



Del soneto en español a la canción popular: singularidades y anotaciones sobre el proceso de musicalización poética.

Carlos Alberto Palacio Lopera

Trabajo de grado presentado para optar al título de Filólogo Hispanista

Tutor

Juan Fernando Taborda Sánchez, Doctor en Teoría de la Literatura y del Arte y Literatura Comparada.

Universidad de Antioquia

Facultad de Comunicaciones y Filología

Filología Hispánica

Medellín, Antioquia, Colombia

2022

Cita	(Palacio Lopera, 2022)
Referencia	Palacio Lopera, C., (2022). <i>Del soneto en español a la canción popular: singularidades y anotaciones sobre el proceso de musicalización poética</i> . [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
Estilo APA 7 (2020)	



Biblioteca Carlos Gaviria Díaz

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

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

Rector: John Jairo Arboleda Céspedes.

Decano/Director: Edwin Carvajal Córdova.

Jefe departamento: Nancy López Peña.

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

A mi padre, de cuya mano amorosa conocí la poesía.

A Piedad, mi compañera,
por ser para mis estudios lo que para mi vida:
el único apoyo imprescindible.

Agradecimientos

A los maestros Juan Fernando Taborda y Carlos Hernando Rivas,
tanto por sus afectuosas y oportunas orientaciones
como por su generosa forma de convertirse en faro.

Tabla de contenido

Resumen	6
Abstract	6
Presentación	7
Introducción	7
Capítulo 1. El punto de partida: el soneto	8
Capítulo 2. El punto de llegada: la canción popular	11
Capítulo 3. Del soneto a la canción: la musicalización.....	13
3.1. Naturaleza del proceso	13
3.2. Antecedentes	17
3.3. La selección del poema	19
3.4. El proceso de musicalización	21
3.4.1 La sincronización acentual textomelódica	21
3.4.2 La estructura estrófica.....	32
Conclusiones	39
Referencias	43

Resumen

La musicalización de poemas es un fenómeno que, en Hispanoamérica, alcanzó su máxima expresión en la segunda mitad del siglo xx. En este trabajo se analiza la naturaleza de la musicalización poética a la luz de los estudios literarios y se propone una explicación del proceso intuitivo de musicalización a partir del análisis de las características acentuales y estróficas del poema y de la canción popular. Adicionalmente, se particulariza el análisis en busca de las singularidades de la musicalización de la forma soneto.

Palabras clave: soneto, canción, poesía, musicalización

Abstract

The musicalization of poems is a phenomenon that, in Latin America, reached its maximum expression in the second half of the 20th century. In this study the nature of poetic musicalization is analyzed appealing to literary studies and an explanation of the intuitive musicalization process is proposed based on the analysis of the accentual and strophic characteristics of the poem and popular song. Additionally, the analysis in search of the singularities of the musicalization of the sonnet is particularized.

Keywords: sonet, poetry, song, musicalization

Presentación

Quien aquí escribe ha desarrollado durante los últimos veinticinco años el oficio profesional de la composición de canciones. De forma esporádica, aunque constante, tal proceso se ha enfocado en la musicalización de textos poéticos propios y ajenos, de manera particular durante los últimos tres años con la composición y edición de un álbum musical dedicado al soneto en español en su forma clásica¹. La experiencia personal, contrastada con la de algunos reconocidos musicalizadores de poesía en nuestro idioma y con la literatura consultada, nos convence de la existencia de particularidades en el abordaje musical de la forma soneto y nos estimula en el intento de su develación.

El planteamiento de un trabajo de este tipo resulta inmejorable oportunidad para vincular la experiencia personal a los saberes académicos en los órdenes musical y literario en un ejercicio filológico. Tal es nuestra intención.

Introducción

La musicalización poética consiste en el proceso mediante el cual se pone música a un poema, es decir, a un texto que fue concebido sólo para ser leído; un acto creativo al que Eisner (2017) denomina “puesta en música de la poesía” (p.30). Tal proceso difiere de la técnica tradicional de composición de canciones en que en esta última la letra y la música surgen de una forma más o menos simultánea, en un abordaje sincrónico, incluso en las ocasiones en las que existe un letrista y un músico. La musicalización poética, de otro lado, suele implicar un abordaje anacrónico del texto.

Si bien disciplinas como la musicología o la literatura comparada han dado cuenta en numerosas ocasiones del proceso de musicalización de poemas, son pocos los estudios que consideran de manera particular los poemas escritos en la forma soneto y mucho más escasos los que abordan el tránsito del soneto hacia la canción popular (término cuya definición será acotada más adelante).

¹ Entendemos como “soneto” o “soneto clásico” la estrofa de catorce versos endecasílabos organizados en dos cuartetos y dos tercetos en cuyas características de rima y métrica profundizaremos en el capítulo 3.

