y en la ilustración 42.

The musical score shows six staves: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Tenor Saxophone (T. Sx.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba. The key signature has two flats (B♭ and E♭). A red box encloses measures 4 through 7. In measure 4, the Flute plays a half note G4, and the woodwinds and brass play a rhythmic pattern of quarter notes: G4, A4, B♭4, A4. Dynamics are marked as *mf* for the Flute and *mp* for the other instruments. In measure 7, the Flute plays a half note G4, and the woodwinds and brass play a triplet of eighth notes: G4, A4, B♭4. The Tuba part consists of a continuous eighth-note accompaniment.

Ilustración 41. Acompañamiento de cuarteto en la tuba. Elaboración propia.

The musical score continues from the previous illustration, starting at measure 8. The tempo is marked as $\text{♩} = 100$. The meter changes to 4/4. The Flute (Fl.) plays a half note G4. The B♭ Clarinet (B♭ Cl.) and Tenor Saxophone (T. Sx.) play a half note G4. The B♭ Trumpet (B♭ Tpt.) and Trombone (Tbn.) play a half note G4. The Tuba part continues with its eighth-note accompaniment. Dynamics include *fp* for the woodwinds and brass.

Ilustración 42. Paso de métrica. Elaboración propia.

Justo en el cambio de métrica del compás nueve (9), se realiza un puente por medio del piano para generar un cambio de tiempo, rítmico y dinámico de la composición mientras es acompañado por notas largas. La progresión armónica que se estableció en esta parte fue: Gm7(11), Gm7 (11), Gm7 (11) luego un préstamo modal de G frigio, que sería su segundo grado: Abma7, Dm7/A y Gm7.

Ilustración 43. Puente de piano. Elaboración propia.

Ilustración 44. Acompañamiento de Saxofón, flauta y Clarinete (recuadro amarillo) y cambio de tempo (recuadro rojo). Elaboración propia.

En estos primeros compases (entre compás nueve y dieciocho) del cambio de métrica el piano sigue repitiendo en piano la misma secuencia rítmica mientras los demás instrumentos crean una atmósfera rítmica sobre la base del piano. Aun así, hay una melodía importante que inicia en el compás once (11). Mientras tuba y trombón se suman al acompañamiento rítmico desde otra secuencia rítmica.

Ilustración 45. Melodía trompeta y acomp. de tuba y tbn. Imagen de elaboración propia.

Para la elaboración de las líneas melódicas se tomó como referente de interpretación el análisis de la obra “The Big Top” de la “Suite de Marciac”, de la cual se retomó el uso específico de articulaciones que facilitarían el acercamiento al fraseo del jazz. Se puede observar en la ilustración 45 que en la línea melódica acompañante de trombón y tuba se especifica el uso de acentos y staccatos con el fin de tener una rítmica más estable.

Por otro lado, el trio entre flauta, clarinete y saxofón tenor hace un acompañamiento rítmico. En el compás quince la flauta evoca una sensación de calma y reflexión, relacionada con las conversaciones entre Bruno y Johnny que, aunque venían cargadas de mucho desasosiego, traían calma para Johnny.

Desde el aspecto musical se busca que la flauta tenga protagonismo a lo largo de la composición como representante de la sensación de calma y la calidez de la luz que se relaciona con los momentos de lucidez que tenía Johnny en medio de su condición física y mental.

En el pasaje referido (compases 15 al 18), se encuentra que la flauta mantiene una melodía construida a partir de semicorcheas, mientras que los demás hacen un acompañamiento en redondas, para luego pasar a la melodía de tuba y piano a unísono que se puede observar en la siguiente ilustración.

Fl. 14

B♭ Cl.

T. Sx.

f

rit.

Ilustración 46. Acompañamiento rítmico y melodía (solo de flauta). Elaboración propia.

Fl. 17

B♭ Cl.

T. Sx.

accel.

Ilustración 47. Acompañamiento de la flauta y melodía flauta. Elaboración propia.

Tuba

Pno. 19

Ilustración 48. Melodía a unísono. Imagen Elaboración propia.

Luego de esta sección entre tuba y piano se establece un puente para ir la siguiente parte donde clarinete y flauta se relevan en la ejecución del seisillo (ver ilustración 49), figura rítmica que sirve como transición para el ritmo swing como evocación al personaje saxofonista que entabla una especie de citas musicales en la composición, buscando herramientas musicales que funcionen para establecer roles dentro de la obra.

