



Musicalización poética. La búsqueda desde los significados

Jorge Luis Ramírez Cárdenas

Trabajo de grado en investigación-creación para obtener el título de: Magíster en Músicas
de América Latina y el Caribe

Asesor

Bernardo Cardona, Magister en Música (Guitarra y Composición)

Universidad de Antioquia Facultad de artes

Posgrado

Medellín

2024

MUSICALIZACIÓN POÉTICA. LA BÚSQUEDA DESDE LOS SIGNIFICADOS²

Cita	(Ramírez Cárdenas, 2024)
Referencia	Ramírez Cárdenas, J. L. (2024). <i>Musicalización poética. La búsqueda desde los significados</i> [Tesis de maestría]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
Estilo APA 7 (2020)	



Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe, Cohorte III.



Centro de Documentación Artes

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros.

Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Dedicatoria

Este trabajo está dedicado a todas las personas que están y que ya partieron, que han procurado, desde su labor, tocar la conciencia de otros, y que han dejado una huella que marca un camino a seguir

Agradecimiento

Agradezco infinitamente el apoyo incondicional que he recibido de mi familia y de mis seres queridos. Al maestro Bernardo Cardona, por brindarme todos sus conocimientos académicos durante este proceso. A los amigos músicos y poetas

Contenido

Introducción	13
Planteamiento del problema	15
La búsqueda de la unión entre música y poesía	15
La labor, las herramientas y su uso, ¿qué queremos hacer?.....	15
Antecedentes y justificación.....	17
La unión de las fuerzas, la poesía expande su vuelo con la música	17
Objetivos	21
Objetivo general	21
Objetivos específicos.....	21
Marco teórico	22
Acercamiento conceptual a la musicalización poética	22
Entre lo popular y lo académico en la composición	22
Mestizaje e hibridación.....	24
Música popular	27
Nueva canción, canción social y canción protesta.....	29
Nueva canción latinoamericana	30
Musicalización.....	32

MUSICALIZACIÓN POÉTICA. LA BÚSQUEDA DESDE LOS SIGNIFICADOS⁵

Conceptos y procedimientos técnicos presentes en la musicalización: interpretación, apropiación, expansión y semiótica musical	34
Tres poetas antioqueños	40
Daniel Día.....	42
Ramiro Montoya	44
Chucho Peña.....	47
Metodología	48
La música de los poemas Esquema general del proceso de musicalización.....	48
Descripción y análisis del proceso de composición	51
Daniel Día. Es un río, la mujer que amamos	51
La rosa persiste	54
El Domingo	57
Rosas de altamar.....	60
Partituras.....	66
Ramiro Montoya. Melodías de una sinfonía ecológica	71
Orando en alta voz.....	73
Lección de humildad	76
El tiempo	79
Contemplativo	81

MUSICALIZACIÓN POÉTICA. LA BÚSQUEDA DESDE LOS SIGNIFICADOS⁶

Canto a la jornada.....	83
Partituras.....	85
Chucho Peña. Quiero marchar hacia otros sueños.....	97
Ahora último.....	100
Quiero marchar hacia otros sueños.....	103
Figura 20	108
Poema XV	110
Confesión	114
Poema de amor y guerraLa vida es una guerra un combate librado.....	119
Partituras.....	123
Resultados y discusión	134
Conclusiones y recomendaciones.....	135
Referencias	137
Grabaciones.....	139

MUSICALIZACIÓN POÉTICA. LA BÚSQUEDA DESDE LOS SIGNIFICADOS⁷

Lista de tablas

Tabla 1 Algunas musicalizaciones locales	20
---	----

Lista de figuras

Figura 1 Daniel Día, el poeta	42
Figura 2 Ramiro Montoya “Ariari”	44
Figura 3 El sembrador	47
Figura 4 Estructura propuesta por el poeta.....	59
Figura 5 Forma melódica parte A	61
Figura 6 Pregunta respuesta.	62
Figura 7 Cambio de orden en las palabras	63
Figura 8 Los vientos de la palabra mecido.....	65
Figura 9 La rosa persiste	66
Figura 10 El domingo.....	68
Figura 11 Rosas de altamar	69
Figura 12 Orando en alta voz	85
Figura 13 Lección de humildad.....	87
Figura 14 El tiempo.....	89
Figura 15 Contemplativo.....	92
Figura 16 Canto a la jornada	94
Figura 17 Motivo melódico del piano.....	104
Figura 18 Quiero marchar hacia otros sueños.....	105
Figura 19 Reagrupación de palabras para respetar la intención melódica	107
Figura 21 Figura de apoyo a la frase “mi paz perdida”	111

MUSICALIZACIÓN POÉTICA. LA BÚSQUEDA DESDE LOS SIGNIFICADOS⁹

Figura 22 Introducción a la guitarra.....	112
Figura 23 Armonía final de la canción.....	113
Figura 24 Introducción a la guitarra.....	116
Figura 25 Sonido del choque de copas.....	117
Figura 26 “Revienta”.....	117
Figura 27 Final de la canción.....	118
Figura 28 Acompañamiento de la guitarra.....	121
Figura 29 La vida es una guerra.....	121
Figura 30 Ahora último.....	123
Figura 31 Quiero marchar hacia otros sueños.....	125
Figura 32 XV.....	128
Figura 33 Confesión.....	130
Figura 34 Poema de amor y guerra.....	132

Siglas, acrónimos y abreviaturas

APA	American Psychological Association
Cms.	Centímetros
ERIC	Education Resources Information Center
Esp.	Especialista
MP	Magistrado Ponente
MSc	Magister Scientiae
Párr.	Párrafo
PhD	Philosophiae Doctor
PBQ-SF	Personality Belief Questionnaire Short Form
PostDoc	PostDoctor
UdeA	Universidad de Antioquia

Resumen

El trabajo describe el proceso de composición de canciones a partir de poemas por medio de la musicalización. Ésta se puede definir como el fenómeno creativo donde convergen dos artes: la música y las letras, en una relación interdisciplinar que origina un nuevo producto, una obra que conjuga ambas formas artísticas. Su objetivo general consiste en realizar la musicalización de poemas con base en los sentidos que puedan hallarse entre la música y la literatura, de manera que, a través del sonido, se puedan recrear los significados de la obra literaria. El trabajo se realizó a partir de una práctica auto – etnográfica que consiste en la recopilación y análisis de la experiencia personal durante el proceso de creación. Se incluye un conjunto de trece canciones inéditas, presentadas en partitura con la línea melódica de la voz, la letra y el cifrado de todas las canciones, y se anexa el score de las canciones donde el arreglo musical tiene relevancia en el apoyo de significaciones. El resultado de este proceso compositivo ha sido posible gracias al encuentro entre música y poesía por medio de la musicalización. Al final, la canción es la unión indisoluble de estas dos fuerzas: la poesía y la creatividad musical. Se concluye que el uso de las figuras de sentido permite crear unidad entre texto y música. En el proceso de composición de las canciones este fue un eje central para la creación. Intentar crear ese diálogo entre música y poesía permitió profundizar y expandir la composición musical.

Palabras clave: musicalización, canción popular, composición de canciones

Abstract

This work describes the process of composing songs from poems through the medium of musicalization. It can be defined as the creative phenomenon that converges on the arts: music and lyrics, in an interdisciplinary relationship that originates a new product, a work that combines many artistic forms. Its general object consists of realizing the musicalization of poems based on the sentiments that can be linked between music and literature, so that, through sound, we can recreate the meanings of our literature. The work is carried out from an auto-ethnographical practice which consists of the compilation and analysis of personal experience during the creative process. It includes a set of three previously unpublished songs, presented in part with the melody line of the song, the lyrics and the cifrado of all the songs, and is attached to the score of the songs in which the musical arreglo has relevance in the apoyo of meanings. The result of this compositional process is possible thanks to the interaction between music and poetry through the medium of musicalization. In the end, the song is the indissoluble union of these things: poetry and musical creativity. It concludes that the use of the sentido figures allows you to create unity between text and music. In the process of composing the songs it was a central element in the creation. Intent to create this dialogue between music and poetry allows you to deepen and expand the musical composition

Keywords: musicalization, popular song, composition of songs

Introducción

El presente trabajo describe el proceso de composición de canciones a partir de poemas por medio de la musicalización. Ésta se puede definir como el fenómeno creativo donde convergen dos artes: la música y las letras, en una relación interdisciplinar que origina un nuevo producto, una obra que conjuga ambas formas artísticas. La musicalización consiste principalmente en el acople entre estos dos universos, el maridaje entre la música y la temática del poema, la construcción de la unidad discursiva entre texto y música para llegar a la canción.

La característica fundamental de la musicalización, que es lograr la unidad entre las partes, es lo que permite fortalecer y enriquecer la composición. Es posible comprender “*el por qué*” del fenómeno Inter-semiótico que propicia la comunión interdisciplinar en la musicalización.

Estudios como los realizados por Rubén López Cano (2002) y Juan Miguel González (2015) han sido de gran aporte para el entendimiento del proceso realizado en este trabajo. Pero pasamos por alto muchas veces “*el cómo*”. Probablemente esto se deba al desconocimiento de las herramientas musicales que permiten recrear los significados que pueda el compositor encontrar en un poema.

El proceso de creación se realizó con el interés de hallar los recursos compositivos para lograr la compenetración de las partes. También para comprender las significaciones extra musicales que direccionan el poder comunicativo de la música y, desde este punto, abordar la construcción de una propuesta estético – musical sólida y con sentido.

Como músico compositor me he propuesto lograr mayor coherencia en mis creaciones, y así aportar a la cultura local, entregando un listado de canciones y el registro del aprendizaje obtenido durante el proceso

Este trabajo se realizó a partir de una práctica auto-etnográfica que consiste en la

MUSICALIZACIÓN POÉTICA. LA BÚSQUEDA DESDE LOS SIGNIFICADOS¹⁴

recopilación y análisis de la experiencia personal durante el proceso de creación. Se incluye un conjunto de trece canciones inéditas, presentadas en partitura con la línea melódica de la voz, la letra y el cifrado de todas las canciones, y se anexa el score de las canciones donde el arreglo musical tiene relevancia en el apoyo de significaciones. Pero más que las partituras, el producto artístico de este proyecto son las canciones, bien sea interpretadas en concierto o grabadas.

En el proceso se realizaron entrevistas a compositores y poetas, con el fin de evidenciar diferentes posibilidades creativas.

El presente trabajo contiene cinco capítulos con la siguiente información:

En el primer capítulo, *La búsqueda de la unión entre música y poesía*, se habla de cómo surge la pregunta que llevó a la realización del trabajo investigativo de composición.

Posteriormente se hace énfasis en la pertinencia de este trabajo, así como la relevancia que han tenido otras musicalizaciones, donde son mencionados algunos referentes teóricos y artísticos de algunas musicalizaciones hechas por artistas del país y sobre todo de la ciudad. En el segundo capítulo: *Acercamiento conceptual a la musicalización poética*, se desarrollan todos los conceptos teóricos que permitieron ampliar y entender el proceso de la musicalización de poemas. El tercer capítulo: *Tres poetas antioqueños*, está dedicado a la biografía de los tres poetas musicalizados. En el cuarto capítulo: *La música de los poemas*, se encuentra la descripción y análisis del proceso de composición; contiene las partituras de la guía melódica y armónica de las canciones, además, está dividido en tres títulos independientes, uno para cada poeta. Y, finalmente, el quinto capítulo: *Conclusiones*, contiene las reflexiones finales derivadas del proceso de investigación creación.

Planteamiento del problema

La búsqueda de la unión entre música y poesía

La labor, las herramientas y su uso, ¿qué queremos hacer?

La idea de abordar este proyecto nace a partir de la experiencia propia de acompañar musicalmente a diferentes cantautores de la ciudad. Esta labor ha generado cercanía con poetas locales y con la poesía en general, sobre todo en el contexto de lo social. El andamiaje entre música y poesía ha despertado un gran interés y compromiso con el medio, y aportar información experiencial para los compositores de canciones es la razón principal que motiva la elaboración de este trabajo.

Es frecuente encontrar en los círculos de cantautores que muchos de ellos han desarrollado más su conocimiento en torno a las letras que a la parte técnica y teórico-musical. Por esta razón común hallar canciones de gran factura literaria con un tratamiento musical que no se acopla al contenido poético del texto. Una composición en la que texto y música están compenetradas como una unidad es mucho más contundente en su función de transmitir el mensaje, el carácter y las emociones.

La inquietud constante por la composición musical, tanto instrumental como de canciones, condujo a quien escribe a unas primeras elaboraciones en la musicalización de poemas. Por ello desde entonces el autor ha sentido la necesidad de asumir este ejercicio conscientemente, utilizando distintas herramientas compositivas, tanto del campo académico como popular. Así mismo, disciplinas como la musicología, los estudios literarios, la filología, la filosofía y la lingüística han examinado y profundizado en el tema de la musicalización, en diversos trabajos que serán mencionados más adelante.

Estos estudios académicos ofrecen un amplio terreno en la comprensión de la relación entre las dos artes. Otras investigaciones han analizado el impacto, la relevancia y los alcances de

MUSICALIZACIÓN POÉTICA. LA BÚSQUEDA DESDE LOS SIGNIFICADOS¹⁶

difusión y recepción que tiene un poema que ha sido adaptado a canción. La suma de todos estos estudios puede resultar un mundo demasiado teórico, que no necesariamente abre puertas u ofrece un camino a quien se enfrenta por vez primera al ejercicio de musicalizar un poema. En ocasiones no basta sólo la teoría y los análisis técnicos; muchas veces es de fundamental ayuda encontrar el *cómo* en el proceso, para que sirva de ejemplo, para que la composición sea también un acto reflexivo, no solamente intuitivo

Un músico que se desenvuelve en el mundo de las canciones, por lo general desea elaborar una propuesta artística propia. Pero puede pasar que no sea una de sus fortalezas la capacidad de escribir letras que logren transmitir lo que quiere decir. Para algunos artistas la alternativa ha sido tomar textos de poetas y musicalizarlos, poemas que contengan esas frases que puedan manifestar lo que necesitan expresar.

Tenemos claro pues, cuáles son los dos insumos principales para lograr la canción: música y poesía; y que la herramienta para aquellos que toman textos ya existentes para adaptarlos a la música y hacer sus canciones es la musicalización. Pero ¿sabemos hacer uso de esta herramienta? Realmente una musicalización implica mucho más que poner una melodía a un texto con acompañamiento instrumental, si lo que se busca es que la canción expanda los sentimientos de lo que se expresa. Es preciso hacerse a recursos extra-musicales, encontrar las significaciones comunes que se conjuguen en el nuevo producto, encontrar la música en el poema y la poesía en la música. Entonces estamos frente a la principal pregunta: ¿Cómo musicalizar poemas para producir canciones que tengan unidad de discurso musical, literario y estético?

Antecedentes y justificación

La unión de las fuerzas, la poesía expande su vuelo con la música

Teniendo en cuenta que uno de los propósitos de este trabajo es darle mayor visibilidad a la obra de los poetas seleccionados y a la poesía local, por medio de la música, demos una mirada a algunos referentes artísticos que han propiciado que la poesía musicalizada pudiera llegar a una mayor cantidad de receptores.

La apuesta por el sentido desde la palabra, es decir, la dimensión poética de lo que se canta ha educado a numerosos artistas, y estos se han nutrido de la tradición poética de su entorno para la composición de sus canciones. Por ejemplo, es ampliamente conocida la labor que en España hizo Joan Manuel Serrat sobre la poesía de Antonio Machado y Miguel Hernández. De este último se han contado más de noventa poemas musicalizados por diferentes artistas, según afirma María Teresa Santolamazza en su tesis de maestría *Poema y canción* (Santolamazza, 2018).

En Cuba tenemos el caso de la musicalización que hiciera Pablo Milanés a los versos de sus coterráneos José Martí y Nicolás Guillén. También Noel Nicola musicalizó al escritor peruano César Vallejo. Poetas latinoamericanos como Pablo Neruda, Mario Benedetti y Alfonsina Storni, entre otros, han servido de insumo lírico para muchas canciones que han llegado a ser muy reconocidas.

Juan Carlos Ureña en su texto *Transmusicalidad poética* resalta la importancia que ha tenido la práctica de adaptar o musicalizar textos desde el periodo de la música clásica. Menciona que Beethoven, después de un momento de crisis y poca producción musical, compone en 1816 un ciclo de canciones valiéndose de textos escritos por su amigo Alois Isidor Jeitteles, un joven poeta de 22 años. Concluye Ureña (2015):

De esta manera, Jeitteles pasó a la historia, porque un día inexplicable Beethoven le pidió unos poemas para componerle algunas canciones a la mujer que amaba. Así, en la actualidad se

MUSICALIZACIÓN POÉTICA. LA BÚSQUEDA DESDE LOS SIGNIFICADOS¹⁸

conoce a este poeta, en particular, porque sus poemas forman parte de la obra de uno de los genios musicales de todos los tiempos (p. 82).

Beethoven necesitó de la poesía y prefirió utilizar un texto de su amigo en lugar de un escrito propio. Posteriormente en el romanticismo tenemos a Franz Schubert y Robert Schuman, dos de los grandes representantes del *lied* alemán. Ellos musicalizaron textos de Goethe, Schiller, Eichendorf y Heine, entre otros. Estos compositores trabajaron una forma de canción con acompañamiento en el piano, y desde este acompañamiento ilustraron significaciones del texto.

En estos tiempos de medios masivos, internet y plataformas de difusión, las musicalizaciones han jugado un papel fundamental para la masificación de las obras literarias. Gabriel Meza (2018), en su artículo de investigación *La musicalización de textos poéticos como crítica literaria y el desplazamiento entre alta cultura y cultura de masas* realiza una lectura sobre el disco *Caja de música*, de Pedro Aznar. Meza sostiene que en la postmodernidad se podría demostrar la abolición de los límites entre alta cultura y cultura de masas. Y con base en esto evidencia la musicalización realizada por Aznar, que rompe los límites entre el carácter erudito que la tradición literaria le ha asignado a la literatura de Borges, para mezclarse con la cultura popular.

Aznar compuso en estilos musicales tradicionales de Latinoamérica y en otros tan masivos como el pop y el rock. Se puede comprender que la obra de alta cultura llegue a lo popular por medio de la musicalización basándonos en las palabras de Ureña (2015), cuando plantea que “en muchas ocasiones facilita el proceso comunicativo y, al mismo tiempo, abre la funcionalidad del texto” (p. 69). El trabajo realizado por Aznar fue presentado en vivo en el teatro Luna Park, y podía descargarse a través de un portal en internet. Meza cita las palabras que Aznar dijo durante una entrevista: “Cuando empecé con el proyecto de musicalizar poemas de Jorge Luis Borges, sabía que tenía una enorme envergadura en lo artístico, pero no imaginé que iba a tener semejante

llegada con la gente” (Meza, 2018).

Ureña subraya el potencial de la musicalización y su relación con el oyente:

En muchos casos, una musicalización logra potenciar las cualidades del poema y su presencia en los receptores, quienes, sin dejar de ser lectores, se convierten en oyentes, modificándose así la percepción visual de lo escrito, la sonoridad de las palabras y la enunciación del texto en su totalidad. (2015, p. 83)

Ahora la música se escucha en dispositivos portátiles a la vez que se realizan otras actividades. Esto no es frecuente en la literatura. Un poema que se convierte en canción puede llegar a los oídos de las personas en cualquier espacio y momento. El oyente no tiene necesidad de detenerse y puede repetir cuantas veces quiera, asegurando que los textos poéticos perduren de forma sonora. Al respecto, Ureña dice: “Se debe recordar, además, que las buenas canciones siempre imponen la necesidad en el oyente de volver constantemente a ellas, y cada retorno conduce a nuevos descubrimientos.” (2015, p. 69).