Con el interés de contribuir a los estudios de la musicalización poética, de los vínculos entre música y literatura y de las relaciones interartísticas en general, el presente trabajo se plantea el objetivo de profundizar en el abordaje teórico del proceso que lleva el poema a la canción popular y de desentrañar, si es que existen, las singularidades del proceso cuando el poema que se musicaliza es un soneto.

En una primera etapa se acotarán los términos de soneto (Capítulo 1. "El punto de partida: el soneto") y de canción popular (Capítulo 2. "El punto de llegada: la canción popular"). El Capítulo 3. "Del soneto a la canción: la musicalización" —objeto central de nuestro trabajo— consta de cuatro párrafos: 3.1. "Naturaleza del proceso" (examen de la bibliografía especializada, enfocado en el análisis de la musicalización poética a la luz de los conceptos de *transposición intersemiótica* (Roman Jakobson, 1959); *relación intertextual* (Gerard Genette, 1962) y *adaptación* (Linda Hutcheon, 2006); 3.2. "Antecedentes" (revisión histórica); 3.3. "La selección del poema" y 3.4. "El proceso de musicalización" (dividido en dos partes: 3.4.1. La sincronización acentual textomelódica y 3.4.2. La estructura estrófica).

Los hallazgos bibliográficos se contrastarán con la experiencia personal y con la de musicalizadores entrevistados, y los análisis derivados de esta comparación serán ejemplificados en un corpus compuesto por sonetos musicalizados tanto por el autor de la investigación como por reconocidos cantautores. Finalmente, se presentarán las conclusiones.

Capítulo 1. El punto de partida: el soneto

El presente trabajo se centra en la llamada forma "clásica" del soneto. Se trata de la estrofa de catorce versos, casi siempre endecasílabos, de rima consonante², distribuidos la mayoría de las veces en dos cuartetos con esquema de rima abrazada (ABBA:ABBA) y dos tercetos con esquemas de rima variados (con predominio de las formas CDC:DCD y CDE:CDE) (López, 1998, p.12).

Esta forma de origen siciliano y cuya invención suele recaer en la figura de Giacomo Da Lentini a partir de su exploración, hacia 1235, de algunas formas de la lírica provenzal (Prieto, 1991, p.44), irrumpió en nuestra lengua en la segunda mitad del siglo XVI de la mano de Garcilaso

² La rima consiste en la coincidencia sonora entre dos palabras a partir de su correspondiente vocal acentuada. Será consonante si existe "perfecta semejanza de todos los sonidos finales desde la vocal acentuada inclusive" (Bello, 1955, p.87) o asonante si la coincidencia "se limita a las solas vocales desde la acentuada inclusive" (p.191).

de la Vega y Juan Boscán (Navarro, 1991, p.205). Varios fueron los intentos previos por introducir el soneto al español; entre los primeros, el de Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, con la publicación de sus 42 *Sonetos fechos al itálico modo* un siglo antes que Garcilaso. Tales intentos, bien por la impericia de los poetas o bien por el carácter todavía vacilante del español, no pasaron de esfuerzos anecdóticos. “Es a (Juan) Boscán y a Garcilaso a quienes hay que agradecer la introducción en España del soneto y también que fijaran su estructura” (López, 1998, p.12).

La llegada del verso endecasílabo al español durante los siglos XV y XVI representó un hecho trascendental, tanto como para merecer la afirmación de Navarro (1991) según la cual “en ningún otro momento de la historia de la versificación española se puede señalar un acontecimiento de semejante importancia” (p. 195). Por otra parte, la fruición con que los escritores del Siglo de Oro se lanzaron a la creación de sonetos se encuentra bien descrita en las *Tablas poéticas* de Francisco Cascales (1616), texto con intenciones prescriptivas en el que su personaje Castalio anota: “La poesía más común que oy tiene España, y aun toda la Christiandad, es el soneto. El docto y el indocto, quienquiera, se atreve a poner las manos en el sagrado soneto” (p. 111).

La proliferación en la escritura de sonetos durante el siglo XVI se encuentra en la base de un hecho significativo: la temprana diversificación temática que alcanzó el soneto en español. La intención de Garcilaso y de Boscán era la de acercarse al modelo establecido por Petrarca en la lengua italiana y, aún con algunas diferencias, el petrarquismo³ dominó la poesía de Garcilaso hasta el punto de configurar su obra (y con ella sus sonetos), como bien lo detalla Prieto (1991), en la forma de un *Canzoniere* o Cancionero petrarquista⁴ (pp. 59-92). Sin embargo, y de forma temprana, los poetas de lengua española “conocerán no ya el antipetrarquismo de un Aretino, como le sucede a Hurtado de Mendoza, sino la acogida popular (...) que el renacimiento le da al soneto” (p.45), lo que conduce a la coexistencia del soneto de tipo petrarquista con otro soneto “que discurre, realísticamente, dando albergue a la sátira, a la burla o a la desmitificación” (p.47).