The image shows a musical score for two instruments: Flute (Fl.) and Bass Clarinet (B♭ Cl.). The score is in 2/4 time and starts at measure 22. The Flute part begins with a dynamic marking of *sfz* and plays a series of sixteenth-note patterns, each marked with a '6' and an accent. The Bass Clarinet part also plays similar sixteenth-note patterns, also marked with a '6' and an accent. The score is divided into two systems, with the second system continuing the patterns from the first.

Ilustración 49. figura seisillo. (relevos). Imagen de elaboración propia.

Seguido de esta sección, se presenta un acompañamiento en bloque de notas largas, en esta ocasión sobre una progresión armónica elaborada a partir del préstamo modal del VII grado de G dórico: FMaj7 - Gm7 - Gm7(11) - Gm7 - Gm7 (9-11) /F - Bb7, como dominante secundaria del VI grado para resolver en Ebm7, haciendo parte de la transición para ir al swing. La progresión armónica inicia en el compás 24, después de estas notas largas el clarinete y flauta se encargan de hacer micro melodías que retoman la evocación a la tranquilidad.

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), and Tuba (T. Sx.). The score starts at measure 24 and is in 2/4 time. The tempo is marked as $\text{♩} = 75$. The Flute part plays long notes with a dynamic marking of *f* in the first measure, *mp* in the second, and a series of sixteenth-note patterns in the third. The Bass Clarinet part plays long notes with a dynamic marking of *f* in the first measure, *f* with a triplet marking in the second, and *p* in the third. The Tuba part plays long notes with a dynamic marking of *f* in the first measure and *p* in the third. The score is divided into two systems, with the second system continuing the long notes from the first.

Ilustración 50. notas largas. Melodías clarinete y flauta. Imagen de elaboración propia.

A continuación, se mostrará la sección del swing, donde la melodía será hecha en bloque por un quinteto dentro del formato. En esta parte que inicia en el compás 31 se tendrá una progresión armónica desde el sexto grado de la tonalidad, es decir, EbMaj7 - G7sus4 (V7 sus4/IV) para resolver en Cm7, luego V7/II (E7), que se dirige al segundo grado de G dórico y D7 para ir a Bbm7 (IIIIm7 grado del modo locrio) como una cadencia rota. Por último, se tendrá una dominante secundaria V7/IV (G7) para terminar en IVm (Cm7) y resolver en Gm7, acorde que vincula una próxima sección.

Ilustración 51. Primera parte de la sección en bloque. Elaboración propia.

En la ilustración 52 se evidencia una sección construida a partir de la figuración predominante de la pieza tomada como referente compositivo “The Big top”, esta figura busca pasar de la melancolía al suspenso sonoro con la entrada del piano nuevamente en el compás 41. La intención de esta elección es representar el tono y atmosfera del relato, es decir, la sensación de desasosiego en la que cae Johnny y su permanente conflicto con la imposición del tiempo. Una nueva decaída del saxofonista involucraba a más personajes para recuperarlo y sacarlo de su mente, que, así como lo llevaba a la genialidad musical, también era víctima de sus pensamientos compulsivos.

Musical score for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), and Tenor Saxophone (T. Sx.) starting at measure 37. A red box highlights a rhythmic figure in the Flute part. The score shows three staves with various notes and rests, including a first ending bracket labeled '1.' at the end.

Ilustración 52. Figura rítmica predominante en *The Big Top* usada en la composición, ver recuadro rojo. Imagen de elaboración propia.

Después de esta sección que se repite dos veces, se procederá a mostrar la entrada del piano, que a partir de la figuración que se escribió pretende evocar melancolía en la sonoridad de esta sección.

Musical score for Piano (Pno.) starting at measure 41. The score shows two staves (treble and bass clef) with chords and notes. Dynamics markings include *f* and *mp*. The bass line has a 'Ped.' marking under the first measure.

Ilustración 53. Entrada del piano. Imagen de elaboración propia.

Esta sección está acompañada por una sutil melodía de la flauta, haciendo un llamado a los demás instrumentos, respondiendo con una variación rítmica de la melodía que propone la flauta.



Ilustración 50. Melodía de flauta. Elaboración propia.

Ilustración 51. Secuencia rítmica como respuesta a melodía de la flauta. Elaboración propia.

En la siguiente sección se hace uso de elementos rítmicos pertenecientes al tango, esto, como referencia a la nacionalidad del autor del cuento, Julio Cortázar. Este elemento da apertura a otro momento de la obra musical que representa el contexto del autor, el cual tuvo gran relevancia en una significativa parte de su obra literaria.