Son muchos los poemas que han sido masificados gracias a la musicalización. Es posible que muchos no sepan que la canción *De qué callada manera*, que hace Pablo Milanés, es un poema de Nicolás Guillén, que *Bachata rosa* de Juan Luis Guerra inicia con unos versos de Pablo Neruda, o que el pasillo colombiano *Las acacias* es un poema del español Vicente Medina Tomás.

Los siguientes son trabajos de musicalización que se han realizado en la ciudad y el país:

Tabla 1

Algunas musicalizaciones locales

Musicalización	Poe ta
Iván y Lucía	José Luis Díaz Granados
Leonardo Álvarez	Porfirio Barba Jacob
Leonardo Álvarez	León de Greiff
	Meira Delmar
Astrid Acevedo	Berenice Pineda
León Cardona	Óscar Hernández
Carlo Mazzalli	Raúl Gómez Jattin
	César Vallejo
Roland Higuita	Marcos Ana
	Mario
Pasajeros	Benedetti
	Miguel
	Hernández
	Carlos Castro
	Saavedra
	Mario Benedetti
Cristian Caballero	Chucho Peña
Pala	Luis García Montero
Desadaptadoz	Chucho Peña
Nuestro Tiempo	Jandey Marcel Solviyerte

	Berenice Pineda
Alexandra Cadavid	Daniel Día
	Alfonsina Storni
Luz Marina Posada	Sonia Martínez
Gustavo Adolfo Rengifo	Carlos Castro Saavedra
Andrés Correa	Pala

Nota. Elaboración propia (2022).

Objetivos

Objetivo general

Realizar la musicalización de poemas con base en los sentidos que puedan hallarse entre la música y la literatura, de manera que, a través del sonido, se puedan recrear los significados de la obra literaria

Objetivos específicos

- Mostrar las diferentes soluciones compositivas encontradas en el proceso, con el fin de que puedan ser de utilidad a otros compositores que pretendan realizar una musicalización
- Visibilizar a un grupo de poetas locales y despertar el interés por su obra
- Darle mayor visibilidad a la obra de los poetas seleccionados y a la poesía local, por medio de la música

Marco teórico

Acercamiento conceptual a la musicalización poética

Con el fin de conocer los elementos que tienen lugar dentro de una musicalización, y precisar desde qué líneas compositivas se erige este trabajo, a la vez que podamos situar las canciones resultantes dentro de un contexto, hablaremos a continuación de algunos conceptos.

Entre lo popular y lo académico en la composición

En primer lugar, podemos entender la composición como el proceso de trabajo del creador musical.

La composición, desde la tradición de la música clásica, requiere el estudio de diferentes materias tales como la armonía, el contrapunto y la orquestación, así como el conocimiento de las estructuras y formas musicales. Los compositores de música escrita cuentan con un tiempo de laboratorio sobre el papel, para pensar y analizar las decisiones tomadas, probar y comprobar, arrepentirse y volver atrás, hasta hallar la solución más satisfactoria.

La formación como músico académico en la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia ha proporcionado al autor herramientas para el estudio, análisis y composición musical desde el escenario de la tradición escrita. Claro está, alejándose de cualquier pretensión de sobrevalorar esta forma sobre las otras, entendiendo la escritura como una guía para los ejecutantes y como la posibilidad de hacer visibles las observaciones documentadas durante la creación. También cabe subrayar que la composición que tiene lugar en este trabajo no es de obras del estilo de la música clásica, sino de canciones, las que podemos encontrar en el escenario de lo popular, dentro del contexto de la canción de autor y la canción social. Estos conceptos serán abordados más adelante. Al nombrar las obras del estilo “clásico” se hace referencia a piezas instrumentales y también cantadas, en particular los *lieder*, que son

canciones acompañadas al piano, piezas cortas que no buscan el virtuosismo y que tienen estrecha relación entre música y poema (Fischer- Dieskau, 1996). Estas características estarán presentes en las musicalizaciones realizadas en este proyecto. Así como en el *lied*, uno de los propósitos principales es establecer relaciones de sentido entre el contenido de los poemas y la música.

Alexandr S. Sokolov, en su libro *Composición musical en el siglo XX* hace una similitud con la arquitectura. Afirma Sokolov que el compositor diseña, estructura y crea a través de técnicas incorporando un sentido artístico. También manifiesta que: “Por composición musical no pocas veces se entiende un tipo específico de cultura contrapuesto a la cultura de las improvisaciones” (Sokolov, 2005, p. 18). El autor a la vez sostiene esta contraposición entre la cultura escrita y la oral, siendo la primera la música clásica y la segunda una de las formas de la música popular.

Con las herramientas tecnológicas actuales se da la posibilidad de grabar y repetir cuantas veces sea necesario. Ya no es imprescindible el uso de la partitura, y se abre un espacio más amplio para la espontaneidad. Podemos encontrar todo tipo de piezas musicales que contienen partes escritas y secciones para solos instrumentales improvisados que, si bien no fueron escritos, quedan dentro de la composición al ser grabados.

En este proyecto se usa la escritura musical como herramienta, no como fin. Durante el proceso de creación hay una etapa de experimentación e improvisación de ideas musicales que se graban, se analizan, se seleccionan y se depuran auditivamente. Una vez definida la melodía y la armonía de la canción se elabora en un guion melódico. En algunas canciones que lo requieren se registran aspectos de instrumentación, arreglo y estructura, en un score que se empleará en el montaje o la grabación, aspectos que están sujetos a modificaciones propuestas por los músicos o por el propio autor. La estructura, el tempo, el arreglo, o inclusive la melodía son modificables, en mayor o menor medida según el contexto interpretativo, cuidando que el canto principal no pierda identidad.

Mestizaje e hibridación

Muchas de las obras que conocemos del repertorio de la música clásica están basadas en ritmos populares europeos. Por ejemplo, el vals, las mazurcas, las danzas húngaras y el fandango son ritmos de origen popular que podemos encontrar en obras de compositores como Frédéric Chopin, Johannes Brahms y Luigi Boccherini, entre otros. Posteriormente encontramos nombres como Bartok y Kodaly, quienes tomaron músicas folclóricas como fundamento para muchas de sus creaciones académicas. En América Latina, dentro de la corriente académica podemos nombrar compositores como Heitor Villalobos, Astor Piazzola o Alberto Ginastera, entre otros, quienes también se han destacado por usar elementos musicales folklóricos y populares en sus obras (Latham, 2008).

La mixtura que se evidencia en estos compositores la podemos encontrar en América Latina, aunque de manera quizás inversa, en agrupaciones como Barroco Andino, perteneciente a la llamada Nueva Canción Chilena¹ y a la fusión latinoamericana. Este grupo se caracterizó por la implementación de instrumentos andinos y arreglos folclóricos para interpretar músicas del repertorio clásico. Entre sus obras más destacadas se encuentran *La quena bien temperada* (1989), que hace alusión a *El clave bien temperado* de J. Sebastian Bach, y *Recados* (1996), cantata que contiene la musicalización realizada por Jaime Soto León, de poemas de Gabriela Mistral

Otros compositores crearon música popular y tradicional desde un tratamiento académico. Ejemplo de ello es el músico argentino Ariel Ramírez, compositor de la *Misa criolla* (Osorio, 2006) y de la canción *Alfonsina y el mar*. Otro ejemplo es el compositor chileno Luis Advis, creador de la cantata popular *Santa María de Iquique* (1970) y de la sinfonía *Los tres tiempos de América* (1998). Advis define sus obras como “semi-populares”, obras que al igual que la *Misa*

¹ La Nueva Canción Chilena fue un movimiento que tuvo lugar en la década de los 60 hasta la primera mitad de la siguiente década. Estaba arraigado a la tendencia política Unidad popular y buscaba recuperar la música del folclor chileno y fusionarla con ritmos latinoamericanos. La tendencia de sus letras era de contenido social

criolla se caracterizan por la utilización de elementos de la tradición de la música culta europea tales como la cantata o el oratorio, o el uso de tratamientos polifónicos y corales, así como melodías disonantes, pero en contextos de músicas populares. Otro punto de encuentro entre las dos tradiciones en las obras de Advis está en el formato. El uso del chelo y el contrabajo, con las queñas, el bombo, la guitarra y el charango, logran una mixtura que rompe esa frontera divisoria entre la música popular y la académica. En opinión de Advis (como se cita en Osorio, 2006), este es “un modo de acceder a la universalidad de las formas artísticas a partir de sonoridades y texturas musicales de marcada identidad local” (p. 37).

Obras como la de Luis Advis son referenciadas dentro de la llamada “música híbrida” que expone Julio Torres en su trabajo de grado para maestría *Composiciones híbridas* (Torres, 2016). Torres exhibe el pensamiento del antropólogo argentino Néstor García Canclini, quien acuñó el concepto de hibridación cultural en su trabajo *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad* (Canclini, 1989). El autor define las culturas híbridas como movimientos sociales que han experimentado un mestizaje y que poseen ciertas características comunes con otras culturas. También nos dice que la hibridación se da por la interacción entre dos o más culturas, en la que se presenta un largo proceso de adaptación

Canclini habla de la hibridación como algo atemporal, ya que se puede aplicar para sociedades del pasado, así como para las modernas. Básicamente es una mezcla donde se combinan tradiciones con nuevas ideas, incluso tradiciones de otras naciones. Canclini observa que este no es un cambio de costumbres, sino un proceso de transformación.

Julio Torres aplica el concepto a la música y concluye lo siguiente:

El fenómeno híbrido-musical no busca parecerse a un estilo folclórico o popular usando elementos de la tradición europea, sino más bien, integra los elementos de forma “subconsciente” sin buscar parecerse a nada antes creado, y en este mismo empeño ni

MUSICALIZACIÓN POÉTICA. LA BÚSQUEDA DESDE LOS SIGNIFICADOS²⁶

siquiera busca la originalidad ni el reconocimiento de “algo nuevo” y es en este sentido que se aparta totalmente de lo “eclectico” y de la “fusión” (Torres, 2016, p. 9)

Ese mestizaje del que habla Canclini tal vez sea uno de los patrones identitarios de nuestras músicas latinoamericanas. De un lado por nuestra historia misma, la convergencia de culturas que se produjo en la colonización. Por otro lado, los movimientos culturales y políticos que tuvieron lugar en la segunda mitad del siglo XX, que alimentaron el sentido de pertenencia por Latinoamérica y toda su diversidad cultural.²

Entendiendo que compartimos una historia como continente, se creó una visión de unidad latinoamericana. En algún sentido percibimos también como nuestras, músicas de otras naciones y etnias. José Seves del grupo Inti - Illimani señala que la confluencia entre el folclor chileno y latinoamericano, más la participación del elemento musical académico en la obra de Advis, expresa el pensamiento latinoamericanista (Osorio, 2006), entendiendo el folclor en la música como expresiones de tradición oral, que tienen relación con lo étnico o las raíces de una cultura. En este sentido, tal vez la obra de Luis Advis, más que música semi-popular, podría ser considerada “música híbrida”.

Si damos un vistazo a la música que se ha grabado y comercializado en Latinoamérica en las últimas décadas, hallamos que contiene la convergencia de elementos tanto académicos como populares. Un ejemplo de ello es la salsa: una síntesis de diferentes géneros musicales afrocaribeños, jazz y blues estadounidense. Los salseros Richie Ray y Bobby Cruz incorporaron en sus canciones extractos de obras de la música clásica como el *Revolutionary etude* de Frédéric Chopin, o el *Preludio No 2 en Do menor* de Sergei Rachmaninoff, como en la canción *Sonido bestial*. En su más reciente trabajo solista, *Salsa Jazz & Beethoven*, Richie Ray incluye

² Juan Pablo González, hace un paralelo entre lo que él denomina cultura pasiva y cultura activa, la primera es esa cultura que se establece desde el poder, una cultura de élite. La segunda es esta que se abre camino justamente en el mestizaje, en la correlación de las culturas en Latinoamérica. “La cultura activa, en cambio, es creativa y busca lo propio, aceptando lo ajeno como una herencia enriquecedora. De este modo la cultura occidental se transforma y se desarrolla en América Latina”. (González, 1986, p. 59).

otros compositores clásicos como J. Sebastian Bach, Tomaso Albinoni, Manuel de Falla, Carl Orff y Beethoven³. Este mestizaje ha posibilitado el disfrute de la música salsa, tanto para el público común como para los oyentes con una formación musical, rompiendo la frontera entre la alta cultura y la cultura de masas.

Música popular

“En 1966, en la revista *Ethnomusicology*, el musicólogo argentino Carlos Vega aventuraba una propuesta de definición de música popular mediante la introducción del concepto de ‘mesomúsica’ o ‘música intermedia’, una ubicada entre el folclor y la música culta” (Palacio, 2021, p. 8). Con frecuencia “popular” se utiliza de manera despectiva. En el orden musical puede referirse a música mediocre o de mínima calidad. “Música popular”, en castellano significa también “música difundida”. “Para Vega la expresión música popular, en el sentido de música difundida, no determina jerarquías. Cierta música clásica puede ser popular, es decir, difundida.” (Aharonián, 1997, p. 68).

La definición del concepto de música popular más adecuada para los propósitos de este trabajo proviene del musicólogo chileno Juan Pablo González, “podemos definir la musicología popular como aquella que estudia una música masiva, mediatizada y modernizante en base a un enfoque interdisciplinario, unitario e interpretativo” (Gonzales 2001, p. 10). Mucha de la música que podemos considerar popular no es necesariamente modernizante, pero sí masiva y mediatizada dentro de ciertos contextos.

González aclara que es esencial una perspectiva etnográfica en el estudio de la música popular, para construir el sentido de la canción según espacios, ocasiones, prácticas y formas de consumo de determinados grupos, en relación con lo social, en momentos históricos específicos.

³ Información contenida en la contracarátula del disco.

“La música popular mediatizada constituye una pluralidad de textos, donde convergen letra/música/interpretación/narrativa visual/arreglo/grabación/mezcla/edición. El análisis entonces debiera considerar al menos un conjunto de estos textos y las relaciones semánticas producidas entre una determinada convergencia de ellos”. (González, 2001, p.6)

El socio-musicólogo británico Simon Frith, en el ensayo *Hacia una estética de la música popular* (2001), nos acerca desde una perspectiva sociológica que, teniendo en cuenta el carácter social de la poesía abordada para este trabajo, es muy pertinente, ya que podemos asociar lo popular con el pueblo, con las masas y con la sociedad. Cantantes como Víctor Jara y Alí Primera se autodenominaban cantores populares. Para Frith la interacción en la inmersión personal en la música, a la vez que conlleva un carácter público, logra ubicar culturalmente al individuo en lo social. Así, la música puede representar, simbolizar y ofrecer la experiencia inmediata de la identidad colectiva (Frith, 2001).

Frith enumera algunas razones que nos dejan entender mejor la música popular en lo social.

La primera de ellas tiene que ver con la identidad cultural. El gusto por determinada música, o el no gusto por ella, así como las actividades que se desarrollan en torno a la música, consiguen dotar a la gente de una identidad, y situarla en diferentes grupos sociales. La segunda función social de la música que expone es la de proporcionarnos rutas para administrar la relación entre nuestra vida emocional pública y la privada. Necesitamos darles forma y voz a nuestras emociones; muchas veces las canciones dicen lo que queremos contar, pero de un modo más interesante y emotivo, logrando que nuestros sentimientos parezcan más profundos y convincentes que si los expresáramos en nuestras propias palabras. La tercera es la de dar forma a la memoria colectiva. Dice Frith (2001): “Una de las consecuencias más obvias de la organización musical de nuestro sentido del tiempo es el hecho de que las canciones y las melodías son a menudo la clave para recordar cosas que sucedieron en el pasado” (p. 7).

Podemos afirmar que la música nos dota de experiencias vitales más intensas y puede devolvernos una y otra vez a esa emoción vivida. La última función a la que hace referencia Frith

tiene que ver con algo más abstracto, pero resultante de las anteriores, y es que la música populares algo que se posee, pero no en el sentido de mercancía, si no que podemos sentir que poseemos la canción misma, la particular forma de interpretarla en la grabación, e incluso al intérprete que la ejecuta. “Al ‘poseer’ una determinada música, la convertimos en una parte de nuestra propia identidad y la incorporamos a la percepción de nosotros mismos” (p. 9).

Finalmente concluye el autor:

Las funciones sociales de la música popular están relacionadas con la creación de la identidad, con el manejo de los sentimientos y con la organización del tiempo. Cada una de estas funciones depende, a su vez, de nuestra concepción de la música como algo que puede ser poseído (p. 10)

La música nos provee de experiencias que trascienden la cotidianidad, permite reconocernos y salirnos de nosotros mismos, o en palabras de Hernández Salgar (2012), “La música es relevante socialmente porque le permite a la gente hacer cosas con ella: no solo bailar o entretenerse, sino también inspirarse, asumir actitudes diversas, gestionar sus emociones y comunicarse con un colectivo” (p. 4).

Nueva canción, canción social y canción protesta.

El génesis de la “nueva canción” lo podemos ubicar con el nacimiento de la canción de autor en España, desde 1960 hasta 1975. Los cantautores optaron por un contenido social en sus obras, enfocando sus fuerzas en la lucha contra las injusticias sociales, la defensa de los valores del ser humano y la construcción de la identidad. La canción comenzó a cumplir una función educativa.

Isabel Gómez Sobrino en su trabajo para doctorado *Poesía hecha canción: adaptaciones musicales de textos poéticos en España desde 1960 hasta el 2010*. Cita a González Lucini quien considera la canción como “un medio eficacísimo al servicio de la liberación humana” (Gómez,

2013, p. 17), aludiendo a un espíritu de solidaridad que se crea en torno a la audiencia de la canción social. La canción social es el retrato de los problemas y sufrimientos de una sociedad y la memoria viva de los valores de una cultura. También menciona al crítico Ricardo Cantalapiedra, quien estudia la canción popular como un “deseo de que todas las cosas cambien”. Este autor señala dos tipos de canciones: uno que se centra en la recuperación del folklore y otro que utiliza la música y el lenguaje en busca de un cambio vital (Gómez, 2013, p.29).

La canción social es aquella que alude, según Luis Torrego Egido (1980), al compromiso de los cantautores con la realidad cotidiana que el pueblo vive y experimenta (p. 43). Desde este escenario surgen la canción política y la canción protesta que, para Torrego (1980), son aquellas canciones que hablan de las dictaduras o de la transición a la democracia, las que describen problemas sociales o la solidaridad entendida como luchas compartidas (p. 46).