³ Se denomina petrarquismo a la corriente de imitación de la poesía de Francesco Petrarca (1304-1374) que constituyó un fenómeno poético de gran importancia durante los siglos XV y XVI tanto en Italia como en toda Europa. Este modelo supone el empleo de temas íntimos, muy especialmente el del amor platónico con su melancolía ante un amor inasequible. (De Micheli, 2007, p.109).

⁴ El *Canzoniere* o cancionero petrarquista “es la historia de un proceso vital, más o menos autobiográfico, medularmente centrado en una relación amorosa que exige la presencia de una amada a la que dirigirse y que, con su muerte, divide la historia en *in vita* e *in morte* de la amada” (Prieto, 1991, p.33).

Es el Barroco, sin duda, el período en el cual el soneto alcanza su máxima diversificación. La estrofa se escribe por doquier y es utilizada para el desarrollo de duelos poéticos o para el despliegue de todo tipo de artilugios e ingenios como la escritura, entre otros, de sonetos con rimas agudas, esdrújulas, repetidas, enlazadas o en forma de eco (López, 1998, p. 14). “Hay en el siglo XVI sonetos epigramáticos, mitológicos, panegíricos, morales y un largo etcétera. Por eso también, una vez desintegrado el sistema petrarquista, el soneto seguirá cumpliendo una función básica en la poesía del XVII” (López, 1992, p.105).

Si bien en el siglo XVIII siguen escribiéndose sonetos, la estrofa pierde su relevancia en favor de metros como las silvas o los romances. A inicios del siglo XIX hay un resurgimiento en la escritura de sonetos y casi la totalidad de los poetas del Romanticismo los escriben apegándose a la estructura y rima tradicionales. Sin embargo, es con el advenimiento del Modernismo y en especial del Postmodernismo que el soneto recupera el auge y el prestigio que tuvo en el Siglo de Oro. En estos períodos el soneto clásico convive con frecuentes sonetos de tipo exploratorio escritos en versos alejandrinos, dodecasílabos, eneasílabos e incluso pentasílabos o trisílabos, así como con sonetos de estructuras no tradicionales que incluyen, entre muchísimas variantes, la presencia de rimas diferentes en los cuartetos o la propuesta de esquemas de rima novedosos para los tercetos (López, 1998, pp.15-16).

En los últimos años, las estrofas clásicas, entre ellas el soneto, han experimentado un llamativo resurgimiento en el cual juegan un papel protagónico las redes sociales. Ejemplo de ello es un espacio virtual creado y coordinado por el autor de este trabajo: “la *Cofradía de la Palabra*, una comunidad privada dentro de la plataforma Facebook cuyos miembros (en torno a setecientos cantautores y poetas de dieciséis países)⁵ comparten sus obras, que necesariamente atienden a determinadas normas de versificación” (Esteban, 2020, p.28).

No es de extrañarse, entonces, que una forma tan longeva y omnipresente en nuestra lengua haya dado el salto del terreno de lo escrito al de la canción en un proceso que abordaremos en los siguientes apartados.

⁵ Al momento de presentación de este trabajo, la *Cofradía de la Palabra* acoge a 1400 integrantes de 23 países. La Cofradía de la Palabra: <<https://www.facebook.com/groups/2035590003421237/>> [consultado 03-10-2020].

Capítulo 2. El punto de llegada: la canción popular

La aproximación al concepto de *canción popular* plantea una dificultad previa: la acotación del concepto de *música popular*. Baste decir que la musicología, disciplina instaurada en épocas tan tempranas como el Siglo de Oro español, apenas se ocupó del fenómeno de la música popular a finales del siglo xx. Hasta ese momento, la musicología se interesó únicamente en dos tipos de música: la de tradición escrita, es decir la música docta o culta registrada en partituras, y la perteneciente a las tradiciones orales o folclóricas (González, 2013, p.107).

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. Aun así, esta propuesta resultaba insatisfactoria dado que representaba más una definición de lo que *no era* la música popular y no hacía otra cosa que apenas ubicarla entre dos fenómenos más estudiados que ella.

Sólo en la década de los ochenta del siglo xx, en Inglaterra, se iniciaron de forma sistemática lo que hoy se conoce como los *Popular Music Studies* (estudios de música popular)⁶, los cuales, desde una perspectiva sociológica, se han centrado en el análisis de las dinámicas de producción, distribución y consumo de géneros como el pop, el dance o el rock, entre otros (Ochoa, 2018, p.34). El musicólogo chileno Juan Pablo González (2001), en un intento por aclimatar la definición anglosajona, propone circunscribirla al fenómeno musical urbano que cumple las características de ser masivo, mediatizado y modernizante. Masivo en tanto llega a millones de personas, mediatizado en tanto las relaciones entre el público y la música se rigen por la tecnología y por la industria cultural, y modernizante dada su capacidad para expresar el presente.