La tuba retoma los elementos ritmo melódicos de la marcha característica del tango, acentuando los tiempos 1, 2 y 4, en la métrica de 4/4. Al inicio se presenta junto al piano por medio de un bajo cliché partiendo desde el acorde Gm7, cuya nota fundamental desciende por medios tonos, característica armónica de la música popular y en este caso, del tango.

Por otro lado, los acompañamientos usados rítmicamente se repiten empleando la figura rítmica de dos semicorcheas, corchea. En la Ilustración 54 se podrá ver la figuración mencionada. En esta parte se genera un juego rítmico entre la trompeta, clarinete, flauta y saxofón tenor, que nuevamente emplea el recurso pregunta-respuesta, generada por la trompeta y resuelta por el trio flauta, clarinete y saxofón tenor.

Asimismo, el trombón se encarga de llevar la melodía en medio del juego rítmico referenciado anteriormente, el cual hace uso de las articulaciones más empleadas en la “Suite de Marciac” compuesta por Wynton Marsalis.

Ilustración 54. Inicio del tango. Acompañamiento y marcha tanguera en tuba. Imagen de elaboración propia.

En recuadro rojo se observa la melodía de trombón y las respectivas articulaciones seleccionadas. Por otro lado, el juego rítmico se encuentra señalado con el recuadro amarillo, mientras que el verde muestra la marcha, ritmo característico del tango a cargo de la tuba. Después de esta sección, pasará el protagonismo del tango al piano, haciendo un ritmo más completo, donde se puede evidenciar el marcato del ritmo tango, esta sección se repetirá dos veces,

En esta parte se pueden encontrar cortes ejecutados por la trompeta, el clarinete y el saxofón tenor, armonizados por cuartas y terceras, elemento característico del género tango. En la armonía se encontrará la progresión I – V la cual es bastante común en el tango.

Ilustración 55. Marcato en el piano. Elaboración propia.

Musical score for Illustración 56, showing four staves: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Tenor Saxophone (T. Sx.), and B♭ Trumpet (B♭ Tpt.). The score starts at measure 55. The Flute part features a melodic line with a triplet and a first ending. The Clarinet, Tenor Saxophone, and Trumpet parts provide accompaniment with a consistent rhythmic pattern. Dynamics include *mf* and *f*.

Ilustración 56. Cortes realizados por clarinete, s. tenor y trompeta. Elaboración propia.

La sección que continúa presenta un trio que puede observarse en la ilustración 57, el cual representa el elemento melódico con el ritmo de tango ya establecido, interpretada por la flauta, el clarinete y el saxofón tenor. Esta línea melódica está armonizada al unísono entre flauta y clarinete, en el caso del saxofón tenor se encuentra a una distancia interválica de tercera.

Musical score for Illustración 57, showing three staves: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), and Tenor Saxophone (T. Sx.). The score starts at measure 59. The Flute and Clarinet parts play a melodic line in unison. The Tenor Saxophone part plays a line a third below. Dynamics include *sf*.

Ilustración 57. Trio. Elaboración propia.

Así mismo, en esta parte la trompeta y el trombón hacen un acompañamiento de corcheas acentuando el segundo tiempo, para seguir resaltando el ritmo de tango, esto con ayuda de la tuba que pasa nuevamente a hacer la estructura ritmo-melódica que hace referencia al tango.

En cuanto a la parte armónica se sigue con una progresión sencilla de I – V, en este caso se retoma la melodía que propuso el trombón (ver ilustración 58) que, en esta ocasión, se le sumará la flauta y el saxofón tenor, mientras que el piano empieza a usar la figura rítmica planteada en la ilustración 56 hecha entre flauta y clarinete.

Musical score for Illustración 58, measures 63-65. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Tenor Saxophone (T. Sx.), Baritone Trombone (B. Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba, and Piano (Pno.). The piano part features a rhythmic figure in the right hand marked '8va' and a melodic line in the left hand. Dynamics include *mf* and *f*.

Ilustración 58. Melodía y acompañamiento rítmico hecho por el piano. Elaboración propia.

Musical score for Illustración 59, measures 66-68. The score includes parts for Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Tenor Saxophone (T. Sx.), Baritone Trombone (B. Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba, and Piano (Pno.). Red boxes highlight the melodic lines in the Flute, Tenor Saxophone, and Trombone parts. A yellow box highlights the Tuba part. The piano part continues with the rhythmic figure. Dynamics include *mf* and *rit.*

Ilustración 59. Melodía en el recuadro rojo, marcha de tango en el recuadro amarillo. Elaboración propia.