Así pues, la canción protesta también procura ser una herramienta para la educación política y un medio que contrarreste la desinformación y las mentiras provenientes de los gobiernos y los poderes. El autor Roberto Torres Blanco (como cita Gómez, 2013), en su artículo *Canción protesta: definición de un nuevo concepto historiográfico*, concluye que:

Todos los cantautores que, escribieran o no sus canciones, estuvieron inmersos en el movimiento de la “canción protesta”, compartían una manifiesta disconformidad con el régimen político dictatorial, contra el que trataron de oponerse y luchar desde las armas que les eran propias: la música y la palabra (p. 24)

Nueva canción latinoamericana

La nueva canción latinoamericana nace en un momento histórico de conflictos y de grandes necesidades sociales y políticas. Germina por la necesidad de reaccionar a las dictaduras, por el reclamo de los derechos de los ciudadanos en contra del imperialismo y con el deseo de alimentar la identidad. Podemos situar los inicios de la Nueva Canción Latinoamericana en el surgimiento de una serie de trabajos y movimientos musicales que surgieron en América Latina a finales de la

década de los años 50 y en la década de los 60. Entre ellos está el Nuevo Cancionero en Argentina, el Nuevo Canto en Uruguay, La Peña de los Parra en Chile, la Nueva Trova Cubana, y el Bossa Nova y el Tropicalismo en Brasil. Algunos de los nombres más reconocidos de este movimiento son: Víctor Jara, el grupo Quilapayun, el grupo Inti-Illimany, Violeta Parra y sus hijos Isabel y Ángel Parra en Chile; Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa y Facundo Cabral en Argentina, Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti y Los Olimareños en Uruguay; Óscar Chávez en México; el venezolano Alí Primera; Tom Jobim, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Chico Buarque y Caetano Veloso en Brasil; Carlos Puebla, Noel Nicola, Pablo Milanés y Silvio Rodríguez en Cuba.

La Casa de las Américas en Cuba fue el lugar donde se reunieron los militantes de esta idea de revolución y descolonización. Para ello era objeto central la identidad cultural: los músicos a través de sus creaciones posibilitan que el pueblo se conozca mejor a sí mismo y valore sus raíces (Velasco, 2007).

El eje orientador de la búsqueda de las raíces debe ser a través del estudio del folclore y de las nuevas formas de expresión que se desarrollan desde el pueblo y para el pueblo. El músico debe sumergirse en su propio contexto sociohistórico, debe dialogar con ese pueblo que es fuente de inspiración y aprendizaje. Así, la Nueva Canción sería el espacio multiforme para el amor, la protesta, la nostalgia bucólica y la crítica política (Velasco, 2007, p. 149).

Velasco nos cuenta sobre los debates que buscaban dar una línea identitaria a la nueva canción, y cómo finalmente optaron por una definición amplia, ya que algunos cantautores no querían que se limitara solo a la protesta, sobre todo para no ser panfletarios. De este modo nos dice la autora:

La Nueva Canción debía ser espacio para la innovación, para la poesía, para lo sublime y para el amor, sin dejar a un lado el compromiso político implícito en este nuevo género. Por esta razón, hablar de la Nueva Canción es hablar del espíritu innovador y emprendedor de una época, de una generación que se pensaba en colectivo y que, como

fenómeno continental, implica variadas formas de expresión musical relacionadas entre sí por la utilización de los ritmos populares y locales, junto con una manifiesta protesta revolucionaria. (p. 149)

Musicalización

La musicalización que se aborda en este trabajo es aquella que toma el poema para convertirlo en canción. Implica la intervención de la forma del poema y lo expande a una dimensión nueva. Dice Palacio (2021):

La musicalización de poemas es un fenómeno creativo complejo que constituye una atractiva intersección entre los universos del texto y de la música, que hunde sus raíces en la historia misma de nuestra lengua y que alcanzó su momento cumbre en la segunda mitad del siglo XX con el surgimiento de los llamados cantautores (p. 37)

En su análisis del disco *Caja de música* de Pedro Aznar, Gabriel Meza vincula la musicalización a la raíz teórica de Jakobson que plantea lo siguiente: “además de un traspaso semiótico desde el lenguaje a otro medio, expande la idea de traducción intersemiótica entre disciplinas no verbales” (Meza, 2018).

Según Meza, dicha expansión:

[...] ocurre en *Caja de música*, pues el soporte musical creado por Aznar contiene al texto y a su vez lo relata y lo reconstruye mediante los recursos melódicos, armónicos,

rítmicos y estilísticos propios de la composición musical. (p. 35)

Para el presente trabajo es muy adecuado lo propuesto por Meza, teniendo en cuenta que el resultado que se espera es que la musicalización arroje un producto nuevo. No es poner la música al servicio de la poesía; es que poema y música se entrelacen para convertirse en canción, adquiriendo dimensiones y significados diferentes y expandidos.

La musicalización tiene múltiples formas. Cada compositor se hace a los recursos que le sean posibles. En las entrevistas realizadas fue posible comparar las experiencias y evidenciar que aparecen factores comunes. Estos puntos de encuentro no difieren si el proceso de musicalización se hace desde el razonamiento o desde la intuición. Hay que aclarar que el hecho de componer intuitivamente no implica falta de conocimiento; más bien es la búsqueda de realizar la composición desde la conexión con el poema, fluir con él, con su contenido, poder encontrar su ritmo y su música. La intuición proporciona el acumulado de saberes y experiencias que tiene el compositor y las ideas musicales terminan siendo estructuradas y coherentes con el poema. En la entrevista realizada para este proyecto a la maestra y cantautora colombiana Luz Marina Posada, acerca de cómo aborda la musicalización, mencionó: “intuitivamente. Pero al revisar las ideas luego, tienen sentido”.

Los cantautores entrevistados nombran de distintas maneras la musicalización de poesía, con el fin de describir con mayor detalle el proceso. Carlos Palacio, tras examinar diferentes términos opta por la palabra “acople”, argumentando que es esta expresión la que puede describir mejor la naturaleza de la musicalización: el ensamble de dos elementos de igual relevancia que se complementan. En este trabajo se emplearán los términos musicalización o acople para describir el ensamble entre las dos parte

Finalmente, el compositor Gustavo Adolfo Rengifo dijo en su entrevista algo que señala la unión de intuición y razón en la musicalización. Opina el maestro que encontrar la música del poema es algo parecido a un milagro. Si musicalizar solo se tratara de poner melodía a un texto y agregar un acompañamiento sin la búsqueda de esa unión de significados, sería una tarea muy fácil, pero carente de gracia y arte. (Entrevista realizada al maestro Rengifo. Abril de 2022).

Conceptos y procedimientos técnicos presentes en la musicalización: interpretación, apropiación, expansión y semiótica musical

Bien sea por el acople con la música o su resurgimiento en una época diferente a la que le vio nacer, el poema adquiere nuevos valores, nuevas significaciones, otras lecturas en su nuevo contexto. Cada receptor hace una interpretación de la obra según sus propias experiencias y construcciones, sobre todo en textos elaborados alrededor de la metáfora, el simbolismo y las representaciones. No hay un sentido único en la interpretación de la obra. En resumen, cada quien establece con la obra sus propias relaciones. Frith observa que la función interpretativa de la música no procede de las significaciones inmanentes de la sintaxis musical, sino de las significaciones que los oyentes asignan ellos mismos a la música. Así el oyente desde la interpretación puede negociar con las obras. (Hernández, 2012, p.42).

En el caso del proceso de musicalización, el compositor encontrará su conexión con la poesía, la relación con ella, lo que puede identificarlo. Como expone Frith (2001), se trata de dar forma y voz a nuestras emociones, encontrar ese espejo donde se posibilita la identidad. Interpretar es volver a presentar un fenómeno con la intención de encontrar un equivalente (p. 6)

Quien se sitúa ante el poema o la obra, si lo hace con una actitud no expectante sino creativa, pasa a ser de esta manera más que un receptor contemplativo, un actor. El lector debe procurar

convertir la otredad del texto en su propia experiencia, y será inevitable que esta percepción no se vea atravesada por el contexto en el que está situado el receptor, resignificando el contenido de la obra, posiblemente haciendo a un lado el legado que el autor quería dejar a través de su trabajo.

Hacer una lectura crítica de un poema, llegar a interpretarlo para generar una obra nueva a partir de esa recepción, llega al punto tal de apropiación que puede expandirlo y resignificarlo desde su propio contexto y vivencia. En el artículo *La apropiación cultural en el pensamiento y la cultura de América Latina*, Bernardo Subercaseaux (1988) considera que:

El concepto de “apropiación” más que a una idea de dependencia y de dominación exógena apunta a una fertilidad, a un proceso creativo a través del cual se convierten en “propios” o “apropiados” elementos ajenos. “Apropiarse” significa hacer propio, y lo “propio” es lo que pertenece a uno en propiedad, y que por lo tanto se contrapone a lo postizo o a lo epidérmico. A los conceptos unívocos de “influencia”, “circulación” o “instalación” (de ideas, tendencias o estilos) y al supuesto de una recepción pasiva e inerte, se opone, entonces, el concepto de “apropiación”, que implica adaptación, transformación o recepción activa en base a un código distinto y propio (p. 130).

Santolamazza comenta al respecto: “No es solamente hacer la traducción de un lenguaje a otro, es transformar de manera personal aquello que ha sido creado por un tercero. [...] El resultado es un producto heterogéneo, una mezcla del original con el toque personal de quien hace la apropiación y se adueña de lo ajeno” (2018, p. 37).

Por ejemplo, el poema *Por qué cantamos*, de Mario Benedetti, publicado en 1979, ha tenido una gran cantidad de musicalizaciones, y podemos ver cómo hay diferentes apropiaciones de significaciones de este texto, dependiendo del contexto, del artista y del oyente. Si se compara

la musicalización realizada por el grupo musical Pasajeros de Medellín en 1997, con la de la agrupación de reggae Cultura Profética de Puerto Rico en 1998, cada grupo realizó desde su propio contexto la interpretación del poema. El momento de violencia que se vivía en Colombia en aquella década quedó plasmado en la canción de Pasajeros: la música y el video realizados tienen un aire tenso y sombrío. Por el contrario, Cultura Profética de Puerto Rico, país donde las violencias no alcanzaban las dimensiones y connotaciones de Colombia en esos momentos, es una producción más tranquila y armoniosa, y el ritmo de reggae le da un carácter menos doloroso.

Juan Martín Prada (2001) en el texto *La apropiación posmoderna* señala que dicha apropiación lleva a una reubicación contextual y nos incita a la reflexión sobre el arte hacia las esferas de lo social y lo político. Subercaseaux (1988) argumenta que hay que prestar atención no solo al pensamiento racional sino a aquello a lo que de forma simbólica quiso expresarse puesto que tanto en el cómo se dice como en el que se dice “quedan inscritas las huellas de la articulación con el texto social” (p. 133).

Cita Gabriel Meza: “El concepto de ‘expansión’ propuesto por la estudiosa Rossana Dalmonte, se refiere a la posibilidad de añadir elementos a una obra, en este caso un texto poético, sin que esto haga cambiar las relaciones y las funciones de los elementos previos” (2018, p. 5).

Dalmonte presenta tres formas de expansión adjudicables al vínculo entre literatura y música.

La primera forma es fonológica, que tiene que ver con el ritmo, los acentos y la forma.

Dalmonte menciona “pérdida” como concepto, cuando hay alguna omisión o redistribución de con el fin de lograr mayor concordancia de los elementos textuales bajo los códigos musicales. Meza difiere de nombrar a este procedimiento “pérdida” y lo propone como “edición”, separándolo de la connotación de carencia. La segunda forma de expansión es a nivel gramatical, y tiene que ver con la distribución de las palabras, la organización de los versos y las estrofas

Por último, la tercera forma de expansión es a nivel semántico, esto se refiere a la

disposición de los elementos musicales que se conectan con ideas presentes en el poema. La letra no cambia en sí, pero el alargamiento de las frases y la armonía, el ritmo y las enfatizaciones que lo redimensionan, expanden la percepción del oyente. “La música podría estar sugiriendo ideas que podrían conectar o reforzar conceptos presentes en la temática del poema, lo que Dalmonte llama ‘figuras de sentido’, las extensiones sonoras surgidas de la temática del texto.” (Meza, 2018, p. 5). Cabe acotar, como expresa Francisco Javier Ayala Gallardo en su tesis doctoral *Música y poesía en la obra de José Agustín Goytisolo*, que las figuras de sentido están en el terreno de lo musical.

Estas figuras de sentido no son una herramienta que se utilice normalmente dentro de la música popular actual, o al menos no de manera consciente. Así lo expresaron todos los músicos entrevistados para este trabajo. Igual fue la respuesta del cantautor español Pedro Guerra, entrevistado por Palacio. Ellos procuran sobre todo desde el aspecto armónico ir en la misma dirección de las significaciones del poema, pero no se acude al sentido existente en la música para realizar elaboraciones más pensadas que apoyen frases y palabras, tal vez porque requiere de un conocimiento teórico. Aunque en alguna medida, por ejemplo, en el aspecto rítmico, no requiere de una profundización teórica, puesto que cualquier músico podrá asociar el ritmo a las connotaciones del texto. Octavio Paz, reflexiona sobre el fenómeno poético en su libro *El arco y la lira*. En el ensayo sobre el ritmo expresa el autor:

El ritmo provoca una expectación, suscita un anhelo. Si se interrumpe, sentimos un choque. Algo se ha roto. Si continúa, esperamos algo que no acertamos a nombrar. El ritmo engendra en nosotros una disposición de ánimo que solo podrá calmarse cuando sobrevenga ‘algo’. Nos coloca en actitud de espera. Sentimos que el ritmo es un ir hacia algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo. Todo ritmo es sentido de algo. Así pues, el ritmo no es exclusivamente una medida vacía de contenido sino una dirección, un sentido. El ritmo no es medida, sino tiempo original (Paz, 1956, p. 5)

Podemos notar cómo esta descripción hecha por el autor se puede entender perfectamente desde la música, la literatura y la vida misma.

Este encuentro de los significados que permite expandir la temática del texto desde los elementos musicales ha sido estudiado por diferentes autores desde la semiótica musical. Juan Miguel González en su trabajo *Fundamentos de la semiótica de la música*, la define como aquella que se ocupa de todos los aspectos relacionados con la naturaleza y funcionamiento de los signos, a diferencia de la semántica que se ocupa exclusivamente del significado (González, 2015, p. 389).

Por su parte, Hernández (2012) indica que el significado musical se puede entender también como el resultado de una articulación entre el texto musical, sus usos decantados históricamente, su habituación cultural, por un lado, y el sujeto oyente, su experiencia auditiva y su nivel de familiaridad con el estilo, por el otro. “Los significados surgen en la experiencia activa de una audición (o interpretación) musical en un momento histórico y cultural particular.” (Hernández, 2012, pág. 57)

Rubén López Cano nos abre la posibilidad de comprender el fenómeno de estas significaciones desde dos conceptos principales, el primero es la teoría de la “competencia musical” de Gino Stefani. Gino (como cita López, 2002) la define así: “el saber, el saber hacer y el saber comunicar” que se actualiza cuando se viven experiencias musicales, la competencia musical es la “capacidad de producir sentido mediante y/o en torno a la música” (p. 5). Lo que se trata de entender aquí es que la música está cargada de signos y códigos que nacen de la experiencia misma. Códigos que hacen vivir experiencias emotivas y sensoriales, musculares y sinestésicas. Cada uno construye una relación con el mundo sonoro desde su percepción y sus esquemas mentales. Desde las prácticas sociales, por ejemplo, se aplican reglas y esquemas culturales: la aculturación que se obtiene de las técnicas y métodos del quehacer musical, las habilidades que se adquieren frecuentando modos particulares de

realizar las técnicas musicales propias de géneros de una época específica o corriente determinada, el poderse situar en algún contexto gracias a la capacidad de reconocer determinadas características en las obras (López, 2002).

El segundo, es el “tópico musical”. Expone López Cano: “El concepto de tópico fue introducido en música por los teóricos de la retórica musical del Barroco. Durante el siglo XVIII fue designado con la pleonásmica fórmula loci-topici. Como su modelo retórico-literario, era serie de tácticas compositivas coadyuvantes de la producción de ideas musicales” (López, 2002, p. 16). Los tópicos son la “base para la alusión musical”.

Podemos afirmar por lo anterior que el arte en general y en este caso la música, lleva consigo información extra-musical que permite la representación y la posibilidad de comunicar por medio de las connotaciones y significados asociados a los diferentes elementos musicales. Todo contexto de donde emerge la música, así como los tópicos que hacen alusión a diferentes cosas externas a ella, le proporcionan sentido.

González Martínez (2015) nos habla de los “valores de sentido en la música” y establece algunas categorías que resultan de gran importancia en este trabajo, para tener el argumento de cómo crear una propuesta estético – musical y encontrar en ello un discurso coherente con lo que envuelve al poema. Dentro de la categorización realizada por el autor, tenemos lo que él llama referencias culturales, y habla de “Valores basados en la tradición cultural en la que nace la obra y que permiten relacionar algunos de sus rasgos con ciertos contenidos a través de determinadas convenciones propias de cada cultura” (p. 398). La información estética que tiene que ver con el estilo; valores estructurales y aquello que da cuenta de la estructuración del texto musical; valores simbólicos, “Estos serán básicamente los valores generados a través de las relaciones de tipo convencional existentes entre determinados rasgos formales y ciertos elementos conceptuales” (p. 399). Por último, habla de los valores afectivos, aquellos que sirven para caracterizar situaciones y evocar sentimientos o estados de ánimo, y los valores descriptivos: “son los relacionados con la capacidad

descriptiva de la música, con la posibilidad de aludir de manera representativa a determinados aspectos de la realidad a través de elementos del texto” (González, 2015, p. 398).

Estas categorías presentadas por González y la definición presentada por López Cano de “competencia musical”, nos permiten tomar los elementos necesarios para realizar una propuesta estética – musical argumentada. Además, en las categorías de valores descriptivos y afectivos que propone González se complementa la idea de figuras de sentido de Dalmonte. Este trabajo se ha basado en localizar ese punto de encuentro entre poesía y música que refuerce la posibilidad comunicativa de la canción. Se utilizará el concepto figuras de sentido para hablar de las ideas musicales que hacen referencia a lo textual o a las significaciones del poema.

No es posible asegurar a priori que la implementación de estas figuras de sentido sea captada por el oyente, o que puedan generar mayor impacto por el hecho de expandir la significación del texto. Pero, así como la intuición compositiva es posible por un conocimiento previo, no debemos subestimar esa intuición en el receptor. Éste habita a diario un paisaje sonoro que le proporciona información y eventualmente podrá relacionar con la música. Tengamos en cuenta que también hay oyentes que disponen toda su atención para la apreciación de la música. Si la unión de texto, música e interpretación es exitosa la música adquiere un mayor poder comunicativo.

Tres poetas antioqueños

El departamento de Antioquia ha contado con grandes poetas como Porfirio Barba Jacob, León de Greiff, Mario Rivero, Gonzalo Arango, Piedad Bonnett, Dolly Mejía, Blanca Isaza de Jaramillo, Carlos Castro Saavedra, Juan Manuel Roca, Marga López Díaz, Mara Agudelo, Marta Quiñones, Luis Estrada, Epifanio Mejía, Jandey Marcel Solviyerte, Gloria María Bustamante Morales, Juan Felipe Posada y Roland Higueta, entre muchísimos otros, algunos de los cuales han sido mencionados antes en este texto. Es un universo poético que enriquece la cultura del

departamento con sus letras.

Entre tantos nombres posibles fueron escogidos para este trabajo tres poetas, dos de ellos aún vivos. La elección de los poetas abarca una sucesión de hechos que derivó en una cercanía con ellos y su obra. Conocer sus causas, sus luchas, sus búsquedas y resonar con ellas ha sido motivación para querer musicalizarles. Los tres son poetas comprometidos con el arte y lo social, y han retratado la realidad que nos rodea, esa que muchas veces se nos escapa de la vista a pesar de convivir con ella.

Daniel Día

Figura 1

Daniel Día, el poeta



Nota. Fotografía tomada por Stalin Tobón.