Sin embargo, la definición anterior resulta insuficiente para dar completa cuenta del fenómeno de la música popular, en especial de sus variantes hispanoamericanas que, en muchos casos, cumplen apenas con uno o dos de esos postulados. Imaginemos, por ejemplo, una música que no dudaríamos en llamar popular (la música tropical de la agrupación colombiana Los Corraleros de Majagual) que, si bien es masiva y mediatizada, dudaríamos en definir como

⁶ Los Popular Music Studies fueron desarrollados, en su inicio, en el Institute of Popular Music de la Universidad de Liverpool.

modernizante. El musicólogo e investigador colombiano Juan Sebastián Ochoa (comunicación personal, 25 de febrero de 2020) sugiere que ello se debe a que el objeto de estudio de las investigaciones desarrolladas en el Reino Unido fueron los géneros musicales populares anglosajones. El mismo González (2001) reconoce que resulta inocultable, en especial en el entorno latinoamericano, la existencia de músicas populares carentes de masividad, de mediatización o de carácter modernizante, lo que refuerza la percepción de que nos encontramos ante “un campo que parece resistirse a ser acotado y que permanentemente romperá los marcos que le pretendamos poner” (p.38).

Proponemos entonces, para los fines de este trabajo, delimitar nuestro concepto de “canción popular” al conjunto de piezas compuestas por letra y música cuyo contexto de circulación (mayoritariamente urbano) implica una masividad latente, pero también un cierto grado de mediatización que les permite vehicular mensajes o valores relacionados con la actualidad.

La práctica totalidad de los sonetos musicalizados en español se agrupan en el género de la “canción de autor”, un segmento de la canción popular inaugurado por los cantautores (también llamados cancionistas o trovadores) cuya característica diferenciadora se sitúa en el papel protagónico que desempeña el texto en el producto final y que Leuci (2009) considera “un fenómeno central en la lírica española, que constituye, desde mediados del siglo XX, una nueva versión insoslayable de la encrucijada entre los oscilantes paradigmas de la poesía y la música, la oralidad y la escritura” (p.5).

El origen de este fenómeno, nombrado de formas diferentes en virtud de la época y de la geografía en que se desarrolle (canción social, nueva canción, canción de autor, canción protesta, trova, nueva trova, novísima trova), ha sido situado por Fernando González Lucini (2008) “en 1956, cuando Paco Ibáñez, exiliado en París, decide tomar su guitarra para ponerle música al poema ‘La más bella niña’ de Luis de Góngora.” (p.25). Aunque la historia demuestra que los movimientos artísticos no suelen ser el resultado de impulsos individuales, resulta tentadora la afirmación de Lucini según la cual el fenómeno de la canción de autor en español se inauguró, justamente, con la musicalización de un poema.

Dado que el presente trabajo no pretende definir la línea fronteriza entre canción popular y canción de autor, utilizaremos ambos términos de forma indistinta.

Capítulo 3. Del soneto a la canción: la musicalización

3.1. Naturaleza del proceso

La primera posibilidad de teorizar sobre la musicalización poética se deriva de considerarla una traducción entre texto y música.

En 1952, Roman Jakobson presentó su teoría sobre la tres formas de interpretación-traducción del signo verbal: mediante el uso de signos de la misma lengua (*traducción intralingüística* o *reformulación*), utilizando signos de una lengua diferente (*traducción interlingüística* o *traducción* propiamente dicha) o a través de signos de un sistema no verbal (*traducción intersemiótica* o *transmutación*) (Jakobson, 1975, p.69).

Sin embargo, en lo que compete a la poesía, dado su carácter por definición intraducible, Jakobson plantea como única posibilidad para su interpretación “un acto de naturaleza creadora” que, más que una traducción, considera una *transposición*, es decir, una acción de verter el contenido de una forma poética a uno de tres moldes posibles: 1) el de otra forma poética en la misma lengua (*transposición intralingüística*), 2) el de una forma poética en una lengua diferente (*transposición interlingüística*) o 3) el de un sistema de signos diferente al verbal tal como la música, la danza, la pintura o el cine (*transposición intersemiótica*) (p.77), categoría en la cual cabría el proceso de musicalización poética.

Meza (2018), por ejemplo, plantea que la musicalización poética se encuentra vinculada a la raíz teórica de Jakobson puesto que “además de un traspaso semiótico desde el lenguaje a otro medio, expande la idea de traducción intersemiótica entre disciplinas no verbales” (p.35), mientras que Romano (1999) afirma que concibe la musicalización de textos “como una operación de traducción intersemiótica, aplicando uno de los tres tipos distinguidos por Roman Jakobson, al referirse a procesos de traducción dados entre la lengua y otro sistema no exclusivamente lingüístico” (p.106).

En una primera aproximación resulta muy atractiva la idea de asumir la musicalización poética como un ejemplo de traducción, más específicamente del tipo *transposición intersemiótica*, ya que implica el paso de un sistema de signos verbales (el poema) a uno de signos no verbales (la canción), pero ¿es realmente así? Una característica singular del proceso de musicalización del

poema parecería dificultar el arribo a esa conclusión: la persistencia, en el producto final, del sistema de signos del que originalmente se partió (el verbal, representado en el poema).