Seguido de esta sección, se establece un puente del compás 74 al 78. Por medio de una nota redonda en la sección de vientos y cortes armónicos, desde una progresión armónica realizada por prestamos modales.

Gm7 (I) – Am7 (IIIm7, Dórico) - Bbm7 (IIIIm7, locrio) - Db7 (sub7 V7/ IV) – Cm7 (IV) – EbmMaj7/G – Eb7 (Sub7) – Dm7

En el acorde EbmMaj7/G se anticipa la nota sol para ir a Eb7, así mismo, siguiendo la progresión armónica se hace un sustituto tritonal (Sub7), Eb7 para dirigirse al quinto grado menor de sol menor. Es decir, Dm7. Es evidente que la armonía en esta composición no es líneal por su naturaleza, que no viene de una progresión tradicional como se conoce en el ámbito musical clásico. Según lo investigado en este proyecto la literatura de Cortázar se desvincula de la escritura tradicional, en este sentido la parte armónica presentada en la composición resulta del gusto del compositor, buscando una sonoridad que se adapte a la atmosfera encontrada en el análisis literario. Aun así, se evidencia que dicha armonía se somete a un análisis que es descrito en el presente apartado.

The image shows a musical score for Tuba and Piano. The Tuba part is written in the bass clef and features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Piano part is written in the treble clef and consists of a repetitive rhythmic pattern of eighth notes. The bass clef of the piano part has a few whole notes. Pedal markings 'Ped. f' are present at the beginning and end of the piano part.

Ilustración 60. Línea rítmica del bajo y piano. Elaboración propia.

La siguiente sección presenta pequeñas melodías que brindan un ambiente de suspenso, esto, debajo de una melodía repetitiva presentada por el piano. En esta misma parte de la composición se presenta cortes y melodías seguidas a cargo de flauta, clarinete y saxofón tenor, formando nuevamente un efecto campana que posibilita el ambiente mencionado anteriormente.

Musical score for Tuba and Piano (Pno.). The Tuba part is in the bass clef, and the Piano part is in the grand staff. The Piano part features a melodic line with a forte (*f*) dynamic marking. The Tuba part has a melodic line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking.

Ilustración 61. Melodía del piano. Elaboración propia.

Musical score for Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), T. Saxophone (T. Sx.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba. The Flute part is in the treble clef, and the other instruments are in their respective clefs. The Flute part features a melodic line with a forte (*f*) dynamic marking. The Trombone and Tuba parts have a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The B♭ Trumpet part has a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking.

Ilustración 62. Efecto campana entre tuba, trombón y trompeta y melodía de flauta. Elaboración propia.

Después de esta sección se retoma la primera parte de la composición, agregando al piano que presenta un bajo cliché a partir Gm7 y desciende por medios tonos.

Musical score for Piano (Pno.). The score shows two systems of piano accompaniment. The first system has a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking, and the second system has a forte (*f*) dynamic marking. The piano part features a bass line with a Gm7 chord and a descending half-note scale. The melodic line is highlighted with yellow boxes.

Ilustración 63. Bajo cliché realizado por el piano (recuadros amarillos). Elaboración propia.

En la parte final de la composición se presenta la siguiente progresión armónica: Gm7 - Am7 (II, dórico), luego D7 sus4(b9), Gsus2, haciendo suspensión frigias⁵ resolviendo en Gm7, con la finalidad de generar una sonoridad melancólica. En esta parte hay una distribución de la melodía que se pasa entre clarinete, flauta y saxofón tenor.

El perseguidor ♩=70 35

The musical score for 'El perseguidor' shows the final section starting at measure 107. It features six staves: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Tenor Saxophone (T. Sx.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba. The tempo is marked as ♩=70. The score includes dynamic markings such as *mp*, *sf*, and *mf*, and a *rit.* (ritardando) marking. The music is in 3/4 time and ends with a final cadence.

Ilustración 64. Parte final, paso distribución de melodía y campanas. Elaboración propia.

Como fin de la composición se hace uso de calderón para darle una terminación. Luego de esto se hace uso de la progresión armónica: Am7 - Bbm7 (III, Locrio) D7/ C y terminar en G m7. Ver ilustración 65.