El poeta Daniel Día nació en Abejorral en 1959. Reside en Medellín desde la edad de trece años. Es egresado de la Facultad de Derecho y Ciencias Políticas de la Universidad de Antioquia. Ha publicado varios libros de poemas, entre ellos: *Sígllope*, *Trata con el ángel* y *Ofrenda*. Es fundador de la Tertulia del Ángel, que se realiza desde 1994 en la Casa de la Cultura *Cerro del Ángel* del municipio de Bello Antioquia Colombia y, por razones de la pandemia, a través de redes sociales desde el 2020. Es cofundador y parte del equipo de la *Revista de poesía, arte y literatura Quitasol* de Bello, desde el año 2004 hasta el presente. También es coordinador de la Celebración del Día Mundial de la Poesía (21 de marzo) en el municipio de Bello, desde el año 2000. Así mismo es coordinador del evento *Celebración del Día del Trabajo Cantores y Poetas en Línea de Futuro* que se realiza cada primero de mayo en el auditorio de la Casa de la Cultura de Bello. Es editor del *Cuadernillo del Ángel*, memoria de los eventos poéticos que se realizan por la Revista Quitasol y la Tertulia del Ángel en el municipio de

Bello. Fue el realizador del programa *Síglope, voces y presencias de la poesía en Antioquia*, de la Emisora Cultural de la Universidad de Antioquia sede Magdalena Medio en Puerto Berrío, desde el año 2006 al 2016.

Ha recibido reconocimientos como el *Premio Andrés Bello* de poesía 2004 y el *Premio Los Sueños de Luciano Pulgar* de poesía 2006. Ha sido invitado al *IX Festival Internacional de Poesía de Medellín* en 1999, al *IV Festival de Poesía y Arte de La Habana* en el 2000, y a festivales y encuentros de poesía regionales, en los municipios de Yarumal, Santa Rosa de Osos, Caldas, Envigado, Itagüí y Medellín y Salamina.

Cuenta con varios poemas musicalizados: *Agua mágica* en *Del amor y otras revoluciones* por la cantautora Alexandra Cadavid; *Florescencia*, musicalizado por el cantautor Lisímaco Henao; y *¿Cuándo?* y *No es imposible*, musicalizados en el álbum *El tiempo de los tiempos* del grupo musical Pasajeros. Así mismo, grabó en el programa radial *Voces de autor*, dos discos compactos con una selección de sus poemas titulada *Cosecha del viento (Uno y Dos)*, bajo la producción de la Revista *Quitasol*.

Ramiro Montoya

Figura 2

Ramiro Montoya “Ariari”



Nota. Fotografía tomada por Laura Isabel Montoya Montoya.

Para hablar de don Ramiro Montoya pedí el favor a Laura Isabel Montoya, hija del poeta ¿Quién mejor que alguien que le conoce profundamente para acercarnos a su vida y su historia?

A continuación, se presenta una transcripción extensa y no literal de lo compartido por Laura.

Hablar de Ramiro Montoya, “Ariari” es hablar de la nostalgia de otros tiempos, en la geografía, en la literatura, en el comportamiento humano en el que él mismo se considera o se siente muchas veces anacrónico. Un músico por herencia materna que luego desarrolló su vocación bajo la amistad y la compañía de su maestro Carlos Vieco en la Fundación de Bellas Artes de Medellín, y lo que era la Escuela de Artes Representativas, hoy Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.

Riguroso en la palabra y en la escritura, diría él que puede pecar por decimonónico, pero es su necesidad y su manera de contar sus realidades y también sus remembranzas. Es un campesino nostálgico que hace una oda y un homenaje a esa vasta región de los llanos

orientales bajo el seudónimo de “Ariari”, uno de los ríos que describe en su poemario *Sinfonía Ecológica*. Tal título nos revela su amor y defensa de la ecología. Además, es un apasionado por la astronomía. Ambas disciplinas han aportado a su nivel de escritura y a la lectura que hace del planeta y del universo.

Nunca ha dejado de escribir. La mayor parte de su vida ha escrito en forma de soneto, sin duda una de las formas de su preferencia. Escribió textos que luego fueron convertidos en canción, en ritmos de bambuco, pasillo, guabina y pasodoble, y que fueron grabados por el dueto *Teresa y Lucía* y por el grupo vocal e instrumental *El Taller del Bambuco*.

En el año 2020 publicó su poemario *Sinfonía Ecológica* con el acompañamiento de la editora Ana Milena Gómez de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín y bajo la modalidad de autores independientes. Esta es una obra interpretada como el grito ecológico y la queja del planeta ante el hombre y su autodestrucción.

Los poemas *Tumbas NN*, *Mis banderas blancas* y *Así dijo el general*, situados en los poemarios anteriores, fueron seleccionados este año (2022) por la revista *Leukemia* de Madrid, bajo el proyecto *Nacen Voces*, que recopila textos de diversos escritores que hablan del conflicto en Colombia y en Latinoamérica.

En el año 2021 la casa de la cultura de Gómez-Plata, municipio donde nació, colocó una placa con su nombre, en reconocimiento a su obra poética.

Tiene pendiente la publicación del libro *Cuentos y Relatos de lo Existencial*. Esta es una obra autobiográfica con la descripción de experiencias de la infancia, la juventud, las múltiples herencias del abuelo, la Antioquia de hace años con más verde montaña que

MUSICALIZACIÓN POÉTICA. LA BÚSQUEDA DESDE LOS SIGNIFICADOS⁴⁶

café ladrillo y la experiencia de ser abuelo hoy día. Tiene un sabor costumbrista que podría ser un retrato que reúne a tres generaciones.

Sus manuscritos son revisados con dedicación y detalle por los diversos maestros y amigos en la literatura, y son publicados con la intención de compartir y dar circulación libre a la literatura.

Sea esta descripción una provocación a leer su obra y la de tantos autores locales que sin pasar por la fama de muchos otros colombianos tienen a la par y no con menos nivel y altura su qué decir (Laura Montoya, comunicación personal, 20 de abril de 2022).

Chucho Peña

Figura 3

El sembrador



Nota. Esta fotografía le fue tomada mientras desfilaba en zancos, haciendo parte de la Comunidad *Teatro de las calles* (Fotografía cedida por Mireya Valbuena)

Jesús María Peña Marín, “Chucho Peña” nació en Medellín, Antioquia en 1962. Actor, poetay cantor, trabajó con el grupo Teatro Estudio Universitario de la Universidad Autónoma Latinoamericana de Medellín.

En 1982 se radicó en Bucaramanga, invitado por el Centro de Expresión Artística Sembrador, dirigido entonces por Jairo Navarro. Chucho se vinculó a la escuela político sindical de la Unión Sindical de Trabajadores de Santander – USITRÁS- y a la Fundación para el Desarrollo de la Cultura y la Educación Popular y, junto a Lucho Argüello, fundó el grupo *Comunidad de Teatros de las Calles*.

Su participación en las huelgas obreras de los años ochenta, o su apoyo poético-teatral a los

movimientos estudiantiles y sociales, fueron quizás lo que desató la furia criminal en su contra.

El 30 de abril de 1986 Chucho fue secuestrado y días más tarde fue encontrado su cuerpo junto a una quebrada al lado de una carretera rural del municipio de La Vega, Norte de Santander. La hoy senadora Gloria Flores, quien fuera amiga suya, sospecha que dicho asesinato también tuvo que ver con un trabajo de crónicas que adelantaba Chucho sobre la explotación laboral que había en la región. Los cuadernos en los que Chucho recopilaba aquel trabajo no fueron encontrados y se presume que los cargaba el día de su desaparición (conversación personal con Gloria Flores, junio 2 de 2022). A Chucho le arrancaron las uñas, le sacaron los ojos y la lengua y le asentaron veintiocho puñaladas y dos disparos. Y por más atroz que parezca, la historia de Chucho es una de tantas que han manchado la historia del país.

Su recuerdo vive en la poesía y desde ahí sigue acompañando las luchas sociales que siempre apoyó

Metodología

La música de los poemas Esquema general del proceso de musicalización

Los cantautores entrevistados coinciden, en términos generales, en los siguientes pasos para la musicalización de poemas. Algunos de ellos aparecen también en textos académicos. Dichos pasos han sido la guía para este proyecto creativo. Es importante aclarar que no tienen un orden determinado, ni una jerarquía.

Elección del poema: tal cual lo expresa María Figueredo (1999). “En el momento que surge la intención de transferirlo al mundo musical comienza la musicalización del poema”. (p. 158). Luego la autora sostiene que “la musicalización puede compararse en ciertos sentidos a la labor del crítico” (p.159). María Teresa Santolamazza (2018), encuentra que el proceso de selección del poema se puede equiparar a la crítica literaria (p. 60). Gabriel Meza (2018), considera que el procedimiento de lectura del musicalizador es tan válido como el de la crítica escrita (p. 33).

Para todos los cantautores entrevistados en este trabajo es de vital importancia encontrar afinidad con el poema, que el contenido del texto sea algo que uno mismo quisiera decir o haber escrito. Aunque también hay casos donde se le pide al compositor musicalizar por encargo, esto no absuelve al músico de la necesidad de encontrar conexión con el poema. Quizás la clave para percibir tal conexión sea la lectura musical del texto, sugerida tal vez por la forma acentual de poema.

El maestro Gustavo Adolfo Rengifo, en entrevista realizada en el mes de junio de 2022 para este trabajo, expresó lo siguiente acerca de la elección de los textos: “se necesita una identificación profunda con el poema [...] sentir el poema como si uno lo hubiera escrito [...] debes tomar el poema que te rompa las costillas para incorporarlo”

Análisis del poema: es importante examinar el poema, tanto en su forma estructural como en su contenido. Conocer la distribución estrófica y la regularidad acentual son factores determinantes para la construcción de la forma y las intenciones melódicas, mientras que el análisis del poema y de su temática permite encontrar las conexiones con el texto para apropiárselo y acoplarlo con la música.

La melodía: coinciden los compositores entrevistados en que hay poemas que se leen y traen consigo la melodía. Como lo expresa Luz Marina Posada: “el poema me cantó”. No todos los poemas son musicalizables para un determinado compositor. Durante la creación del trabajo *Aún no logran sembrarme de silencio* junto a Cristian Caballero, en el cual se musicalizaron poemas de Chucho Peña, sucedió que coincidimos en la selección de alguno en particular, pero luego solo a uno de los dos se reveló su música.

Muchas veces es necesario modificar, reestructurar estrofas o el orden de las palabras, quitar o agregar artículos con la finalidad de no afectar el discurso musical. Una musicalización bien lograda hace que se perciba la canción, texto y música como un todo, al punto que es difícil concebir el texto sin la música. En el proceso de buscar las melodías hay puntos problemáticos entre la acentuación de la palabra y la acentuación de los tiempos fuertes del compás en la música.

Por medio del fraseo o simplemente modificando la melodía se consigue una solución.

Para Carlos Palacio la buena colocación del acento de las palabras es casi una regla.

“Independientemente del número de versos del poema o de la longitud de cada verso, el musicalizador deberá enfrentarse a la construcción de una melodía vocal cuyos acentos fuertes coincidan con los acentos fuertes del texto” (Palacio, 2021, p. 29). Otros compositores como Luz Marina Posada o Gustavo Rengifo piensan que no es necesario sacrificar una idea melódica por no desplazar el acento de la palabra, siempre y cuando el sentido de esta no se vea alterado y que se entienda al escucharla.

Después es necesario encontrar la conexión interpretativa con el poema y apropiarse de él.

Cantarlo una y otra vez, intentar que logre transmitir en primera instancia a uno mismo lo que se espera que pueda transmitir a los demás. El proceso debe tener esta parte de búsqueda intuitiva y de improvisaciones, para luego detenerse a organizar las ideas. Construir las secciones de la canción de acuerdo con la intención que se le quiere dar y encontrar el elemento de recordación que pueda utilizarse como coro o estribillo, herramienta de repetición que se instala en la retentiva del oyente.

Reestructuración del poema: al pensar el poema como canción se busca tener una forma de estrofas y coro. Por este motivo se procura ordenar por partes según la estructura musical. Es de gran ayuda usar la repetición de alguna palabra o frase. Esta es una de las fortalezas de la canción: la repetición de un verso o una estrofa hace que las personas recuerden con mayor facilidad.

La armonía: elegir los acordes que se requieren o encontrar el círculo armónico adecuado está sujeto al sentido encontrado en el poema. En el caso de tener la melodía, esta puede sugerir que armonía utilizar. En otras ocasiones el compositor primero plantea una secuencia de acordes que le sirven como base para la exploración melódica. También se puede tener un círculo armónico o una melodía previa a la selección del poema, y partiendo de la idea musical se emprende la búsqueda del texto que esté en sintonía con la música existente.

El formato instrumental y el arreglo: la decisión de la instrumentación para la canción

puede darse antes o después de tener una idea general de la misma. La elección del formato direcciona en gran medida el arreglo musical y, por ende, la atmósfera sonora de la canción: colores, texturas, cortes y diálogo entre los instrumentos y la voz. También se puede usar el arreglo para reforzar funciones de sentido entre texto y música. Además, la instrumentación puede convertirse en un factor representativo de un territorio, una cultura, o de interacción entre culturas. Solo por dar un ejemplo, el uso del bombo legüero evoca las músicas andinas suramericanas.

Descripción y análisis del proceso de composición

Las canciones de este proyecto están divididas en tres trabajos o títulos, uno para cada poeta. Cada título consta del grupo de canciones del mismo autor, procurando cierta unidad estética que las reúna en un conjunto; sin embargo, cada canción puede ser interpretada independientemente. Se procura así mismo que las estéticas de los tres títulos sean diferenciables entre sí.

Daniel Día. Es un río, la mujer que amamos

En varios momentos y lugares coincidí con el poeta Daniel Día, sin llegar a imaginarme lo importante que ha sido y que sigue siendo para diferentes colectivos de poesía y para el mediodel arte en general, en la ciudad de Medellín y el departamento de Antioquia. Sus acciones nosolo aportan desde la literatura, sino también desde el acompañamiento permanente a expresiones artísticas y procesos sociales.

Daniel Día es un hombre que se percibe sereno, pausado, meditativo y tranquilo. Fui entendiendo poco a poco por qué las personas que le rodean sienten hacia él un gran respeto y una admiración profunda. Daniel Día no solo escribe poesía, él vive para ella y ella con él. Me atrevo a decir que es un guardián de este arte. Recopila y archiva textos y obras para luego compartirlos

con la gente que se va atravesando en su camino. Va entregando ofrendas, como éllas llama.

No es extraño ver al poeta Daniel en diferentes lugares de la ciudad pegando afiches, expectante en los eventos o participando de ellos con sus intervenciones poéticas. Riega la ciudad con poesía de autores de aquí y de allá sin importar si son reconocidos o no, solo importala belleza del arte y el contenido de la obra. La suya es una labor cuyo único interés es llevar la poesía a cada rincón posible. Todo lo que evoque algo de poesía, Daniel Día lo abraza e intenta hacerlo un poco más visible en el mundo.

Su presencia silenciosa no pasa desapercibida, en algún momento se toma la palabra y su voz libera las frases precisas para cada ocasión. Es un ejemplo de constancia y la demostración de que se puede vivir para algo, por una causa, una pasión, y hacer que la vida tenga sentido desde allí. Esto a mí, como sé que también a otras personas, me ha servido de motivación y ejemplo para entregarme con todo el compromiso y amor a lo que me moviliza.

Ya antes realicé la musicalización de dos poemas suyos. En el año 2017, estando en España en casa de uno de mis compañeros del grupo musical Pasajeros, en su biblioteca personal llamó mi atención el libro *Síglope*. Para ese entonces había escuchado a Daniel compartiendo poesía en presentaciones, pero no conocía mucho de su obra. Refugiado del invierno en aquella casa tuve tiempo de sobra para leer el libro, y un poema en especial me quedó grabado; el poema se llama *¿cuándo?* Quise que muchas personas pudieran conocerlo y que, así como a mí, lograra conmoverles. Entonces hallé apropiado que este poema fuera cantado por la agrupación. Logré reunir algunas ideas y le conté sobre esto a un compañero de grupo. Para sorpresa mía resultó que en el año 2003 los Pasajeros tuvieron esa intención, pero no se pudo concretar, aunque el texto del poema fue incluido en la parte interior de la carátula del disco *Con E-moción interior* (2002). Esto le atribuyó mayor sentido a mi palpito hacia este poema que hoy junto con el poema *No es imposible* del mismo autor hacen parte del último álbum de Pasajeros titulado *El tiempo de los tiempos* (2021).

Incluir a Daniel Día en este trabajo de maestría busca corresponder a esa forma suya de

prolongar las cosas en el tiempo, de darles visibilidad y de posibilitar, como él lo nombra: la “Juntión”, ese tejido de fuerzas que permite el desarrollo de las cosas. La canción se suma en la tarea que él ha ejercido de llevar la poesía a nuevos lugares y personas.

El título dedicado a Daniel Día: *Es un río, la mujer que amamos*, es el mismo de uno de los capítulos de *Síglope*. Las canciones son dinámicas y cargadas de ritmo, fusionando diferentes corrientes y recursos musicales. El formato cuenta con percusión, bajo, piano, guitarra, trombón, trompeta y voces.

Los poemas seleccionados son tres y hacen referencia a la mujer. Si las canciones se van a presentar o escuchar juntas, se recomienda hacerlo sucesivamente en el siguiente orden:

1. La rosa persiste.
2. El Domingo.
3. Rosas de altamar.

Hay una forma particular de distribuir las palabras y los versos en la manera de escribir de Daniel Día, que tiene que ver con el ritmo en que deben leerse. Los espacios entre palabras y entre renglones son una guía, pero no una imposición, solo están por si uno las percibe: son como una sugerencia. También es común ver en la escritura de Daniel Día poemas enteros sin puntuación, escritos así para que el lector no se detenga y, a medida que va avanzando en la lectura, acelere el paso y evoque diferentes sensaciones que el poeta quiere que se vean reflejadas; hay ejemplos de ello en el libro *Trata con el ángel (2011)*. Las canciones llevan en gran parte esas intenciones rítmicas que sugiere el poeta desde la escritura. Existe además un disco inédito que contiene la grabación de la lectura de los poemas de *Síglope* en la propia voz de Daniel Día. Este material ha sido de valiosa ayuda en los aspectos rítmicos de las musicalizaciones.

La rosa persiste

la rosa persiste

en la plegaria

de ser rosa

llevar en la entraña

la esencia de mujeres remotas

antiguas edades origen del

sufrimiento proyectada luz

sobre sus vientres

donde moran la

risa y el llanto para

posarse en estas

bocas Sus voces

resuenan en las bocas

de los hombres que

las nombran que las

maldicen

que las cantan

En este poema se intenta respetar en lo posible el ritmo de la palabra, teniendo en cuenta que a la hora de cantar hay sílabas que se alargan. Después de tener una idea melódica fueron reagrupados los versos para obtener tres estrofas. La reorganización está pensada para que al decir los versos o cantarlos su duración sea lo más similar posible. Tenemos así que cada estrofa queda conformada por tres líneas donde se repite el último verso; con la repetición conseguimos tres cuartetos.

llevar en la entraña

la esencia de mujeres remotas

antiguas edades origen del sufrimiento

antiguas edades origen del sufrimiento

proyectada luz sobre sus vientres

donde moran la risa y el llanto

para posarse en estas bocas

para posarse en estas bocas

Sus voces resuenan en las bocas

de los hombres que las nombran

que las maldicen (y) que las cantan

que las maldicen (y) que las cantan

persiste la rosa...

En la última estrofa la conjunción “y” es agregada para que al momento de cantar el verso entero se genere un hilo entre las dos partes de este, beneficiando la lírica del poema.

La canción al final lleva a manera de estribillo la frase del título del poema. El orden de las palabras se altera, ya que, dentro de la rítmica de la canción resulta más sonoro.