Cuando nos enfrentamos a una pintura inspirada en un poema, es decir, a una pintura fruto de la *transposición intersemiótica* de un sistema de signos verbal (el poema) a un sistema de signos no verbal (la pintura) podemos establecer vínculos más o menos claros entre el poema y la pintura, pero no hallamos en esta última rastros del sistema verbal de la obra que la inspiró: no hay palabras en la pintura, solo pintura. Se ha efectuado una completa transposición entre dos sistemas de signos diferentes. No ocurre así en la musicalización poética. En la canción originada a partir de un poema, aún con las modificaciones que el musicalizador se permita, persiste el texto del poema, es decir, persiste el sistema de signos verbal. No se configura una transposición de un sistema de signos a otro sino, más bien, la aparición de un *ecosistema* en el que coexisten dos sistemas de signos: uno de orden verbal y uno de orden musical que se ensamblan entre sí.

Por otra parte, Gérard Genette (1962), en su obra *Palimpsestos*, plantea su teoría sobre los diferentes tipos de relaciones entre textos a partir de la cual, para algunos, podría darse cuenta del fenómeno de musicalización poética. Genette define como *transtextualidad* al conjunto de todos los posibles vínculos, bien sean manifiestos o secretos, entre diferentes textos (p.9) y postula cinco tipos de relaciones transtextuales:

- *Hipertextualidad*: relación entre un texto A (hipotexto) y un texto B (hipertexto) en la que A ha sido escrito con anterioridad a B.
- *Paratextualidad*: relación que un texto propiamente dicho mantiene con sus *paratextos* (prólogo, título, prefacio, epílogo, subtítulo, epígrafes, etc...).
- *Metatextualidad*: relación que une a un texto con otro que alude a él sin citarlo e, incluso, a veces sin nombrarlo. Se trata, según Genette, de la relación crítica por excelencia.
- *Architextualidad*: relación de los textos con otros de su misma categoría textual. La asignación de la categoría ocurre, casi siempre, por vía de indicios paratextuales o metatextuales (“este libro es una novela”, por ejemplo).
- *Intertextualidad*: presencia efectiva de un texto en el otro y cuyos ejemplos más claros son la cita, la alusión o el plagio. (pp.11-17)

Para Ureña (2015) la musicalización poética puede explicarse mediante un concepto que plantea como equivalente al de *transtextualidad* de Genette y al que propone llamar

transmusicalidad poética (p.81), según el cual es posible asumir el poema original como un hipotexto y la canción como un hipertexto. Para Ureña, entonces, la relación que se establece entre poema y canción es, específicamente, una de *hipertextualidad*. Sin embargo, y pese a lo atractivo del término *transmusicalidad poética*, consideramos que no da cuenta del fenómeno de musicalización del poema por una doble razón.

En primera instancia, el modelo del cual se deriva, es decir, el modelo Genette, fue concebido (digámoslo en términos de Jakobson) para el análisis exclusivo de signos de tipo verbal, por lo que carece de herramientas suficientes para el análisis del componente musical del proceso. Por supuesto, la propuesta de Ureña de acuñar un nuevo término compuesto que incluye la música como una de sus partes es muestra de su conciencia de esa limitante. Desafortunadamente (y esto lo hemos constatado mediante comunicación directa con el autor) Ureña no ha ahondado en el desarrollo de su propuesta sino que se ha limitado a proponer el término de *transmusicalidad poética* y a presentarlo como un equivalente al de *transtextualidad* de Genette, en su variante de tipo hipertextual. Y es ahí, justo en ese símil, donde reside nuestra segunda discrepancia.

Aún si asumiéramos el modelo Genette como referente para el análisis del proceso de musicalización poética, definiríamos la relación entre poema y canción no como hipertextual sino de tipo intertextual. Así lo refrenda Hutcheon (2006) cuando remarca que entre el texto inicial y el texto adaptado se produce un proceso de intertextualidad dado que el texto literario original tiene una presencia en el texto adaptado que permite que sea reconocido (p.23).

Sin embargo y Una transcodificación Además, el análisis de la relación entre textos podrá, en el mejor de los casos, dar cuenta apenas de la mitad del fenómeno, dejando por fuera el componente musical.

Por todo lo anterior, más que traducción (Jakobson) o relación transtextual (Genette), podríamos definir la musicalización poética como una *adaptación*, en los términos planteados por Hutcheon (2006): el producto resultado de una *transcodificación* que puede implicar un cambio de medio (un poema a una película) de género (una epopeya a una novela) o un cambio de marco y, por lo tanto, de contexto (p.7). Para ser más específicos, y como lo sostiene Gómez (2013), se trata de una adaptación que implica el paso “de un género literario (escrito o recitado), a uno performativo musical, la canción” (p.61). Lo anterior, según Hutcheon (2006), convierte a los adaptadores, lo que es igual a decir en nuestro caso a los musicalizadores, primero en intérpretes y

luego en creadores (p.18): se acoge una obra ajena (el poema) y se le adapta a un molde musical para convertirla en una obra nueva (la canción). Ese carácter de obra independiente y autónoma que se le otorga al producto de la adaptación plantea una pregunta definitiva que determina con qué herramientas teóricas ha de abordarse: ¿trataremos o no a la adaptación como una adaptación?