⁵ Según el libro "Armonía III" del autor Juan Carlos Padilla: "Es un caso típico de suspensión en el cual se reemplaza la tercera del acorde por la cuarta, resultando un acorde suspendido con séptima menor (7sus4), constituyéndose así en un acorde que tiene función y estructura dominantes. Debido a que los dominantes soportan cualquier tensión excepto la cuarta justa (4), la novena (b9) y la tercera (b13) pasan a ser tensiones disponibles". (Padilla Rincón, 2016, p. 18)

The image shows a musical score for six instruments: Flute (Fl.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Tenor Saxophone (T. Sx.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba. The score is for measures 111 to 112. The flute part begins at measure 111 with a melody marked 'mf'. The other instruments play sustained notes or rests. The key signature has two flats (B♭ and E♭), and the time signature is 4/4.

*Ilustración 65. Parte final con melodía en la flauta.
Elaboración propia*

Relato autoetnográfico

Para el desarrollo de la presente propuesta de investigación-creación se retoma la autoetnografía como herramienta del enfoque cualitativo de la investigación, la cual “busca describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal con el fin de comprender la experiencia cultural”. (Ellis et al., 2015, p. 149).

Para esta investigación se tomó como referente descriptivo y autoetnográfico cada momento que vivió el autor durante el proceso creativo, los cuales fueron permeados por las necesidades investigativas que requería el proyecto.

La autoetnografía como método presenta características de la autobiografía y de la etnografía, pues en una autobiografía, el autor escribe de manera selectiva acerca de sus experiencias pasadas. Por lo general, el autor atraviesa estas experiencias para reconfigurarlas a través de una mirada retrospectiva. (Ellis et al., 2015) Por esta razón la autoetnografía se consigna al final del proceso creativo, en tanto la reflexión pertinente se dio de manera posterior a la obtención del resultado musical.

En las siguientes líneas se encuentran las descripciones autoetnográficas que fueron realizadas en retrospectiva de cada momento que configuró el proceso de investigación-creación, las cuales están desarrolladas en primera persona ya que “los autobiógrafos también

pueden crear textos ingeniosos y evocativos alterando los puntos de vista del autor. Pueden utilizar la primera persona para contar una historia; por lo general, cuando han observado o vivido personalmente una situación y pueden contar el "testimonio del testigo ocular" (Crawley, 2002)

El autor del presente proyecto ha decidido mencionarlos como ‘momentos’ en tanto el diccionario de la lengua castellana lo define como “oportunidad, ocasión propicia”. Es preciso mencionar que estos momentos no fueron secuenciales, es decir, no fue condicionante el desarrollo de uno para avanzar al otro. Por el contrario, se presentaron de forma aleatoria y cíclica, entre ellos se lograba la solución de dificultades de otro momento del proceso de creación y así se lograba avanzar en el mismo.

Momento analítico

En este apartado trataré de evidenciar el proceso de reflexión que se hizo antes, durante y después del proceso creativo, asunto que tuvo como requerimiento adquirir ciertos conocimientos prácticos y conceptuales que me permitieran el desarrollo de la composición musical.

En la parte musical tuve como referente el tema “The Big Top” de Wynton Marsalis, obra que en primera instancia escuché varias veces con el fin de tomar ideas rítmicas, sonoras y tímbricas que llamaran mi atención del formato septeto como la sonoridad de los instrumentos al unísono, la disposición de las voces, descifrar qué notas de los acordes tocaba cada instrumento y por qué se seleccionaban de esa manera, comprender las intenciones del compositor y la sonoridad lograda a partir de la obra mencionada.

El análisis de este tema me permitió encontrar un uso frecuente, (supongo que por sonoridad), de pasajes melódicos entre duetos o tríos que se presentaban reiteradamente, tales como trombón, saxofón alto y saxofón alto, saxofón soprano y trompeta. En este punto era importante definir el color y timbre de este septeto, que por su sonoridad consideré pertinente y podía acercarse a lo que yo buscaba en la composición final de este trabajo.

Por otro lado, la parte armónica significó un desafío para mí ya que tenía dificultades para lograr descifrar la manera como estaba planteada la progresión armónica por lo que en esta parte necesité de la ayuda de mi asesor de monografía para identificar la estructura armónica, donde evidenciamos el uso adecuado de cada acorde y su conducción respectiva.

El hecho de encontrar una sonoridad bastante particular en esta obra que me agradaba bastante me hacía querer tener un resultado sonoro en mi composición con el mismo efecto sonoro, aun así, es necesario para mí aceptar que debido al poco conocimiento de

herramientas de composición, resultaba mucho más complejo de lo que se esperaba el trabajo conceptual para la elaboración de la obra musical. Al final hubo un resultado satisfactorio, pues el análisis de “The Big top” me ofreció una guía para la composición, y se acercaba a la misma finalidad que buscaba mi trabajo: elaborar una composición que representara una locación por medio de la música, que en el caso del referente era la de ciudad Marciac y para mi composición serían los escenarios descritos en el cuento de Cortázar.