Este es un poema que evoca las raíces y lo ancestral, la conexión con lo femenino que hace parte de nuestras vidas. Para expresar esas raíces y esa conexión está la voz, que es el instrumento primario y la percusión, presente en las ceremonias de diferentes músicas afro que existen en Latinoamérica. Se ha intencionado la canción como un homenaje hacia la mujer desde la masculinidad, representada en ideas musicales marcadas y fuertes, con preponderancia de la voz masculina.

La canción inicia las dos primeras estrofas con un canto en la escala de F#m, dando espacio para los juegos e improvisación de la percusión. Luego, en la tercera estrofa interviene la voz femenina y los demás instrumentos, para generar un impacto en el oyente. Esta entrada sobre una suspensión armónica llega de manera sorpresiva. El juego de las voces que se van respondiendo entre frases de manera contrapuntística contrasta con las primeras estrofas donde las voces cantan en unísono. El poema es presentado sin repetir ninguna estrofa, excepto al final, donde se repite la frase “persiste la rosa”.

El Domingo

Un hombre

Pensará en esos ojos verdes

Su esperanza

en esos labios rosa

Sus anhelos

en ese rostro

que contiene el llanto
y la sonrisa en esos
cabellos dorados al
viento

Su libertad

Esta mujer

Mira por última vez

Hacia las rejas del presidio

Su desesperanza

MUSICALIZACIÓN POÉTICA. LA BÚSQUEDA DESDE LOS SIGNIFICADOS⁵⁸

Este poema nos presenta a dos personas enfrentando una difícil realidad y describe las dos perspectivas de la situación.

La historia desgrana sentimientos como deseos, ilusiones, nostalgia, tristeza, impotencia y desesperanza. La música tranquila, con notas largas en los instrumentos melódicos, poca figuración y un fraseo pausado en el registro medio, busca evocar esa lejanía y recordación: la añoranza. Cada parte del relato está caracterizada por una tonalidad. Cuando la letra narra desde la mirada de él, la canción se desarrolla en la escala de Re menor natural. La progresión armónica es:

Dm, Am, C y Sol-13

Esta sección termina con la aparición de la frase “su libertad”. Allí la canción se queda un momento entre los acordes Dmaj7 y Cmaj9, evocando otro paisaje sonoro con más luz: el sueño de la libertad. A la vez el acorde de C sirve como acorde pivote para modular a Am, tonalidad propuesta para representar la narración desde la óptica de la mujer, con la misma progresión por grados de la sección del hombre. Al llegar a la frase “su desesperanza”, el círculo armónico ejecutado es:

Fmaj7, D/Fa#, Gsus2 y E7/ G#

El movimiento cromático del bajo crea la sensación de expectación, de que algo pasará, mientras la voz principal a manera de pregón hace referencia al título diciendo: “así transcurre el domingo”. Al final, la canción vuelve a la progresión armónica inicial, plasmando esa primera imagen del reo: nada cambió.

El poema es cantado sin repeticiones, tratando de respetar los espacios que sugiere el poeta.

Figura 4

Estructura propuesta por el poeta



Nota. Representación de las pausas sugeridas por el poeta. Elaboración propia (2022).

En el arreglo, los espacios de las líneas rojas están ocupados por respuestas de los instrumentos de viento a las voces. A su vez, la línea azul indica un interludio instrumental. Solo en esta sección las melodías están previamente escritas. Las melodías indicadas en rojo son improvisadas: una figura de sentido musical de esa libertad deseada.

Rosas de altamar

mis nuevas heridas ya no me causan dolor

Almazul

Mandaba rosas a mi amada
mandé mi alma a buscarla
a implorarle por mí
que sufro de no verle

Mecido en el barco de la nostalgia
sobre las olas de la soledad
a la deriva

con el velamen derruido
al cañón de su poesía
asido al mástil del recuerdo

mandé mi alma a buscarla

y sólo me llegó la tempestad.

La musicalización de esta canción contiene una fusión rítmica entre lo afro e ideas más cercanas al rock. El plan compositivo fue encontrar una base rítmica. Esto necesariamente implica escoger la métrica. Es importante tener esto en cuenta para que los fraseos puedan amalgamarse con los acentos del ritmo, y que el tempo de la canción sea cómodo para cantar el texto. El siguiente paso es encontrar las melodías para los versos. Con el fin de tener una estructura en la canción, se realiza una melodía diferente para cada sección del poema, teniendo en cuenta la extensión de cada frase. La estructura general de la canción es:

Intro – A – B - C - Coro – interludio – C – A' – B' - Coro.

A continuación, se ilustra la estructura de la frase A, compuesta por dos frases, que a su vez contienen cada una dos semifrases, y que es cantada por varias voces al unísono.

Figura 5

Forma melódica parte A

The musical notation for 'Forma melódica parte A' consists of three staves of music in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The first staff starts at measure 8 and contains the lyrics 'Man da ba ro sas' and 'a mi/a ma da'. Above the staff are chord symbols E, D, and E. The second staff starts at measure 7 and contains the lyrics 'Man dé mi al ma' and 'a bus'. Above the staff are chord symbols D, E, and D. The third staff starts at measure 14 and contains the lyrics 'car la'. Above the staff is a chord symbol E. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some notes tied across measures.

Nota. La figura muestra forma melódica parte A. Elaboración propia (2022).

En la parte B se hace uso del recurso pregunta – respuesta entre la voz principal y las voces coristas, fraccionando uno de los versos para hacer énfasis en lo que está diciendo la letra.

Figura 6

Pregunta respuesta.

The musical score is set in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. It features three vocal parts: Alto, Tenor 1, and Tenor 2. The lyrics are: "que su fro... a/im plo... rar le por mí... a/im plo... que su fro... de no ver le... de no ver le... que su fro... de no ver le...". Chord markings 'E' and 'D' are placed above the vocal lines. The score is divided into three systems, with measure numbers 6 and 11 indicated at the beginning of the second and third systems respectively.

Nota. La figura muestra la solución pregunta respuesta. Elaboración propia (2022).

Luego de la parte B, nuevamente tenemos una estrofa A, pero esta vez el texto presenta un obstáculo, puesto que, el número de acentos en la frase como está escrita no permite que encaje con la forma melódica predeterminada de la parte A. A continuación, veremos los versos con los acentos

subrayados. Allí podremos entender la similitud que hay entre las frases y la solución planteada para la que es diferente.

A: Mandaba rosas a mi amada

Mande mi alma a buscarla

A': Mecido, en el barco de la nostalgia

Sobre las olas de la soledad

Podemos notar en el primer verso de A' que el número de acentos no coincide con el de los demás. La solución para no perder la forma melódica es cambiar el orden de las palabras y tomarde forma responsorial la palabra que fue movida

Figura 7

Cambio de orden en las palabras

Alto

Tenor 1

Tenor 2

E D

En el bar co de la nos

E D

me ci do

tal gia

me ci

MUSICALIZACIÓN POÉTICA. LA BÚSQUEDA DESDE LOS SIGNIFICADOS⁶⁴

Nota. La figura muestra el cambio en el orden de las palabras. Elaboración propia (2022).

De esta manera y, teniendo en cuenta que el sentido de la frase no cambia, podemos observar que ahora hay igual cantidad de acentos.

A: Mandaba rosas a mi amada

Mande mi alma a buscarla

A': en el barco de la nostalgia, (mecido)

Sobre las olas de la soledad

Hasta este punto la canción se ha desarrollado sobre los acordes de Mi mayor y Si menor, en la escala de Mi mixolidio. La parte C llega con la frase “a la deriva...”. Para representar ese alejamiento, ese sin rumbo, se hace una modulación a la escala de Re menor natural, y se realiza la siguiente progresión de acordes:

Bbmaj7, Gm7, Dm7, C, Bb, Dm.

Luego en la frase “Asido al mástil del recuerdo”, la armonía retorna a la tonalidad original haciendo un paso por:

C, F# m 4-7, B7sus4.

El coro presenta la misma armonía de las estrofas A y B, con la frase “rosas de altamar parami amada”. Este se repite en la parte final a manera de estribillo, mientras la voz líder realiza melodías libremente con la frase que titula el poema.

Hay una figura de sentido presente en el arreglo de esta canción. Cuando se mencionan las olas, los instrumentos de viento recrean su balanceo por medio del ascenso y descenso de los intervalos, sumado a un efecto de glissando.

Figura 8

Los vientos de la palabra mecido

The image shows a musical score for three instruments: Trumpet in C, Trombone, and Tenor. The music is in 4/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The Tenor part is the vocal line, with the lyrics 'me ci do' written below it. The Trumpet and Trombone parts are instrumental, with notes corresponding to the vocal line. The Tenor part starts with a rest, followed by a quarter note 'me', a quarter note 'ci', and a quarter note 'do'. The Trumpet and Trombone parts have rests for the first two measures, then play notes corresponding to the vocal line. The Tenor part ends with a double bar line and a fermata over the final note.

Nota. La figura muestra la representación en los vientos de la palabra mecido. Elaboración propia (2022).

Partituras

Figura 9

La rosa persiste

La rosa persiste

Daniel Día

Jorge Ramírez

Lle var en laa/en tra ña la/e

sen cia de mu je res re mo tas an ti guas e

da des o ri gen del su fri mien to

an ti guas e da des o ri gen del su fri

mien to pro yec ta da luz so bre sus vien tres

don de mo ran la ri sa y/el llan to

pa ra po sar se en es tas bo cas

pa ra po sar se en es tas bo cas

2

Tema Jorge

Esus4

50

cas sus vo ces re su/e nan en las bo cas _

56

de los hom bres que las nom bran

62

que las mal di cen y que las can tan

69

que las mal di cen y que las can tan

76

tan ah per sis te la ro sa

84

per sis te la ro sa per sis te la ro sa

91

sa per sis te la ro sa

Nota. Partitura canción La rosa persiste. Elaboración propia (2022).

Figura 11

Rosas de altamar

Rosas de altamar

Daniel Díaz

Jorge Ramírez

E Bm E
 Man da ba ro sas a mi/a ma da
 Bm E Bm E Bm
 5 ma dé mi al ma a bus car la a/im plo
 E Bm E Bm
 10 rar le por mí que su fro a/im plo rar le por mí de no ver le a/im plo
 E Bm E Bm E
 14 rar le por mí que su fro de no ver le en el bar co
 Bm E Bm E Bm
 19 de la nos tal gia me ci do so bre la o las
 E Bb Gm
 24 de la so le dad a la de ri va con el ve
 Dm Bb Dm
 28 la men de rru i do ba jo/el ca ñón de su poe sí a
 C F#m B7sus4 E Bm
 32 ha ci do/al mas til del re cuer do

MUSICALIZACIÓN POÉTICA. LA BÚSQUEDA DESDE LOS SIGNIFICADOS ⁷⁰

2

2

36 E Bm E

ro sas de/al ta mar pa ra mi/a ma da ro sas de/al ta mar pa ra mi/a

39 Bm E Bm Bb

ma da pa ra mi/a ma da a la

44 Gm Dm C Bb

ba jo/el ca ñon de su poe

49 Dm C F#m B7sus4 E

si a ha ci do/al mas til del re cuer do

53 E Bm E Bm E

man dé mi

58 Bm E Bm E

al ma a bus car la a/im plo rar le por mí y

63 Bm E Bm E

so lo me lle gó la tem pes tad y so lo me lle gó la tem pes tad

67 Bm E

ro sas de/al ta mar pa ra mi/a ma da ro sas de/al ta mar

Nota. Partitura canción Rosas de altamar. Elaboración propia (2022).

Ramiro Montoya. Melodías de una sinfonía ecológica

Bajo este título se musicalizan cinco sonetos del libro *Sinfonía ecológica*. Dicho libro constata tres partes, o como las nombra el autor, movimientos: *andante*, *adagio* y *allegro*. A pesar de que dichas denominaciones hacen referencia a aspectos de carácter y tempo, no necesariamente se adoptan en las musicalizaciones. Esta selección de poemas incluye al menos uno de cada *movimiento* del libro.

1. Orando en alta voz
2. Lección de humildad
3. El tiempo
4. Contemplativo
5. Canto a la jornada

Las canciones contenidas en este título exploran diferentes aires en formato de guitarra, percusión y voces, instrumentación utilizada en muchos casos por cantautores como: Víctor Jara, Silvio Rodríguez, Alí Primera, Chabuca Granda, Mercedes Sosa, Pedro Luis Ferrer y Violeta Parra. El contenido de los poemas y la apuesta musical con aires tradicionales de la región pone este título en la línea de la canción social y latinoamericana.

El nombre *Sinfonía ecológica* contiene una intención musical ya explícita y una puerta abierta a la musicalización. Dice el poeta:

Los estudios académicos de Ramiro Montoya Martínez fueron musicales en el instituto de Bellas Artes de Medellín y la que fuera en su tiempo Escuela de Artes Representativas de la Universidad de Antioquia y es quizá esto a lo que pueda atribuirse la musicalidad de su poesía en la que el propósito inicial de libre versificación es traicionado por una

necesidad interior que pronto le hace caer en terrenos de métrica, ritmo y consonancia, aunque a veces pueda advertirse plena intención en ello cuando se trata de poemas que eventualmente podrían ser musicalizados para el canto. (Montoya, 2020, p. 9)

Conocí a la familia Montoya gracias a la música, desde entonces somos amigos. Alguna vez por intermedio de su hija, don Ramiro me hizo la invitación para musicalizar algunos de sus poemas. Para ese entonces no pude asumir aquella tarea. Luego, en el transcurso de la maestría, donde mi trabajo justamente consiste en la musicalización de poesía, llegó a mí un regalo de don Ramiro: el libro en mención. En cuanto lo leí me sentí en plena conexión con muchos de sus poemas, entonces tomé la decisión de incluirlo en mi proyecto de grado. En reunión con don Ramiro se trataron temas sobre cómo estaba yo visualizando la composición musical para sus poemas y supe con agrado que la idea contemplada era muy cercana y concordante con los gustos y sentires musicales del poeta.

Orando en alta voz

Para que haya concepto de bonanza,
que haya étnicos grupos sin trincheras
y que estrechen sus manos las fronteras
y sea fiel el fiel de la balanza.

Por entre los viñedos de esperanza
ya el cañón no preceda las banderas.
Que se bañen en sol las promeseras
espigas de los campos de labranza.

Vuelva la sensatez a las conciencias.
Haya libre derecho a disidencias
mas no haya dignidad hecha jirones.

No hereden nuestros hijos una tierra
que les espera con clarín de guerra
para ser carne de los megatones.

MUSICALIZACIÓN POÉTICA. LA BÚSQUEDA DESDE LOS SIGNIFICADOS⁷⁴

Este soneto pertenece al tercer movimiento *Allegro* del libro. Se trata de una oración en “altavoz” que resuena para todos: un llamado a la paz, a lo justo, a la reflexión y a la conciencia para un mejor futuro.

La canción es un acercamiento a ritmos como el festejo peruano, el bambuco y el currulao, que brindan un aire positivo y optimista al tema. La oración también pasa por lo introspectivo y muchas veces se hace desde el recogimiento, por eso tiene una línea ascendente: comienza solo con una voz y la guitarra, luego suma toda la fuerza de la percusión y las voces.

La canción está estructurada de la siguiente manera: A- A´ - A- A´ - B- B´

Las cuartetos se respetan tal cual fueron escritas, pero los tercetos presentan una modificación estructural en sus dos primeros versos, por medio de diversas repeticiones.

Ejemplo:

Vuelva, vuelva la sensatez, vuelva la sensatez a las conciencias

y haya libre derecho, haya libre derecho a disidencias

mas no haya dignidad hecha jirones.

No hereden nuestros hijos, no hereden nuestros hijos una tierra

que les espera, les espera con clarín de guerra

para ser carne de los megatones.

MUSICALIZACIÓN POÉTICA. LA BÚSQUEDA DESDE LOS SIGNIFICADOS⁷⁵

En este último verso, en la palabra “megatones” se retarda la llegada al primer grado pasando antes por el sexto grado menor y el séptimo grado de la escala menor natural, este recurso armónico y la pausa de la percusión a la espera del primer grado son utilizados como figura de sentido que ambienta un sentimiento de tristeza ante lo planteado en el texto.

Lección de humildad

De frustración revientas porque el brazo no alcanza
a que puedan tus dedos capturar una estrella;
tu soberbia no acepta que allá está bien aquella
y alterar nadie puede la cósmica balanza.

Se insinúa entre buenas opciones la templanza
para que del futuro no afrontes la querrela
pero nunca en tu orgullo la razón hará mella
y aleas tu amargura con tu desesperanza.

¿Cómo y de quién, empero, habrías de vengarte?

¿Contra qué y de cabeza pretenderás lanzarte
o dispararle acaso tu esputo virulento?

Del inefable Todo inmensa es la grandeza.

Si no le conocemos almendra ni corteza...

¿De dónde morderíamos un mínimo segmento?

MUSICALIZACIÓN POÉTICA. LA BÚSQUEDA DESDE LOS SIGNIFICADOS⁷⁷

Este soneto que se encuentra en el primer movimiento *Andante* del libro se inclina por los temas de una búsqueda espiritual. Se refiere a la humildad, a la aceptación de la realidad, a la fe y a lo que el ser humano no puede alterar ni manipular.

La cantautora chilena Violeta Parra usa un recurso que consiste en crear un motivo rítmico- melódico para una canción y emplearlo de principio a fin sin muchas variaciones, o a veces ninguna. Esto puede resultar monótono, pero también puede ser el factor que lo lleve a tener mayor recordación en los oyentes. Así pues, la melodía de la voz es la misma de la introducción y de los interludios que separan las estrofas cantadas.

Al tener un motivo rítmico – melódico establecido y respetarlo tal cual, es posible que algunos acentos de las palabras no coincidan. Al respecto, la cantautora Luz Marina Posada en entrevista realizada para este trabajo declaró lo siguiente: “los acentos deben ir con la música, la melodía es lo más importante”. Quiere decir con esto que se puede desplazar el acento si no daña la frase. Podría resultar muy forzoso intentar acomodar la palabra con su acento correcto, modificando la frase musical.

La canción se desarrolla en la escala dórica de Do sostenido, generando así el uso del cuarto grado mayor, con la particularidad de no regresar al primer grado sino hasta el final de las frases. La progresión es la siguiente:

A, E, F#7, A, E, F#7, C#m.

La sección B, modula momentáneamente a Si menor. Estructura de la canción:

Introducción - A - A - Interludio – A - A - B - A - Interludio - B - A - B – A

Introducción

El acompañamiento está en métrica de 3/4, pero la melodía es más coherente en un pulso de 6/8, por lo cual el acompañamiento estará escrito en una métrica diferente al de la línea melódica de la voz. Esta birritmia, también llamada sesquiáltera, es característica de diferentes

MUSICALIZACIÓN POÉTICA. LA BÚSQUEDA DESDE LOS SIGNIFICADOS⁷⁸

géneros de América Latina como el bambuco, la chacarera y el festejo, por mencionar solo algunos.

El tiempo

Sabiéndose invención de los humanos,
el tiempo se permite una sonrisa.
Pretexto ha sido para ir de prisa
ignorando el querer de los arcanos.

Y esclavos del invento, mis hermanos,
hacia una meta vamos imprecisa
y en actitud no siempre muy concisa
corriendo con los pies y con las manos.

De espacio-tiempo cósmico surgido,
es concepto que el hombre ha pretendido
asociar al afán y la jornada

y allá vamos sudando la presteza,
de pies y manos y hasta de cabeza
para llegar más pronto hasta la nada.