To interpret an adaptation as an adaptation is, in a sense, to treat it as what Roland Barthes called, not a “work,” but a “text,” a plural “stereophony of echoes, citations, references”. Although adaptations are also aesthetic objects in their own right, it is only as inherently double- or multilaminated works that they can be theorized as adaptations⁷. (Hutcheon, 2006, p.6)

Si deseamos analizar la musicalización poética bajo herramientas literarias o lingüísticas debemos partir de aceptar el carácter doble de la adaptación y, de paso, aceptar que ese aparataje teórico sólo podrá dar cuenta de una de sus dos dimensiones: la textual. Por otra parte, si asumimos la canción como un todo autónomo y como una obra independiente, posiblemente sean otras las herramientas (muchas de ellas de tipo musicológico y muchas aún por desarrollarse) las que logren abarcar el hecho artístico. Mucho más probable es que un fenómeno multidimensional, como evidentemente lo es la musicalización poética, requiera para su análisis múltiples herramientas teóricas derivadas de disciplinas también diversas.

Por lo pronto, consideramos adecuado asumir la musicalización poética como un tipo especial de adaptación en la que un producto de orden textual (el poema), se *acopla* a una estructura de tipo musical (la melodía) para dar como resultado un producto estético autónomo (la canción). Insistimos en la elección del término *acople* en detrimento de otros como *traducción* o *transposición* pues consideramos que da cuenta más satisfactoriamente de la naturaleza del proceso: el ensamble entre dos elementos, más que la conversión de uno en otro. Este acople entre componentes de igual relevancia se conduce por un tipo de relación que López (2013) denomina de *complementariedad*, mediante la cual la música sirve como acompañamiento que complementa a la literatura y de la cual presenta como ejemplo a las canciones populares (p.134).

⁷ Interpretar una adaptación como una adaptación es, en cierto sentido, tratarla como lo que Roland Barthes llamó no una "obra", sino un "texto", una "estereofonía plural de ecos, citas, referencias" (1977: 160). Aunque las adaptaciones son también objetos estéticos por derecho propio, sólo como obras intrínsecamente dobles o multilaminadas pueden teorizarse como adaptaciones. (Hutcheon, 2006, p.6)

3.2. Antecedentes

En la introducción de su libro *Trovar - Memoria poética de la canción hispanoamericana*, Juan Carlos Ureña (2013) recuerda que primero fue la canción, que la canción fue música y poesía en “un todo conectado a lo indecible” y que ambas conformaban un concepto único en la Antigüedad clásica, en las civilizaciones prehispánicas de América y durante gran parte de la Edad Media (p.xvii). La escisión entre ambas manifestaciones solo ocurrió como consecuencia de la aparición del texto escrito y se consolidó con la irrupción de la imprenta; antes de ello no era posible concebir la poesía si no era como una manifestación oral y, en muchísimos casos, cantada. Gran parte de la importancia de la musicalización poética radica en que propicia “una vuelta al carácter oral de la poesía” (Gómez, 2013, p.12).

Si bien encontramos ejemplos de musicalización poética en España desde inicios del siglo XVI e incluso algunos casos de musicalización de sonetos, la totalidad de estas musicalizaciones poéticas tempranas pertenecen a los géneros musicales cultos de tipo lírico polifónico, es decir, el resultado final de esas musicalizaciones fueron obras de limitadísima difusión entre el grueso de la población y estaban destinadas a ser interpretadas en espacios, bien cortesanos, bien litúrgicos, por agrupaciones corales de tipo formal. En lo que atañe al soneto, y dada su tardía incorporación a nuestra lengua, apenas en la primera mitad del siglo XVI, su presencia como poema musicalizado es mínima si se lo compara con otras estrofas de raigambre castellana como el villancico o la copla y, en general, con aquellas construidas con versos de arte menor (de ocho o menos sílabas métricas⁸) que no solo habían sido cantadas durante los siglos previos sino que hacían parte ya, en gran número, de la tradición oral. Algunos de los primeros ejemplos de musicalización de sonetos en España aparecen a mediados del siglo XVI. Uno de los primeros casos registrados corresponde a la obra de Luys Milán quien presenta la musicalización de un soneto de Petrarca, otro de

⁸ El concepto de *sílabo métrica* se distancia del de *sílabo gramatical* y alude a las unidades silábicas en las cuáles se puede dividir el verso una vez ha sido afectado por los fenómenos de emisión oral, siendo el más común de ellos la sinalefa (cuando una palabra terminada en vocal es seguida por una palabra que empieza por vocal y ambas vocales, en la emisión, se unen para pronunciar en una sola sílaba las dos sílabas que las incluyen).