Con respecto a la literatura se tuvo como insumo “El Perseguidor” de Julio Cortázar, un cuento que leí por bastante tiempo y en repetidas ocasiones con el fin de buscar una idea o varias, que me dieran un fundamento preciso para la creación de la música. En cada lectura buscaba relacionar cada momento del cuento con una emoción o con un escenario en el que los personajes estuvieran permanentemente involucrados; situaciones complejas, conversaciones difíciles y reflexiones que me permitieran vincularme de manera más sencilla con el relato.

Aun así, esta tarea de ubicar al cuento en una sola emoción, escenario como lo planteaba al principio no era el camino correcto, pues sería injusto y simplista con la literatura categorizarla en una sola emoción. Se me obligaba a tener una visión mucho más amplia, pues la narrativa cortazariana requería que tuviera esta óptica. Este proceso me llevaba a observar varios escenarios y varias emociones las cuales iba identificando en el cuento para plasmarlas posteriormente en la creación musical.

Momento de inspiración

Me gustaría mencionar que las fuentes de inspiración para el proceso creativo fueron tanto el cuento como la misma música, ya que durante el tiempo que tomó el desarrollo de este trabajo creativo-musical, eran permanentes los momentos de escucha de obras musicales que, aunque no fueron objeto de análisis como la obra referente acá analizada, me ayudaron a acercar mi composición a otras sonoridades, que con el solo hecho de escuchar, me sacaban de los momentos de bloqueo creativo y me permitían volver sentarme al piano para componer.

De estas fuentes de inspiración que requirieron horas de escucha, puedo destacar: “Yes or No” con música de Wayne Shorter y grabada junto a la Jazz at Lincoln Center Orchestra con el trompetista Wynton Marsalis, “November Song” versión grabada por el gran Clark Terry y la orquesta de Peter Herbolzheimer y “Cavalcata” de Astor Piazzolla. Estas obras hicieron parte de mi lista de reproducción, y me ayudaron a reconocer auditivamente un

mundo musical amplio a la hora de componer. Aunque es reiterativo, el hecho de sentarse a escuchar un disco o una de estas canciones fue fundamental para sacar a flote este proyecto.

Momento productivo

Como un primer acercamiento a la composición de esta obra, decidí escribir en un cuaderno pentagramado la progresión armónica por secciones y luego empezaba a escribir las líneas melódicas de cada instrumento. Para esto, tocaba la armonía y tarareaba melodías que me agradaran y que pudieran funcionar, con la intención de recrear la trama del cuento y la sonoridad que se esperaba. Esta parte fue de prueba y acierto, pues varias de esas melodías que resultaban, al final no funcionaban y debía modificarlas o generar una nueva hasta que lograba encontrar la que consideraba adecuada o que me permitía darle un mayor desarrollo mediante la agregación de los demás instrumentos.

En cuanto a la orquestación tenía como ejemplo el análisis que ya se habían hecho de la obra referente “The Big top”, que me ayudó para la selección de los instrumentos que quería que sonaran al mismo tiempo, los que llevaran la melodía, los que llevaran la contra melodía o el acompañamiento en las distintas secciones que están presentes en la composición, esta elección se dio por timbre y sonoridad.

En este proceso de creación y productividad se tuvo como material de apoyo una cartilla de trabajo realizada por el maestro Juan Carlos Padilla, insumo que me ayudó a establecer recursos armónicos en la composición, técnicas de conducción de voces y refuerzos conceptuales. Recursos que utilicé para llevar a cabo la composición.

Conclusiones

Como cierre del proceso de investigación-creación explicitado a lo largo de este documento, se presentan las conclusiones que se generan en torno al desarrollo de la labor investigativa, las cuales son presentadas en relación directa con los objetivos específicos, el proceso de

El objetivo específico número uno se cumplió a cabalidad, en tanto se realizó el análisis literario del cuento “El Perseguidor” de Cortázar. Este proceso fue determinante para indagar en las relaciones existentes entre música y literatura, permitió el acercamiento a la comprensión estructural, el reconocimiento argumental y el estilo escritural del autor del cuento, conocimientos que orientaron la posterior selección de los aspectos literarios sustanciales que el compositor consideró relevantes para evidenciar en la creación musical. Solo a través del análisis literario fue posible reconocer los aspectos estructurantes que le configuran como un referente de la literatura cortazariana, en tanto responde a estéticas y formas narrativas que definen un estilo escritural.