MUSICALIZACIÓN POÉTICA. LA BÚSQUEDA DESDE LOS SIGNIFICADOS⁸⁰

El tiempo es un soneto que encontramos en el segundo movimiento *Adagio* del libro, un poema donde nuevamente el autor nos propone reflexionar sobre nuestras elaboraciones humanas y el descuido de la grandeza de la vida misma.

La construcción de esta canción está influenciada por la música del cantante panameño Rubén Blades. Otra referencia es Pedro Luis Ferrer, cantautor cubano de notable conocimiento y técnica en la guitarra, sobre todo para interpretar música de géneros antillanos.

El poema tiene un carácter narrativo. La parte A es cantada la primera vez y en la repetición recitada. En la parte B' se habla en colectivo "*allá vamos...*", la frase es aprovechada como figura de sentido, se hace referencia a esa colectividad cantando a varias voces las dos últimas frases que se repiten a manera de estribillo. Las cuartetas y tercetos son diferenciados con progresiones armónicas y melódicas para cada uno.

La estructura de la canción es: A- A- B- B' - (A) recitado- B- B'.

Contemplativo

“¡Dios mío y todas las cosas!”

San Francisco de Asís.

Junto a la sumatoria de las cosas
y con lo relativo del vacío,
eres flor y cosecha en el plantío
y eres confín de inmensas nebulosas.

Si eres las vastedades arenosas
donde el cielo es hostil y llueve estío
también eres la gota de rocío,
génesis de las fuentes generosas.

Cual de todo la esencia y la sustancia,
del universo eres el espíritu
y por ende, razón de toda ciencia.

A lo macro y lo cósmico que adhieres,
concepto de lo cuántico sugieres
y no soy pequeñez en tu experiencia.

MUSICALIZACIÓN POÉTICA. LA BÚSQUEDA DESDE LOS SIGNIFICADOS⁸²

Contemplativo es el soneto que da cierre al tercer movimiento *Allegro*, y es un poema que hace alusión a lo divino.

Partiendo del título del poema, la música que acompaña al texto no debe convocar a la euforia. La sonoridad modal puede transportarnos a un sentir más espiritual, tal vez por la referencia a la música eclesiástica o por no tener la tensión característica de la música tonal. La canción se desenvuelve en el modo eólico.

Los espacios de introspección y reflexión suelen tener altibajos anímicos. En el arreglo musical se representan estos momentos con el uso de las dinámicas de volumen “forte – piano” cuando se repite la estrofa, recurso frecuente dentro de la música académica para contrastar una sección o una frase que se repite.

Estructura de la canción:

Introducción - A - A - Introducción – A – A - B - B - Interludio B- B.

Canto a la jornada

Acaricia la tierra, agricultor, Que
es tu supervivencia su corteza.

Pon en tus manos toda la tibieza
Con la que les dotase el Creador.

La alborada te baña con amor
y tú, llevando en alto la cabeza
ve calzando tu abarca de simpleza
que ya el arado le dará esplendor.

Cuando advierta que allá, tras la montaña,
el sol está perdiendo sus quilates,
el arado las gracias te va a dar.

Una nueva jornada has terminado
y el cielo habrá forjado cual moneda
la estrella que te acabas de ganar.

MUSICALIZACIÓN POÉTICA. LA BÚSQUEDA DESDE LOS SIGNIFICADOS⁸⁴

Este soneto se encuentra en el segundo movimiento *Adagio*. Como lo indica su título, nos propone un canto que reivindica la labor del agricultor, el trabajo en el campo, el valor que se le debe dar a lo que es el sustento, la contemplación de la naturaleza y los astros como un privilegio.

Este poema remite a diferentes cantores latinoamericanos que poseen la particularidad de transmitir mucha dulzura en su forma de interpretar, aún si cuentan en sus canciones historias tristes y la dura realidad de gran parte de la población de América latina. Sabemos que la labor del campo no es nada fácil, es un trabajo de largas jornadas que no son bien remuneradas, pero que requieren un conocimiento amplio de la tierra y una conexión con el entorno natural. El poema reivindica y exalta este oficio describiendo el transcurrir del día de una forma muy amorosa.

La música es tranquila y cálida. La voz se ubica en el registro medio con un fraseo tranquilo y pausado. El acompañamiento musical empieza con arpeggios de guitarra y tiene secciones donde crece, cambiando el arpeggio por rasgueos. El interludio presenta una idea similar a lo que hace Hermeto Pascoal (1979) en el tema *Sao Jorge*, donde apoya una melodía instrumental con las voces.

Las cuartetos llevan una forma melódica y otra diferente los tercetos. Estos últimos representan la parte de la canción con más ímpetu por la amplitud y fuerza desde las voces y los instrumentos.

La estructura de la canción es: A - A - B - Interludio - A - B - B´.

Partituras

Figura 12

Orando en alta voz

Orando en alta voz

ARIARI

Jorge Ramírez

D G A Simile

Pa ra que/ha ya con cep to de bo nan za y/ha ya ét ni cos

gru pos sin trin che ras y que/es tre chen sus ma nos las fron te ras

y sea fiel el fiel de la ba lan za por en tre los vi

ñe dos de/es pe ran za ya/el ca ñon no pre ce da las ban de ras

y se ba ñen en sol las pro me se ras es pi gas de los

cam pos de la bran za es pi gas de los cam pos de la bran

za vuel vavuel va la sen sa tez vuel va la sen sa

tez a las con cien cias y/ha ya libre de re cho

2

Orando en alta voz

52
8
ha ya li bre de re cho/a di ci den___ cias más no/ha ya díg ni dad he cha gi
D GA D Em D Em A Simile

58
8
ro nes___ no___ he reden nues tros hi jos___ no/he re den nues tros

65
8
hi jos u na tie___ rra___ que/es ma las fron te ra ay___

72
8
les es pe ra con___ cla rín de gue rra___ ser car___ los me ga
Bm A D G A D GA

78
8
to nes___ o ye/es ta/o ra ción___

Nota. La figura muestra la partitura de la canción Orando en alta voz. Elaboración (2022).

Figura 13

Lección de humildad

Lección de humildad

ARIARI

Jorge Ramírez

A E F# E

De frus tra ción re vien tas por que/el bra zo no/al can za

a que pue dan tus de dos cap tu rar una es tre lla; tu so

ber bia no a cep ta que/a llá/es tá bien/a que lla y/al te rar na díe

pue de la cós mi ca va lan za se'in sí núa en tre bue nas op cio

nes la templan za pa ra que del fu tu ro no/a fron tes la que re

lla pe ro nun ca/en tú/or gu llo la ra zón ha rá me lla

y/a le as tu/a mar gu ra con tu de ses pe ran za ay

có mo/y de qui en ha bri as

2 Lección de humildad

61 Em A E

8 — de ven gar te — con tra qué/y de ca be za pre ten de

F# E A E F# C#m

68

8 rás lan zar te o dis pa rar le/a ca so tu/es pu — to vi ru len to

75 Simile

2

8 ay — del i ne fa — ble —

84

2

8 To do/in men za/es — su gran de za — si no

93

8 le co no ce mos al men dra ni cor te za de dón de mor de rí a mos un

100

8 mí ni mo seg men — to —

Nota. La figura muestra la partitura de la canción Lección de humildad. Elaboración (2022).

Figura 14

El tiempo

El tiempo

ARIARI

Jorge Ramírez

Sa bien do se/in ven sión de los hu ma nos el tien
 po se per mi te/u na son ri sa pre tex to/ha si do pa
 ra ir de pri sa ig no ran do el que rer de los ar ca
 nos y/es cla vos del in ven to mis her ma nos
 ha cia/u na me ta va mos im pre ci sa y/en ac ti tud
 no siem pre muy con ci sa co rrien do con los pies
 y con las ma nos de/es pa cio tiem po có s mi co sur gi
 do/es con cep to que/el hom bre a pre ten di do a so ciar al a fán

MUSICALIZACIÓN POÉTICA. LA BÚSQUEDA DESDE LOS SIGNIFICADOS ⁹⁰

2

El tiempo

42 B7 Em D C

8 y la jor na da a so ciar al a fán y la jor na

47 Em

8 da y/a llá va mos su dan do la pres te za de pies y ma

52

8 nos y/has ta de ca be za pa ra lle gar mas pron to has ta la na

57

8 da pa ra lle gar mas pron to has ta la na da

62

8 pa ra lle gar mas pron to has ta la na da

68 G B7/F# Em

8 de/es pa cio tiem po cós mi co sur gi do/es con cep to que/el

74 D C G/B Am B7

8 hom bre ha pre ten di do a so ciar al a fán y la jor na

79 Em D C Em

8 da a so ciar al a fán y la jor na da

85

8 y/a llá va mos su dan do la pres te za de pies y ma nos y/has ta de ca be za

El tiempo

3

90
8 pa ra lle gar ___ mas pron ___ to has ta la na ___ da ___ pa ra lle gar

95
8 ___ mas pron to ___ has ta la na ___ da ___ pa ra lle gar ___ mas pron to ___

100
8 has ta la na ___ da ___ pa ra lle gar ___ mas pron to mas pro ___ to has ta la na

105
8 ___ da ___ pa ra lle gar ___ mas pron to ___ 2

Detailed description: The image shows a musical score for the song 'El tiempo'. It consists of four staves of music in G major (one sharp) and 8/8 time. The lyrics are written below the notes. The first staff (measures 90-94) contains the lyrics 'pa ra lle gar ___ mas pron ___ to has ta la na ___ da ___ pa ra lle gar'. The second staff (measures 95-99) contains '___ mas pron to ___ has ta la na ___ da ___ pa ra lle gar ___ mas pron to ___'. The third staff (measures 100-104) contains 'has ta la na ___ da ___ pa ra lle gar ___ mas pron to mas pro ___ to has ta la na'. The fourth staff (measures 105-108) contains '___ da ___ pa ra lle gar ___ mas pron to ___' and ends with a double bar line and a fermata over the final note.

Nota. Partitura canción El tiempo. Elaboración (2022).

Figura 15

Contemplativo

Contemplativo

ARIARI

Jorge Ramírez

$\text{♩} = 170$ Am G/B C C G

8 Jun to/a la su ma to ría de las co sas y con lo re la tí vo del va

F *mf* Am G/B C F Dm

8 ci o e res flor y co se cha/en el plan tí o y e res con fin de/in

G Am Am G/B C

15 men sas ne bu lo sas. si/e res las vas te da des a re no sas don de/el

C G F Dm G C F

22 cie lo/es hos til y llue ve/es tí o tam bién e res la go ta de ro cí o gé ne

Dm G Am Simile

30 sis de las fue tes ge ne ro sas. *f* Jun to/a la su ma to ría de las

Dm

38 co sas y con lo re la tí vo del va ci o e res flor y co

G C F Dm G Am

45 se cha/en el plan tí o y e res con fin de/in men sas ne bu lo sas. *pp* si/e res

52 las vas te da des a re no sas don de/el cie lo/es hos til y llue ve es tí o

2

Contemplativo

60

 tam bien e res la go ta de ro cí o gé ne sis de las fue tes ge ne ro sas.
 C G Am C

68

 cual de to do la/es cen cia/y la sus tan cia del u ni ver so
 G Am B \flat Dm Am C

76

 e res el es pí ri tu y por en de, ra zón de to da ci en cia a lo ma cro/y lo
 G Am C G Am

84

 cós mi co que/a die res con cep to de lo cuán ti co su gi e res y no
 B \flat Dm Am

91

 soy pe que ñez en tu/ex pe ri en cia cual de to do la es cia/y la sus
 10 Simile

107

 tan cia del u ni ver so e res el es pí ri tu y por en de ra zón de to da

115

 cien cia a lo ma cro/y lo cós mi co que/a die res con cep to de lo cuán ti co su
 Dm

123

 gi e res y no soy pe que ñez en tu/ex pe ri en cia y no soy pe que
 G Am

130

 ñez en tu/ex pe ri en cia

Nota. Partitura canción Contemplativo. Elaboración (2022).

Figura 16

Canto a la jornada

Canto a la jornada

ARIARI

Jorge Ramírez

F

A ca ri cia la tie rra/a gri cul tor, que es

tu su per vi ven cia su cor te za pon en tus ma nos to da la ti

bie za con la que les do ta se/el cre a dor. la/al bo

ra da te ba ña con a mor y tú, lle van do/en al to la ca

be za ve cal zan do tu/a bar ca de sim ple za que ya/el a

ra do le da rá es plen dor. *f* cuan do/ad vier ta que/a

llá tras la mon ta ña el sol es tá per dien do sus qui la te es

es tá per dien do sus qui la tes el a ra do las

Canto a la jornada

2

49 C F Gm C Am

8 gra cías te va/a dar.

55 Dm Gm C F Gm

61 C Am Dm Gm C F

67 F

8 A ca ri— cia la tie rra/a gri cul— tor, que/es

74 B \flat Gm

8 tu su per vi ven cia su cor te za pon en tus ma nos— to da la ti

80 B \flat Gm C F B \flat

8 bie za— con la que— les do ta se/el cre a dor. *f* cuan do/ad

86 Gm B \flat

8 vier— ta que/a llá tras la mon ta ña el sol es tá per dien do sus qui

92 Gm Am

8 la te es— es tá per dien do sus qui la tes el a

99 B \flat C F B \flat

8 ra do las gra cías te va/a dar. *f* u na nue— va jor

Canto a la jornada 3

105 Gm Bb Gm

8 na da/has ter mi na do el cie lo/ha brá for ja do cual mo ne da a ___

111 Am

8 ha brá for ja do cual mo ne da la/es tre

117 Bb C F Bb C

8 ___ lla ___ que te/a ca bas de ga nar la/es tre lla ___ que te/a ca bas de ___

123 G7 Bb F

8 ___ ga nar la/es tre lla ___ que te/a ca bas ___ de rit. ga nar ___

130

8

Nota. Partitura canción Canto a la jornada. Elaboración (2022).

Chucho Peña. Quiero marchar hacia otros sueños

Quiero marchar hacia otros sueños es el nombre para este título que está conformado por cinco poemas del libro *Seguiré buscando mi verso* (2019), publicado a través del Proyecto Archivo Oral de la Memoria de las Víctimas – AMOVI, liderado por la profesora Ivonne SuárezPinzón. Este libro compila la obra poética del joven escritor, considerado en ese momento una promesa de la poesía y del teatro.

En el año 2016 fui invitado a participar en un homenaje dedicado a las víctimas del conflicto de la Universidad Industrial de Santander. Allí conocí a la profesora Ivonne Suárez. Hay personas que por la tenacidad y compromiso con el que hacen las cosas, el amor y el empeño que ponen en una causa, contagian todo a su alrededor y son un motor motivacional en los demás.

Así es Ivonne. Gracias a ella, esta necesidad de sumar un esfuerzo por mínimo que fuera para conservar la memoria de Chucho. Luego este anhelo creció al evidenciar la huella que dejó el poeta en la gente a pesar de ya no estar presente físicamente. Es común ver el rostro de Chucho en muros de las ciudades que habitó y encontrar frases suyas en las universidades. Él sigue presente en los festivales de teatro, algunos de ellos realizados en su memoria. Y es que Chucho a través de su poesía representa esa voz que se niega a ser mutilada, silenciada. Es la voz que supera el miedo para denunciar la podredumbre que nos rodea, y depende entonces de los que quedamos hacer visible la historia para no repetirla.

La “profe” Ivonne me regaló el libro *Aún no logran sembrarme de silencio*, una recopilación de poemas de Chucho Peña. Al regresar a mi ciudad quise musicalizar por lo menos uno de ellos. Su historia y todas las voluntades que se movían alrededor de la historia de Chucho y lo que representa me inquietaron profundamente. Por ello, avancé un tiempo de manera solitaria en estabúsqueda de melodías y música para los poemas. Luego, las palabras de Chucho, así como hicieron eco en mí, resonaron también en uno de mis compañeros de universidad. A partir de allí, juntos, durante un año aproximadamente trabajamos en la musicalización de algunos poemas que

finalmente fueron doce canciones para un formato inicial de dos guitarras y dos voces masculinas, que luego ha ido variando a diferentes formatos de música de cámara. El “voz a voz” de los amigos hizo posible que se supiera de la existencia de las canciones y fuimos invitados a diferentes lugares a presentar estas musicalizaciones. El recital se ha realizado bajo el mismo título del libro: *Aún no logran sembrarme de silencio*.

La obra completa de Chucho cuenta con alrededor de 350 poemas que se encuentran en el libro *Seguiré buscando mi verso*. Allí he descubierto material abundante para realizar una nueva selección y musicalización de poemas, esta vez con una estética diferente. Esto se debe en gran parte a la aparición de un video muy corto del año 1985 dónde Chucho Peña recita un poema en el teatro al aire libre de la UIS. Me encontré con una voz gruesa e imponente, unos movimientos fuertes e impetuosos, y una actitud de mucho vigor. Supe entonces que la música debía representar también estos otros aspectos que no conocía en la primera experiencia de musicalización de sus textos: el Chucho de la intimidad, el de la casa y el de la familia, junto al artista a la hora de pararse en las calles y el escenario para alzar la voz.

Los poemas de Chucho son todos en verso libre, esta forma de expresión poética que no se suscribe a la rima y a la métrica. Su irregularidad muchas veces representa un reto mayor a la hora de querer llevarla a una estructura musical, más aún si se quiere tener una forma regular de estrofas y coro.

La poesía de Chucho Peña dirige su atención sobre todo a la introspección, al ciudadano de a pie, a “los bastantes”, como él mismo decía. También nos encontramos amor y desamor en sus letras, aunque a su manera, sin dejar de lado lo social.

Podemos ver una similitud con las letras escritas por el cantor chileno Víctor Jara. El 17 de julio de 1973 Jara presentó un recital en un programa del canal peruano Panamericana Televisión. Allí, el presentador quiso hacer distinción entre la canción de protesta y las canciones de amor, a lo que el cantor chileno respondió:

“bueno... nosotros somos porque existe el amor y queremos ser mejores porque existe el amor, y el mundo gira, crea, se multiplica porque existe el amor. (...) a nosotros los que nos dicen cantantes de protesta, creemos que el amor es fundamental. El amor y la relación del amor, de un hombre con una mujer, de una mujer con un hombre o de un hombre con sus semejantes, con sus hijos, con su hogar, con la patria, con el instrumento que trabaja, es vital, es la esencia de la razón de ser de un hombre. Por eso no puede estar ausente de la temática de un cantor popular”⁴.

La selección de los textos contiene diferentes temáticas, abarcando distintos aspectos y momentos del poeta. Para esta propuesta de canciones el formato es: guitarra, piano, bajo, percusión y voces. Aunque cada poema tiene un género diferente, el formato y los recursos compositivos le dan unidad a este conjunto de temas.

Estas musicalizaciones presentan ideas que pretenden hacer referencia a frases o palabras de los textos, recurso utilizado en la música programática que tiene por objetivo evocar ideas e imágenes en el oyente, representando musicalmente escenas o estados de ánimo.

El título *Quiero marchar hacia otros sueños* consta de los siguientes poemas:

1. Ahora último
2. Quiero marchar hacia otros sueños
3. Poema XV
4. Confesión
5. Poema de amor y guerra

El orden en el que están enumerados busca generar en quien los escuche de principio a fin una experiencia de contraste en las emociones.

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=UhXBrp3oAIM> (consultado el 6 de noviembre de 2022)

Ahora último

Ahora último voy de un lado a otro

Ganando para mi equipaje

Calles y rostros de palmeras

En la cara de los parques.