Sannazaro traducido por Garcilaso y un tercero sin atribución autoral⁹. Todos ellos, como se observa, de origen italiano (Valcárcel, 1993, pp. 774-775).

El primer ejemplo de que se tenga noticia sobre sonetos escritos en español y posteriormente musicalizados aparece en *Tres libros de música en cifra para vihuela* de Alonso Mudarra, publicado en 1546. Allí se incluyen el Soneto VI de Garcilaso y dos sonetos anónimos más. En los años posteriores continúan apareciendo algunos sonetos musicalizados entre los que destacan los de Gutierre de Cetina a manos de Francisco Guerrero (1528-1599) o los presentes en la obra renacentista temprana de Juan Vásquez. Sin embargo, y como se había anotado, todos ellos fueron musicalizados en las imperantes formas cultas polifónicas (Valcárcel, 1993, p.785). Circunscritas como estaban estas formas a los restringidos espacios musicales cortesanos y clericales, durante el renacimiento español y tal como lo expresa Valcárcel (1993), “entre el pueblo no se cantaron ni sonetos, ni madrigales, ni canciones” (p.32). Una vez superada la moda italianizante que se prolongó en España hasta bien entrado el siglo XVII, los sonetos ocuparon un lugar minoritario en los cancioneros barrocos y a medida que avanzó el siglo tendieron a desaparecer. Es apenas a mediados del siglo XX, con la aparición de los medios masivos de comunicación y con el surgimiento de la figura del cantautor, que la musicalización de textos poéticos en general y de sonetos en particular retoma fuerza.

El resurgir de la musicalización poética en español a partir de la primera mitad del siglo XX puede comprobarse en numerosos estudios como la voluminosa tesis doctoral de Isabel Gómez Sobrino, *Poesía hecha canción: adaptaciones musicales de textos poéticos en España desde 1960 hasta 2010* en la cual se incluye, por nombrar apenas algunos, los casos de Joan Manuel Serrat, quien llevó a la canción la poesía de Miguel Hernández, Antonio Machado o Mario Benedetti; de Amancio Prada quien hizo lo propio con poemas de Rosalía de Castro, Lope de Vega, San Juan de la Cruz o Juan Ramón Jiménez; y de Pedro Guerra, quien puso música a algunos de los poemas de Ángel González.

Tantos han sido los musicalizadores como las formas encaradas para la musicalización durante las pasadas siete décadas. Silvas, madrigales, romances, décimas, entre otras estrofas, e

⁹ Milán también incluye en sus obras la musicalización de algunos poemas de Petrarca así como de un poema y un fragmento de una égloga de Sannazaro a las cuales denomina *sonetos* pese a que no responden a la forma de la estrofa como hoy se le conoce. Ello se debe a que “el soneto es en un principio un término genérico para designar cualquier composición musical, para pasar luego a ser una composición acompañada por la música y finalmente la forma métrica que conocemos, y tal como llegó a España” (Prieto, 1991, p.170).

incluso verso libre y, cómo no, sonetos, han sido llevados a la canción popular por los musicalizadores, la mayoría de ellos cantautores.

3.3. La selección del poema

Para muchos autores el proceso de selección de un poema para ser musicalizado se asemeja a una labor de crítica literaria. Según Figueredo (1999), “la musicalización puede compararse en ciertos sentidos a la labor del crítico” (p.159). La afirmación de Eisner (2017) según la cual una obra basada o compuesta sobre otra es, de alguna manera, una forma de comentario o de interpretación, halla un correlato en Cussen (2014) quien propone considerar la selección de un poema para ser musicalizado y su posterior musicalización “como una lectura crítica tanto o más compleja que un análisis filológico” (p.81). Santolamazza (2018) ha visto en el proceso de selección del poema a musicalizar un acto que “puede asimilarse a la crítica literaria” (p.60). Meza (2018), por su parte, se plantea la posibilidad de “considerar este procedimiento como una lectura crítica de la obra primaria tan válida como la crítica escrita” (p.33).

Tanto la experiencia personal como la compartida por los musicalizadores entrevistados para el presente trabajo sugieren que en el proceso de selección del poema a musicalizar se combinan una obviedad y una percepción. La obviedad consiste en que un musicalizador elegirá, para musicalizar, poemas que respondan a su intencionalidad comunicativa o a su gusto. Poemas que *digan lo que él quiere decir*, poemas *que le gusten*. La percepción resulta un poco más compleja de explicar. Se trata de que, aún dentro del universo de los poemas que *conectan* o *impactan* al musicalizador, no todos se le presentan como propicios a ser musicalizados.

Aun aceptando, como aceptamos, que la elección de un poema para ser musicalizado parte de una valoración subjetiva del musicalizador quien, al elegir un poema sobre otro, declara una intención de jerarquización que constituye un hecho crítico, consideramos de gran importancia profundizar en la pregunta de si tal elección se deriva por completo, o no, de un acto regido por una intencionalidad discursiva.