De este análisis surgieron ideas creativas que fueron plasmadas en la composición, tales como la hibridación de elementos rítmico-musicales pertenecientes al tango que evocan la nacionalidad argentina de Cortázar y aspectos armónicos y texturales pertenecientes al jazz como referente musical evocado en la narrativa del relato.

De igual forma se cumplió con lo propuesto en el objetivo número dos, pues se realizó en análisis estructural y minucioso de la obra “The Big Top” de Wynton Marsalis, proceso que permitió reconocer los elementos armónicos, melódicos, rítmicos y texturales que se emplean para el desarrollo de un discurso musical en el formato septeto que responde a las lógicas estilísticas del género jazz. Este análisis permitió que el compositor y autor de este documento lograra un acercamiento al lenguaje propio del género musical y formato instrumental sobre el cual se realiza la composición, lo que aportó significativamente en la construcción del criterio estético-musical del creador y la adquisición de herramientas compositivas que favorecieron las representaciones musicales elaboradas en la composición homónima del cuento de Cortázar.

“El perseguidor” composición para septeto jazz, es el resultado de la integración de los elementos hallados tanto en el análisis musical como en el análisis literario, lo que evidencia el cumplimiento total del tercer objetivo específico.

Mediante el proceso de investigación e indagación para lograr este proyecto creativo, fue posible reconocer la importancia del conocimiento de los marcos referenciales que

facilitan y sustentan la comprensión teórica de los aspectos literarios y musicales que soportan el proceso de indagación por la relación música-literatura. En esta misma línea se reconoce la importancia del desarrollo procedimental organizado y detallado que promueve la estructuración de una ruta metodológica propia para el proceso de investigación-creación, la cual orientó el avance del proyecto de forma secuencial y precisa, vigilando el cumplimiento de los objetivos. Obteniendo como resultado la composición de “El Perseguidor”.

La realización de este proyecto de investigación-creación sugiere la reflexión sobre el proceso creativo, para el cual adquiere gran importancia tanto el conocimiento específico de la disciplina musical y de los referentes literarios, como las decisiones estéticas que muchas veces están sustentadas en elementos que hacen parte del devenir personal, contextual, académico y musical del compositor.

Todo lo anterior hace que este trabajo motive la realización de otras investigaciones que puedan interesarse en la creación, vinculada específicamente con obras literarias de autores latinoamericanos en géneros y formatos como el jazz fusión y el septeto. Fortaleciendo así los procesos creativos interdisciplinarios y los aportes a las posibles rutas metodológicas que orienten la investigación-creación. Reflexiones que sin duda aportan a la consolidación del perfil profesional del Licenciado en Música.

Esta monografía representa un primer acercamiento a la composición como interés particular del autor, genera un impulso que a futuro se proyecta en dos escenarios específicos: el estudio de la música incidental y la creación de música para cine que tome como referentes obras literarias.

Finalmente, el desarrollo de este proyecto de investigación-creación aportó significativamente al crecimiento académico, profesional y musical del autor del presente documento, pues el acercamiento a la literatura, el proceso creativo musical y los abordajes analíticos de obras narrativas y musicales, contribuyen a la consolidación de criterios argumentales, estéticos y compositivos que dejan en el tintero inquietudes por la investigación interdisciplinaria en los procesos creativos.