Y al morral de evasivas que encuentro en cada hombre

Pretendo anudar una a una, osadías

Nuestras mil y una razones de vivir y luchar

Por esta tierra, nuestra tierra.

La razón de existir

Ser dignos

Libres

Los bastantes.

Ahora último representa en gran medida la vida y obra de Chucho: un hombre solitario, de reflexiones profundas, descriptivo y contemplativo; un hombre que supo alimentar su espíritu de cada detalle de su entorno; un hombre obstinado, persistente y siempre con la mira puesta en luchar por un mundo mejor.

El poema está estructurado en dos estrofas de cuatro versos y una coda final. El número de sílabas en los versos de cada estrofa es irregular. Entonces tenemos una estructura: A, B, coda. Su estructuración ha marcado la forma que lleva el aspecto melódico y armónico de la canción. Cada sección es melódica y armónicamente diferente.

En cuanto a la forma, como es recurrente en las canciones, se ha tomado una estrofa que se repite, en este caso la segunda que es donde el poema se percibe más impetuoso. De esta manera tenemos la primera estrofa que es tranquila, el segundo momento donde se torna más enérgico, y este se repite reforzando esta parte del mensaje y sumando mayor intención y fuerza a la interpretación. Al final la canción es más serena para culminar con las últimas frases, que tienen un carácter conclusivo.

La estructura de la canción es: Introducción – A – Introducción – B - Interludio – B´ - Coda.

Para representar este momento de intimidad, la canción, en tonalidad de Fa sostenido mayor, comienza con la intervención solamente de la guitarra. Esta realiza la introducción en arpeggio sobre los grados I – IV, y el II grado descendido, préstamo del modo frigio.

La primera variación armónica viene con la parte A, que mantiene la intención de la introducción con los dos primeros acordes y luego pasa al séptimo grado descendido, préstamo del modo mixolidio. Seguidamente el séptimo grado de la escala mayor natural crea una tensión por semitonos que resuelve de nuevo en el primer grado. La voz en esta primera parte aparece en registro medio, proporcionando un ambiente recogido y tranquilo.

MUSICALIZACIÓN POÉTICA. LA BÚSQUEDA DESDE LOS SIGNIFICADOS¹⁰²

Luego de un puente instrumental viene la parte B. Esta sección propone una nueva estructura armónica y melódica. La voz sube en registro otorgando más fuerza haciendo notable el cambio de sección.

La progresión armónica se desenvuelve en un primer momento de la siguiente manera:

G#m7, Gmaj7, F#maj7, Bbmaj7-9, creando un descenso cromático en el bajo. La repetición de esta progresión le da un carácter de insistencia, cargándolo de la necesidad de algo más. Así, al final de la estrofa, cuando presenta la frase “por esta tierra, nuestra tierra”, la progresión toma otro rumbo, otra seguidilla de acordes que pasa por:

C#7, Ddim, D#m7, C#/E#, G#7, C#7.

Después la canción propone un momento de pausa, un respiro que permita contener lo dicho hasta este punto. Luego viene un interludio instrumental con la armonía de la introducción.

Seguido a esto se repite la parte B, esta vez con más fuerza, tanto en el texto como en la música al sumarle una segunda voz.

La coda tiene una progresión armónica y una forma melódica propias. El texto hace una reflexión final de mucha profundidad, con un fraseo libre, mientras la música va tranquila, lo que genera un contraste con la sección anterior. En esta sección se hizo una reagrupación de las palabras, reafirmando la frase y dándole un carácter más conclusivo:

La razón de existir

Ser dignos, libres

Ser dignos, libres, los bastantes.

Respetando el recurso del descenso cromático en los bajos de la armonía, esta estrofa se desarrolla de la siguiente forma:

B/F#, C#7/E#, F#, A#m/E#, A#m7(b5), D#7, G#m7, C#9.

La canción termina con la idea de la introducción repitiendo la última frase de la letra.

Quiero marchar hacia otros sueños

Quiero marchar hacia otros sueños

Donde aires nuevos den la señal

Para marcar la hora ocupar un hogar

Reforzar la conciencia y continuar.

Busco mis ropas bajo las piedras

Corro mis riesgos

en muchas sombras.

Un aire agreste quiere matar

Sembrando odios a cada paso

Cada calle una fiera lista

A partirte el alma en pedazos

Yo solo miro

pienso si puedo

Burlar la historia

como hacen otros.

Mi historia es clara

como agua limpia

No he hecho nada

por eludirla.

La barbarie amenaza al hombre

recorta el vuelo impide el sueño

y siempre la esperanza nos salva

cuando hay gente dispuesta a cantar.

La década de los 80 fue una época marcada por la violencia. Cada vez fueron más frecuentes los secuestros, las extorsiones, el aumento progresivo de asesinatos y el silenciamiento de las voces que se manifestaban en oposición a los diferentes grupos armados del país y al mismo estado. Por ello no resulta extraño que la poesía de Chucho, en general, esté cargada de pesimismo. Sin embargo, este poema deja ver un destello de esperanza en el poeta, sin dejar de hablarnos de la dura realidad que le rodeaba.

Esta cualidad del poema permite pensar en varias ideas que de manera intuitiva inviten al oyente a sentir las. En la introducción se integran varias figuras de sentido musical: la esperanza (tonalidad mayor), la idea de avanzar hacia algo nuevo, a esos nuevos aires (un ritmo constante y enérgico) y el andar con determinación (ostinato).

La canción está en métrica de 12/8 y expone un juego entre el primer y cuarto grado de la tonalidad. Estos dos recursos se pueden encontrar en canciones como: *Al lado del camino* de Fito Páez o *Al final de este viaje* de Silvio Rodríguez. A pesar de estar en géneros diferentes, ambas canciones evocan una misma sensación de avanzar en la vida; ese es el resultado esperado con la musicalización de este poema.

El piano realiza un ostinato que aparece en diferentes momentos de la canción, dando una caracterización al tema desde ese motivo rítmico-melódico.

Figura 17

Motivo melódico del piano.

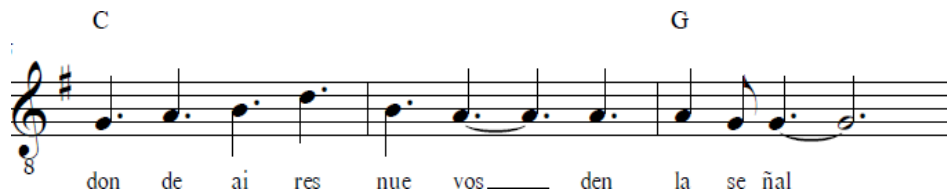


Nota. Motivo melódico del piano. Elaboración propia (2022).

Para reforzar la idea de avanzar y de ir hacia adelante, la segunda frase de las estrofas comienza de forma ascendente en una escala pentatónica y cada sílaba es cantada sobre el pulso.

Figura 18

Quiero marchar hacia otros sueños.



Nota. Ritmo del canto sobre el pulso en la frase dos de la canción. Elaboración propia (2022).

En este poema Chucho utiliza dos formas de agrupar las estrofas, una donde los versos están compuestos por dos semifrases, y otra donde cada verso es una sola frase. El modo en que está escrito sugiere una estructura basada en dos partes.

La estructura del poema es: A – B - A – B – B – A´.

Pero pretender desarrollar el poema como una canción, ciñéndose a la estructura A – B del poema, dificulta que quede en estrofas y coro. Por esta razón la forma A- B, debió ser replanteada. La primera aparición de la B sería demasiado pronto dentro de la canción y no generaría la expectativa esperada. Por ello, la estrofa está elaborada con un carácter de puente, con una progresión armónica que contrasta con las demás partes. Esta sección pasa al relativo menor natural y luego una cadencia: Dm, G, C. Luego hace un paso por la interdominate del quinto grado: A7, D7, para instalarse nuevamente en la tonalidad inicial de sol mayor.

Continúa con una estrofa de forma A y luego pasa a la B.

La otra razón de la reestructuración es que al juntar las dos estrofas consecutivas B, queda una de cuatro versos, de dos semifrases cada una. De esta manera retoma los dos primeros versos de la

primera estrofa, que recogen en gran parte el sentido del poema, y termina la última estrofa del poema bajo la forma B, que se convierte así en el coro. Este se repite con una variación tímbrica para llevar el tema a un clímax y finalizar.

Estructura de la canción:

Introducción - A – Puente – A – B – Interludio – A' – B – B.

Esta reestructuración sirve además al propósito de generar diferentes estados de ánimo durante la canción, y al de dar la sensación de ir hacia adelante con algunas pausas en el camino.

Al pensar en la forma y la métrica de los versos, aparecen cuestiones como la siguiente: El primer y segundo verso están compuestos por diez sílabas, pero el tercero tiene trece y es difícil acoplarlo en la forma rítmica de los dos anteriores. La solución presentada ha sido separar la frase que dice: *para marcar la hora ocupar un hogar*. Esto produce dos frases con la misma forma melódica si se agrega nuevamente la palabra “para”, que no cambia el sentido de la frase del poema. Así el último verso de esta estrofa ha quedado con una pequeña pausa que cierra toda la idea. Veámosla en su nueva forma:

Quiero marchar hacia otros sueños

Donde aires nuevos den la señal

Para marcar la hora

Para ocupar un hogar

Reforzar la conciencia y continuar.

Otro cambio realizado se encuentra en la última estrofa, donde cada verso encaja con el motivo rítmico, excepto el tercero. Este, por la organización de las palabras, cambia la figura rítmica establecida para las demás. Se cambió el orden de estas para lograr el acople con el motivo melódico:

La barbarie amenaza al hombre
 recorta el vuelo impide el sueño
 y la esperanza siempre nos salva⁵
 cuando hay gente dispuesta a cantar.

A continuación, se muestra en la partitura la intención musical.

Figura 19

Reagrupación de palabras para respetar la intención melódica

The musical score consists of two staves of music in G major, 12/8 time. The first staff contains six measures with the following lyrics: 'la bar ba rie a me na za/al hom bre re cor ta/el vue lo im'. Above the notes are chord symbols: F, C, G, D, F, C. The second staff contains six measures with the following lyrics: 'pi de/el sue ño y la/es pe ran za siem pre nos sal va'. Above the notes are chord symbols: G, D, F, C, G, D. The lyrics are written below the notes, with some words split across measures to fit the rhythm.

Nota. La figura muestra cómo se reagruparon las palabras para respetar la intención melódica.

Elaboración propia (2022).

Podemos ver que el motivo rítmico de cada semifrase que dura dos compases comienza con un silencio en el primer pulso del primer compás. Luego en el compás siguiente coincide el acento de la palabra con el primer pulso. Si quedara la frase tal cual está escrita sería necesario modificar el ritmo

⁵ Originalmente: “y siempre la esperanza nos salva”

de la melodía, de lo contrario el acento de la palabra estaría desplazado en otro pulso del compás.

La canción está en tonalidad de Sol mayor y en las estrofas A se mueve en primer y cuarto grado del sol mayor:

G, C, G.

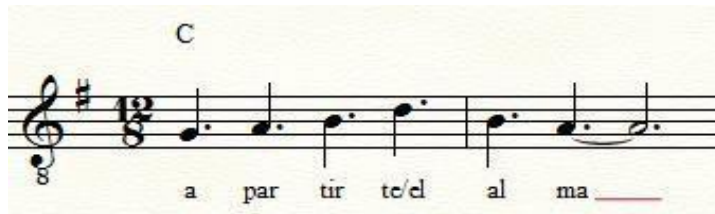
En la segunda estrofa A, cuando la letra dice: “un aire agreste quiere matar...” La frase de advertencia se destaca con un cambio armónico, sustituyendo el Do mayor por La menor y el Sol mayor por Si menor:

G, Am, Bm.

Luego dice: *sembrando odios*, donde se hace una variación en la melodía de la voz y se remarca la frase con el segundo grado (Am) y el cuarto grado menor (Cm) sobre la palabra *odios*, luego los acordes A7 y D9 nos llevan de nuevo a los acordes G - C, con *staccato* en el acompañamiento como figura de sentido para acompañar el texto que dice: “a partirte el alma...”

Figura 20

A partirte el alma



Nota. Representación de la frase “a partirte el alma” marcando cada acento del compás.

Elaboración propia (2022).

Poema XV

Y mis manos
Temblorosas,
Acarician tu piel en el recuerdo
Tratando de ocultar la paz perdida
de mi alma.
Obsesivas;
mis uñas se desgarran,
arañando el fondo de la noche
Tratando de diluir de nuevo en ella
Mi alegría.
Mis pies;
Incansables,
han llevado mi oscura figura por caminos
Transitados de arena salpicante
que agarrada a la sombra de mi mano
desespera mis palabras,
las agita y las explota
en cantos de nostalgias y de guerras
incapaces de devolver mi paz perdida.
Impotentes;
mis ojos,
apenas me miran morirme de quietud
de falta de luz y de caminos.

Se pueden reconocer dos tipos de estrofas en este poema. Primero las que están agrupadas de cinco líneas más una última de cuatro. Segundo, la que tiene nueve líneas que es donde el poema se torna más intenso, para luego llegar a un momento de recogimiento.

La estructura de la canción es la siguiente: Introducción – A – A' - B – Interludio – B – A'.

A y A' son las dos primeras estrofas, B es la tercera estrofa, y A'' es la cuarta. Como esta última es solo una y es donde el poema tiene un carácter de desarrollo, se ha diferenciado este punto con una progresión armónica diferente a la anterior. Para darle importancia, la sección A'' se repite.

La canción está en 4/4 procurando que el acento de las palabras coincida con el primer tiempo del compás. En algunas ocasiones el acento se desplaza, como recurso de interpretación, cuidando que no altere la palabra.

Figura 21

Figura de apoyo a la frase “mi paz perdida”

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, with several triplet markings. The lyrics are: "y mis ma nos tem blo ro sas a ca ri cian tu piel en el re cuer do tra tan do de re co brar la paz per di da de mi al ma ob se si vas mis u ñas se des ga rran". Above the first line, chords A, E, A, E, and D/F# are indicated. Above the second line, chords G, D/F#, G, F, and A are indicated. Above the third line, chords B7(-5) and E are indicated. The B7(-5) chord is highlighted in a green box.

Nota. Forma melódica parte A, y apoyo armónico a la frase “mi paz perdida”. Elaboración propia (2022).

En una canción como *La quiero a morir* de Francis Cabrel podemos ver el recurso de insistir en

la terminación de las frases en la misma nota, pero cambiando de armonía. Igual que el temade Cabrel, *Poema XV* está en tonalidad mayor, pasando por algunos préstamos modales que ayudan a darle otros matices a las frases, sugiriendo un momento de mucho movimiento interno en el protagonista. En la parte que dice: “la paz perdida”, la armonía llega a un acorde de B7, y se resalta la frase de la “paz perdida” al agregar una tensión extra en el acorde B7(b5), que finalmente resuelve al quinto grado, dejando la puerta abierta para iniciar de nuevo.

Otra canción de referencia es *En el claro de la luna* de Silvio Rodríguez. Esta es una canción de tempo moderado y tranquilo que, en un momento toma mucha fuerza y alcanza un punto muy alto de intensidad, para luego volver a la calma. Así ocurre en parte B de esta canción. Es una sección donde la voz lleva más ímpetu y se mueve en un registro más alto. La guitarra cambia el arpeggio por rasgueos para reforzar la intención rítmica y al llegar al final de esta estrofa, nuevamente aparece una frase que reitera la paz perdida. En este punto de llegada al quinto grado, la resolución al primero se hace esperar al dejar un compás en silencio, la oración queda suspendida un momento para crear la idea de soledad y vacío. Luego viene el interludio donde el piano reitera con algunas variaciones la melodía de la parte A, pero esta vez con toda la intención rítmica de la parte B, la cual se repite a continuación. Luego finaliza con la última estrofa A de manera más tranquila.

La introducción realizada por la guitarra se repite al final con variaciones armónicas. La idea es retomar la sensación de soledad y que, finalizando el tema, el estado de ánimo sea aún más desolado. Los cambios armónicos pasan por el sexto grado menor y luego disminuido que resuelve en tónica.

Figura 22

Introducción a la guitarra



Nota. Introducción de la guitarra. Elaboración propia (2022).

Figura 23

Armonía final de la canción

The image displays two staves of musical notation in a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff begins with a melodic line of eighth notes (F#, G#, A, B, C, D, E, F#) and a bass line of eighth notes (F#, G#, A, B, C, D, E, F#). It then transitions to a series of chords: A major, E major, and F# minor. The second staff continues the melodic line with eighth notes (F#, G#, A, B, C, D, E, F#) and a bass line of eighth notes (F#, G#, A, B, C, D, E, F#). It concludes with a final chord of A major, marked with a double bar line.

Nota. Variación armónica de la introducción al final de la canción. Elaboración propia (2022)

Confesión

Hace tiempo no estoy alegre;

Solo hay muchas copas.

Locura

delirio

pasión

y abandono

cálidamente me acompañan.

Ruido de licor.

Choque de copas

uno a uno acompasados

a cada latido

de mi corazón

que se revienta

igual que muchas copas.

¡Mis pasos no van a ningún lado!

Solo a la

locura al

delirio

a la pasión

y al abandono

MUSICALIZACIÓN POÉTICA. LA BÚSQUEDA DESDE LOS SIGNIFICADOS¹¹⁵

Todos hemos pasado por un episodio de soledad y tristeza, o experimentado la desolación y el desespero al punto de sentir que no tenemos más en el momento que nuestras penas. Este es el panorama que describe Chucho en el poema. Un escenario bohemio y desesperanzador, sumergido en una tristeza profunda.

Se reordenaron los versos de manera que se lean como estrofas de una canción.

Primera estrofa:

Hace tiempo no estoy alegre
Solo hay muchas copas
Locura, delirio, pasión y abandono
Cálidamente me acompañan.

Segunda estrofa:

Ruido de licor. Choque de copas.
Uno a uno acompasados
A cada latido de mi corazón
Que se revienta igual que muchas copas

Tercera estrofa:

¡Y mis pasos no van a ningún lado!
Solo a la locura y al delirio, a la pasión y al abandono.
¡Y mis pasos no van a ningún lado!
Solo a la locura y al delirio
¡Y mis pasos no van a ningún lado!
a la pasión y al abandono.

Estructura de la canción: Introducción A - A - B – interludio – B - B´

La canción está en Si menor. Comienza con arpeggio de guitarra sobre el primer y cuarto grado, que queda suspendido un compás completo. Se busca con esto representar la soledad y el abandono que acusa el poeta.

Figura 24

Introducción a la guitarra.



Nota. La figura muestra la introducción de la guitarra, pausa en el cuarto compás. Elaboración propia (2022).

Luego expone las emociones que lo atraviesan “Locura, delirio, pasión y abandono”. La armonía cambia abrupta y momentáneamente hasta regresar al Si menor:

Am, G/B, C, C#m7(b5), C, F#(b13), Bm.

La segunda estrofa contiene palabras que conectan con la música y el sonido, como “ruido”, los “latidos del corazón” y un cristal que se revienta. Otra figura de sentido se hace con la frase “Choque de copas”, representada con los armónicos en la guitarra.

Figura 25

Sonido del choque de copas



Representación del sonido del choque de copas por medio de los armónicos. Elaboración propia (2022).

La guitarra y la percusión realizan la figuración rítmica que representa el latido del corazón, palpita esta idea tres veces y espera la llegada de la palabra “revienta” simbolizada por un rasgueo en forte sobre el acorde do sostenido semi disminuido.

Figura 26

“Revienta”



Nota. Representación de la palabra “revienta” por medio del dinámico forte.