Bibliografía

- Alazraki, J. (1979). VOZ NARRATIVA EN LA FICCIÓN BREVE DE JULIO CORTÁZAR. *INTI*, 10/11, 145–152. JSTOR.
- Blanes, J. P. (2011). El perseguidor, de Cortázar, entre la figuración de la vanguardia y la emergencia de una nueva subjetividad. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 37(74), 71–92. JSTOR.
- Bloom, B. S. (1977). Taxonomía de los objetivos de la educación—La clasificación de las metas educacionales. *1977*, 8, 353.
- Cárdenas, R. N., Gutiérrez, A. M., & Palencia, R. M. (2022). El archivo musical documental: Subjetividades y aportaciones al sujeto cultural. *Praxis & Saber*, 13(32), e12522. <https://doi.org/10.19053/22160159.v13.n32.2022.12522>
- Carlos, R. (1981). *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Gredos S.A.
- Chiantore, L. (2020). Retos y oportunidades en la investigación artística eb la música clásica. 2020-12-28, Núm. 74 (2020): *Quodlibet n.º 74*. <https://doi.org/10.37536/quodlibet>
- Cortázar, J. (1971). Algunos aspectos del cuento. *1971*.
- Cortázar, J., & Muñoz, J. (2014). *El Perseguidor Ilustraciones: José Muñoz*. libros del zorro rojo. www.librosdelzorro.com
- Crawley, S. L. (2002). “They Still Don’t Understand Why I Hate Wearing Dresses!” An Autoethnographic Rant on Dresses, Boats, and Butchness. *Cultural Studies ↔ Critical Methodologies*, 2(1), 69–92. <https://doi.org/10.1177/153270860200200110>
- Daza Cuartas, S. L. (2009). INVESTIGACIÓN - CREACIÓN UN ACERCAMIENTO A LA INVESTIGACIÓN EN LAS ARTES. *Horizontes pedagógicos*. 11(1), 87–92.
- Del Rey Briones, A. (2008). *El cuento literario* (Ediciones AKAL, Vol. 38).
- Ellis, C., Adams, T., & Bochner, A. (2015). *Autoetnografía: Un panorama*.
- Gioia, T. (2013). *Historia de jazz*.
- Giqueaux, E. J. (1979). El mito y la cultura. *1979*.
- Gómez, J. M. (1999). *El cuento hispanoamericano en el siglo XIX: Indefiniciones. En anales de literatura hispanoamericana*. (Vol. 28).
- Gonzales Riquelme, A. (2003). La maquina musical en “El perseguidor” de Julio Cortázar. *Acta literaria*, 33–44.
- Hagedorn, H. (2019). Don quijote en el jazz actual. *2011-2018*, 43–55.
- Herrera, E. (1995). Teoría musical y armonía moderna. *2022*, 2.
- Hindemith, P. (1959). *Armonía tradicional 2º parte de ejercicios de armonía para cursos superiores*.

- Huici, A. (s/f). El mito y su crítica en la narrativa de Julio Cortázar. *1992, 14-15*, 403-417.
- Imbert, E. A. (1979). *TEORÍA Y TÉCNICA DEL CUENTO*.
- Leymarie, I. (2005). *Jazz latino*. Ediciones Robinbook.
- López Ojeda, E. (2013). Literatura y música. *Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica*, 0(37), 121-144. <https://doi.org/10.18172/brocar.2541>
- López-Cano, R., & San Cristobal, Ú. (2014). *Investigación artística musical (Problemas, métodos, experiencias y modelos)*. 1, 259.
- Marsalis. (2006). WYNTON [Blogs, educativa]. *Wynton's Blog*. wyntonmarsalis.org/blog
- Mateu, M. Á. (2004). *Armonía práctica*. Ab música.
- Miguel Ángel, M. (2004). *Armonía y práctica*. Ab musical.
- Musiker. (2010). *Palabras con swing. La música de jazz en la obra de Julio Cortázar*. 17, 483-496.
- Padilla Rincón, J. C. (2016). *Cartilla de trabajo. Armonía III* (Segunda Edición).
- Palacios Goialde, P. (2017). *Historia de la música jazz (III) del free jazz a las músicas de fusión*. Bubok.
- Pérez Jiménez, M. (2004). *La investigación universitaria en Bellas Artes. Aportaciones para la configuración de un modelo general de investigación*. <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/18935>
- Piña-Rosales, G. (2009). El cuento: Anatomía de un género literario. *Hispania*, 92(3), 476-487. JSTOR.
- Piston, W. (1989). *Armonía* (Vol. 2). SRL.
- Reyes Ruíz, L., & Carmona Alvarado, F. A. (2020). La investigación documental para la comprensión ontológica del objeto de estudio. 2020.
- Salas, G., Mardones, R. E., & Ulloa Martínez, J. E. (2018). Usos del diseño metodológico cualitativo en artículos de acceso abierto de alto impacto en ciencias sociales. 2018, 19(1), 18.
- Sanahuja Blasco, M., & Muños Herrera, C. M. (2017). *Estudio sobre la creatividad y metacreatividad en un aula de educación infantil*.
- Santa María Casallas, J. A. (2022). *El color surgido del espacio: Composición de una suite moderna para orquesta sinfónica basada en el relato homónimo de H. P. Lovecraft*. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/18148>
- Schoenberg, A. (1987). *Fundamentos de la composición musical*. Faber and faber.
- Standish, P. (1991). La segunda persona y el narratario en los cuentos de Cortázar. *MLN*, 106(2), 432-440. JSTOR. <https://doi.org/10.2307/2904867>

Anexos

Anexo 1: Score

Score composición “El Perseguidor”

Anexo 2: Audio

Audio de “El Perseguidor”

Anexo 3: partituras

Partituras de “El Perseguidor”