Elaboración propia (2022).

La parte B, tomada como coro, presenta el cuarto grado del modo dórico y realiza la progresión IV –VI – i, luego se detiene en el VII y VI grado, con las palabras “pasión y abandono” respectivamente.

El interludio modula nuevamente a la escala de la menor. Pasa por los grados iv – III – VII, el séptimo grado sirve como acorde pivote para volver sobre el quinto grado de Si

menor y repetir el coro.

El final de la canción tiene la misma idea de la introducción. Esta vez concluyendo con los armónicos.

Figura 27

Final de la canción



Nota. La figura muestra el final de la canción. Elaboración propia (2022)

Poema de amor y guerraLa vida es una guerra un combate librado

en una esquina cualquiera de la esperanza.

Yo para librar el mío compañera

requiero de tus besos

como si fueran plomos de tierna metralla.

MUSICALIZACIÓN POÉTICA. LA BÚSQUEDA DESDE LOS SIGNIFICADOS¹²⁰

Al enfrentarse a un poema tan corto una posible solución es utilizar notas largas para las frases.

De igual manera el poema tiene una reestructuración para tener dos partes diferentes en la voz. El punto aparte dentro del poema nos da la guía.

Las partes son:

A: la vida es una guerra

Un combate librado

En una esquina cualquiera de la esperanza.

B: yo para librar el mío compañera

Requiero de tus besos

Como si fueran plomos de tierna metralla

Estructura de la canción: Introducción – A – Interludio – B – B' - A – Coda.

El poema está cargado de ternura y delicadeza. Se tomó por referencia la canción brasileña *Carinhoso*, de Pixinguinha, para la introducción, donde solo está la guitarra. Ésta realiza un movimiento similar al de las voces en el acompañamiento.

Figura 28

Acompañamiento de la guitarra



Nota. La figura muestra el acompañamiento de la guitarra. Elaboración propia (2022).

La melodía de la voz comienza con intervalos de tercera menor, evocando la conocida canción de cuna de Brahms, y con ella todo lo que significa la canción de cuna: el cuidado, la dulzura y la ternura.

Figura 29

La vida es una guerra



Nota. Movimiento melódico de la voz al inicio de la parte A. Elaboración propia (2022).

La parte A desarrolla la progresión armónica:

D, D-aug, D6, D7, G/D, E/D, A.

El interludio repite esta progresión y la melodía de la voz en la guitarra. Luego tenemos la parte

B. Aquí intervienen los demás instrumentos. Su progresión es:

Em, A, D, D-5, Em, A, D, Am, D7, G, F#(b13), Bm, E6, Gm6, A7sus4.

Después de repetir la parte B, la canción regresa a la A. Esta vez la guitarra a solas con la voz hace la melodía del canto, primero en unísono y luego con una segunda voz; así se crea un contraste

entre las partes. Después del ímpetu y lo enérgico de la B, la canción se recoge y casisusurra la letra. Luego la guitarra retoma el acompañamiento inicial y finaliza haciendo nuevamente la melodía de la voz de manera instrumental.

Partituras

Figura 30

Ahora último

Ahora último

Chucho Peña

Jorge Ramírez

F#maj7 F#6 F#5- Bmaj9 Emaj7 F dis

Aho ra úl ti mo — voy de/un la do/a o tro — ga

F#maj7 F#6 F#5- Bmaj7 Emaj7 F dis Simile

5 nan do — pa ra mi/e qui pa je — ca lles y ros — tros —

10 de pal me ras — en la ca ra — de los

16 G#m Gmaj7 F#maj7

par ques y/al mo rral de/e va si vas que/en cuen tro/en ca da hom bre —

21 Bmaj7 Simile

pre ten do/a nu dar o sa dí as u na/a u na — nues tras

26 G#m C#7 D dis

mil — y u — na ra zo nes de vi vir — y lu char por es ta

32 D#m C#/F Ab7 C#7

1. 2.

tie rra — nues tra tie rra — nues tra tie rra —

38 B/F# C#7/F F# F#/F A#m7(5-) D#7 G#m

la ra zón de/e xis tir ser dig nos — lí bres ser dig nos —

2

Ahora último

C#9 F#maj7 F#6 F#5+ Bmaj7 Gmaj7 F#maj7

44

li bres los bas tan tes _____

50

Nota. Partitura canción Ahora último. Elaboración propia (2022).

Figura 31

Quiero marchar hacia otros sueños

Quiero marchar hacia otros sueños

Chucho Peña

Jorge Ramírez

G C G

Quie ro — mar char ha cia/o tros sue ños

C G C G

5 don de ai res nue vos — den la se ñal. — pa ra — mar

C G C

10 car la ho ra pa ra o cu pa — un

G Am D G

15 — ho gar — re no var la con cien cia y con ti nuar

Em Bm Em Bm Dm

20 bus co mis — ro pas ba jo las — pic dras

G C Am D G

26 co rro mis ries gos en mu chas — som bras

G Am Bm

32 un ai re/a gres te quie re — ma tar —

Am Cm G A 7 D 7sus2 G

37 sem bran do o díos a ca da pa so ca da —

MUSICALIZACIÓN POÉTICA. LA BÚSQUEDA DESDE LOS SIGNIFICADOS 126

2

Quiero marchar hacia otros sueños

Am Bm C

42 ca lle u na fie ra lis ta a par tir te/el al ma en pe da
G F C G D/F#

47 zos yo so lo mi ro pien so si pue do
F C G D F C

51 bur las la/his to ria co mo/ha cen o tros mi/his to ria/es cla ra
G D F C D Am

54 co mo/a gua lín pia y no/he-cho na da por e lu dir la
G C G C

59 Quie ro mar char ha cia/o tros sue ños don de ai res
G F C G D

64 nue vos den la se ñal la bar ba rie a mena za/al hom bre
F C G D F C G D

69 recor ta/que lo im pi de/el sue ño y la/es pe ran za siem pre nos sal va
F C D F C G D

73 cuando/hay gen te dis pues ta la bar ba rie a me na za/al hom bre
F C G D F C G D

77 re cor ta/el vue lo im pi de/el sue ño y la/es pe ran za siem pre nos sal va

Figura 32

XV

XV

Chucho Peña.

Jorge Ramírez

A E A E

y mis ma nos tem blo ro sas

9 D/F# G D/F# G F

a ca ri cian tu piel en el re cuer do tra tan do de re co

14 A B7(-5) E Simile

— brar la paz per di da de mi al ma ob se si vas

19 3 3 3

mis u ñas se des ga rran — a ra ñan do,el fon do de la no che

25 3 3 3 E

tra tan do de di lu hir de nue vo,em e lla mi,a le grí a —

30 Bm E F#m C#m

mis pies in can sa bles han lle va do mi,os cu ra fí gu ra por ca mi nos tran si

34 Bm E Bm E

ta dos de,a re na sal pi can te que,a ga rra da,a la som bra de mi

38 F#m C#m Bm

ma no de ses pe ra mis pa la bras las a gí ta,y las ex plo ta en can tos de nos

MUSICALIZACIÓN POÉTICA. LA BÚSQUEDA DESDE LOS SIGNIFICADOS ¹²⁹

2 XV

41 E G D E A
tal gias y de gue rras in ca pa ces de de vol ver mi paz per di da im po

46 E A E D G
ten tes mis o jos a pe nas me mi ran

51 D G F A Esus4 A
mo rir me de quie tud de fal ta de luz y de ca mi nos

Nota. Partitura canción Poema XV. Elaboración propia (2022).

Figura 33

Confesión

Confesión

Chucho Peña

Jorge Ramírez

Bm Bm/D Em7 Bm

ha ce tiem po no es toy a le gre so lo hay

7 Bm/D Em7 Am G/B C
mu chas co pas lo cu ra, de li rio, pa sión ya ban do no cá lí da

14 C#m7(-5) C F#13b Bm Bm
men te me a com pa ñan rui do de lí cor,

21 Bm/D Em7 Bm Bm/D Em7
cho que de co pas uno, a u no a com pa sa dos a

28 Am G/B C C#m7(-5) C
ca da la ti do de mí co ra zón que se re vien ta i

35 F#13b Bm E7 G Bm
gual que mu chas co pas y mis pa sos no van a nin gún la do so lo, a

42 E7 G Bm A G
la lo cu ra y, al de li rio a la pa sión y, al a ban do no

2 Confesión

49 E7 G Bm E7

y mis pa sos — no van a nin gúnla do so lo,a la lo cu ra

56 G Bm E7 G Bm

y,al de li rio — y mis pa sos — no van a nin — la do — so lo,a

63 A G

la pa sión — y,al a ban do no —

Nota. Partitura canción Confesión. Elaboración propia (2022).

Figura 34

Poema de amor y guerra

Poema de amor y guerra

Chucho Peña

Jorge Ramírez

D D5+ D6 D7 G/D E/D A

La vi da es _____ u na gue rra un com ba te _____ li bra do

8 D D5+ D6 D7 G A D

en u na/es qui _____ na cual quie ra de la/es pe ran za

16 Em A D D5+ Em A D

yo pa ra li brar _____ el mi o com pa ñe ra _____ re quie ro de tus be sos

23 Am D7 G F#7 Bm E6 Gm6

canosi fue ran plo _____ mos de tier na me

30 Δ7sus4 Δ Em Δ7sus4 D D5+ Em

tra lla yo pa ra li brar _____ el mi o com pa ñe ra _____

37 A D Am D7 G F#7 Bm E

re quie ro de tus be sos _____ canosi fue ran plo _____ mos

44 Gm6 A7sus4 A

de tier na me tra lla la vi da es _____ u na gue rra un com ba te

2 Poema de amor y guerra

52

D D5+ D6 D7 G Gm6

lí bra do en u na/es qui na cual quie ra

59

A7sus4 D

de la/es pe ran za

Nota. Partitura canción Poema de amor y guerra. Elaboración propia (2022).

Resultados y discusión

El resultado de este proceso compositivo ha sido posible gracias al encuentro entre música y poesía por medio de la musicalización. Al final, la canción es la unión indisoluble de estas dos fuerzas: la poesía y la creatividad musical.

A raíz de la realización de este trabajo he comprobado que abordar la composición de canciones de una manera más consciente, considerando todos los elementos extra musicales que giran en torno a las artes, conduce a una propuesta sólida con entendimiento de su funcionalidad y potencial dentro de un contexto.

Además, a lo largo del trabajo, se presentan las partituras de las canciones, resultado de los poemas musicalizados

Conclusiones y recomendaciones

Podemos concluir que el uso de las figuras de sentido permite crear unidad entre texto y música. En el proceso de composición de las canciones este fue un eje central para la creación. Intentar crear ese diálogo entre música y poesía permitió profundizar y expandir la composición musical.

Es cierto que cada compositor tiene una forma personal y diferente de abordar una musicalización, pero partiendo de las entrevistas realizadas y la experiencia vivida, podemos decir que hay unos lugares comunes dentro del proceso. Y que sin importar si el orden de los factores es otro, todos buscamos una lectura musical del poema.

La claridad sobre aspectos como el estilo, el género, los instrumentos y los intérpretes que participan ya sea en presentación o en grabación, ayuda en la intención de consolidar una propuesta estético - musical.

Estas canciones han sido creadas a conciencia y teniendo en cuenta el público al que pueden llegar. Sin perder de vista la mirada social, colectiva, sensible y cósmica que le impregnaron los poetas, a mi juicio, los tres trabajos o títulos realizados alcanzan cada uno una identidad sonora.

Esta confluencia entre las dos artes ha dado muchos frutos musicales, en nuestro deseo colectivo de ser distintos y distintas, de vivir en armonía y en justicia social. Y por fortuna, la musicalización de poemas seguirá teniendo un espectro amplio y fecundo, ya que hay muchos hombres y mujeres cuyas palabras escritas vale la pena reivindicar y visibilizar por sus temáticas sociales y políticas, o simplemente por su belleza poética.

La música concebida en este trabajo se puede clasificar como música popular, según la descripción de Isabel Gómez Sobrino: canciones que sean consumidas o gustadas por las masas

populares. Estas composiciones son además música híbrida o mestiza, reúnen diferentes tradiciones musicales en una apuesta por continuar esa idea de congregar géneros latinoamericanos. La idea es que estas músicas ayuden a preservar la memoria histórica y la construcción de identidad, tanto propia como colectiva, y que transmitan y evoquen emociones, posibilitando la reflexión acerca de temas que tienen que ver con el ser y la sociedad. Con el ánimo de hacer populares estas canciones se hará difusión a través de las plataformas digitales, y eventualmente en los medios de comunicación masiva de nuestra región, en procura de continuar trabajando en un proyecto latinoamericanista.

Por último, esta es también una invitación a musicalizar desde la conciencia individual y comunitaria, esperando que el resultado creativo de este trabajo motive a otros músicos académicos y no académicos a crear de la mano de las y los poetas.

Referencias

- Aharonián, C. (1997). Carlos Vega y la teoría de la música popular. *Revista Musical Chilena*, (188), 61-74.
- Alonso, C. (2007). *Improvisación libre*. La composición en movimiento. Ed. Dosacordes.
- Canclini, N. G. (1989). *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- Día, D. (2003). *Síglupe*. Bogotá, Colombia: Difundir
- Eisner, F. (2015). *Alturas de Machu Picchu como hecho musical: estilos, canon y lugaren la musicalización del poema como lectura crítica*. (Tesis de maestría). Universidad de Chile.
- Figueredo, M. (1999). *Poesía y musicalización popular. Selección y recepción de textopoético en forma musicalizada: el caso uruguayo, 1960-85* (Tesis doctoral). University of Toronto.
- Fischer-Dieskau, D. (1996). Un ensayo sobre el lied con piano. *Revista de Especialización Musical Quodlibet*, (6), 26-46.
- Fonseca, M. (2012). *Historia y política en la poesía de Mario Benedetti*. Universidad Nacional de Brasilia.
- Frith, S. (2001). *Hacia una estética de la música popular*. En Cruces et al. *Las culturas musicales, lecturas de etnomusicología*. Trotta.
- Gómez, I. (2013). *Poesía hecha canción: adaptaciones musicales de textos poéticos en España desde 1960 hasta el 2010*. [Tesis doctoral]. Universidad de Cincinnati.
- González, J. (2015). Fundamentos de la semiótica de la música. En J. Pozuelo et al. (Eds.), *De Re Poética*, 383-401. Universidad de Murcia.
- González, J. P. (1986). Hacia el Estudio Musicológico de la Música Popular. *Revista Musical Chilena*, 40(165), 59 - 84.

- González, J. P. (2001). Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. *Revista Musical Chilena*, 55(195), 38-64.
- Hernández, O. (2012). La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 7(1), 39-77.
- Latham, A. (2008) *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Fondo de Cultura Económica.
- López, R. (2002). Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual. *Cuicuilco*, 9(25), 1-40.
- López, R. y San Cristóbal, U. (2014). *Investigación artística en música*. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Meza, G. (2018). La musicalización de textos poéticos como crítica literaria y el desplazamiento entre alta cultura y cultura de masas. Una lectura sobre el disco Caja de música de Pedro Aznar. *Logos, Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura* 28 (1), 30-40.
- Montoya, R. (2020). *Sinfonía ecológica*. Editorial UPB
- Ochoa., A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Norma.
- Osorio, J. (2006). Canto para una semilla, Luis Advis, Violeta Parra y la modernización de la música popular chilena. *Revista Musical Chilena*, 60(205), 34 - 43.
- Palacio, C. (2021). *Del soneto en español a la canción popular*. (Tesis de grado). Universidad de Antioquia.
- Paz, O. (1956). *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica. Peña, J. (2019). *Seguiré buscando mi verso*. (UIS).
- Prada, J. M. (2001). *La apropiación posmoderna*. Fundamentos.
- Rivera, L. (2017). Silvio Rodríguez, entre la poesía y la canción. *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española*, 135-164.
- Santolamazza, M. T. (2018). *Poema y canción. Un estudio de las implicaciones de*

interpretación y recepción de poemas musicalizados: el caso de Miguel Hernández de Joan Manuel Serrat. (Tesis de maestría). Pontificia Universidad Javeriana.

Schoenberg, A. (1989). *Fundamentos de la composición musical.* Real Musical Editores. Sokolov, A.

(2005). *Composición musical en el siglo XX.* Zöllner & Lévy.

Sontag, S. (1984). *Contra la interpretación.* Seix Barral.

Subercaseaux, B. (1988). La apropiación cultural en el pensamiento y la cultura de América Latina.

Estudios Públicos, (30), 125-135.

Tobo, M. (s.f.). *Panorama de la creación musical latinoamericana en el siglo XX.* UPTC.

Documento de trabajo.

Torrecillas, M. (2009). *La canción y su evolución.* Puente Genil.

Torres, J. (2016). “*Composiciones híbridas*” una poética desde un “no lugar” sin “ismos”

sin identidad. [Tesis de maestría]. Universidad de Chile.

Torrego, L. (1980). *Canción de autor y educación popular.* Ediciones de la Torre. Ureña, J.

C. (2015). Transmusicalidad poética: lecturas musicales del poema. *Hispanic*

Poetry Review, 10(2), 80–98.

Valdéz, M. (1995). *La interpretación abierta. introducción a la hermenéutica literaria contemporánea.*

Ed. Rodopi

Velasco, F. (2007). La nueva canción latinoamericana. Notas sobre su origen y definición.

Presente y pasado. *Revista de Historia,* (23), 139-153.

Grabaciones

Advis, L. (1970). Cantata Santa María de Iquique [Cantata]. *Cantata Santa Mariade*

Iquique. Jota Jota.

Advis, L. (1998). Los tres tiempos de América [cantata]. *Los tres tiempos de*

América. Hispavox.

- Cabrel, F. (1979). La quiero a morir. [Canción]. *La quiero a morir*. CBS García, C.
- (1979). Viernes 3.a.m. [canción]. *La grasa de las capitales*. Sazam Records.
- Milanés, P. (1974). Versos José Martí cantados por Pablo Milanés [Disco]. *Versos José Martí cantados por Pablo Milanés*. EGREM.
- Milanés, P. (1975). Pablo Milanés canta a Nicolás Guillén [Disco]. *Pablo Milanés canta a Nicolás Guillén*. Areito.
- Nicola, N. (1986). Noel Nicola canta a César Vallejo [Disco]. *Noel Nicola canta a César Vallejo*. IEMPSA.
- Pascoal, H. (1979). Sao Jorge. [Canción]. *Zabumbê-bum-á*. Wea. Pixinguinha, J.
- (1973). Carinhoso. [Canción]. *Various*. Copacabana.
- Ray, R. (2021). Salsa, Jazz & Beethoven! [Disco]. *Salsa, Jazz & Beethoven!* RichieRay Music.
- Rodríguez, S. (1975). Días y flores. [Disco]. *Días y flores*. EGREM.
- Rodríguez, S. (1978). Al final de este viaje en la vida [Canción]. Al final de este viaje en la vida. Movieplay.
- Serrat, J. M. (1969). Dedicado a Antonio Machado, poeta [Disco]. *Dedicado a Antonio Machado, poeta*. Novola.
- Serrat, J. M. (1972). Miguel Hernández [Disco]. *Miguel Hernández*. Zafiro/Novola.
- Fito Páez (1999). Al lado del camino [Canción]. Abre. Warner Music
- Cultura profética (1998). ¿Por qué cantamos? [Canción]. Canción de alerta. Roots reggae
- Pasajeros (2003). ¿Por qué cantamos? [Canción]. Con E-moción interior. Gualanday.
- Fito Páez (1999). Al lado del camino [Canción]. Abre. Warner Music