Gómez (2013), quien en el extenso estudio referido en el acápite anterior recopila las musicalizaciones poéticas en España entre 1960 y 2010, sostiene que, en el corpus que analiza, el contenido de orden reivindicativo en lo social y en lo político constituyó el elemento esencial a la

hora de elegir un texto poético con el fin de ser musicalizado (p.2). Por su parte, Romano (1994) intuye que ciertos poemas poseen unas características relativas a su oralidad, por ejemplo el ritmo, que permiten predecir su natural propensión a ser musicalizados (p.328).

Si bien resulta lícito sospechar, dado el entorno social de la época, que muchos de los cantautores que musicalizaron poemas durante las décadas de los 60 y de los 70 del siglo XX eligieron los textos con intención política, tal pretensión se hace insostenible luego de ese período. De hecho, muchos de los poemas musicalizados por esos mismos creadores durante esos mismos años carecen de resonancias sociales o reivindicativas.

Un buen ejemplo del limitado alcance de la teoría de selección del poema de Gómez (2013) se encuentra en su referencia al álbum *La palabra en el aire*¹⁰, (Sony Music Entertainment, España, 2003), en el cual el cantautor Pedro Guerra musicaliza poemas de Ángel González. Gómez afirma que “en la elección de los poemas el poeta se decanta por los temas relacionados con las injusticias sociales, dada su adhesión a la poesía social, hasta la metapoésía, como el tema del pasado y del olvido tan presentes en la España del momento.” (p.157). Sin embargo, durante el mes de octubre del año 2019 y en una extensa conversación con el cantautor, Pedro Guerra nos confirmaba que la elección de los poemas en el citado trabajo no había pasado en absoluto por el filtro de las temáticas sino por el reconocimiento de la musicalidad propia de los textos: “Yo leía los poemas y sentía que se podían cantar”. (P. Guerra, comunicación personal, 09 de octubre de 2019).

En el mismo sentido, el músico argentino Pedro Aznar, quien musicalizó en su álbum *Caja de música* varios de los poemas de Jorge Luis Borges, entre ellos varios sonetos, se refiere al proceso de selección del poema como un “acto de contemplación creativa (que) implica dejar que el texto se exprese en distintos niveles; en el nivel fonológico, a través de su musicalidad y su rítmica, y también en el nivel semántico”. (Meza, 2018, p.32).

Como bien lo plantea Figueredo (1999), “la musicalidad inherente al lenguaje, que el poeta aprovecha al crear su obra, afecta el proceso de la musicalización en distintos grados. Además, puede afectar la selección de un poema sobre otro, puesto que no todo poema se presta a la musicalización, o, por lo menos, hay poemas que se prestan más que otros” (p.33). Por lo anterior, y por la experiencia personal en el proceso de musicalización, suscribimos la postura según la cual

¹⁰ La palabra en el aire: < <https://open.spotify.com/album/1KWTj2kuL4XaTeicG9Xfd0?si=vO-8asX3R9GTDDTD4MTb4A> > [consultado 03-10-2020].

son algunos de los elementos de la forma los que determinan en gran medida la elección final de un poema sobre otro para ser musicalizado y los que facilitan o no su tránsito hacia la canción. De tales elementos nos ocuparemos en los acápites siguientes.

3.4. El proceso de musicalización

Si bien el musicalizador de un poema se enfrenta a varias elecciones entre las que se encuentra el género musical, el ritmo o la instrumentación que asignará al poema, por mencionar apenas algunas, centraremos nuestro análisis en dos procesos que consideramos medulares y que convergen en la totalidad de musicalizaciones poéticas dirigidas hacia la canción popular: los relacionados con el acople de los acentos entre texto y melodía (3.4.1. La sincronización acentual textomelódica), y los que atañen a la acomodación de la estructura estrófica del poema en la estructura estrófica de la canción popular (3.4.2. La estructura estrófica).

Previamente insistimos en definir la musicalización poética como un acople entre dos formas (poema y música) para crear la canción, una tercera forma diferente y autónoma. Una de las ventajas de elegir el término *acople* por encima de *traducción* o *transposición* es que ofrece una muy reveladora imagen de la naturaleza del proceso: el ensamble ajustado y preciso que ha de operarse entre las estructuras del poema y de la música. Por ello consideramos que cualquier intento por develar las singularidades de la musicalización poética ha de anclarse en el análisis de los elementos estructurales encargados del acople entre las formas.

3.4.1 La sincronización acentual textomelódica

En el español, uno de los mejores ejemplos del tránsito entre los textos y las formas cantadas se encuentra en el caso de los versos de arte menor, en especial de los octosílabos. Un desprevenido repaso del cancionero popular hispanoamericano puede dar cuenta de un fenómeno que resulta evidente, si bien sigue a la espera de un corpus compilatorio representativo: la existencia de abundantes canciones cuyo texto está escrito en estrofas compuestas por versos de arte menor con alguna forma de rima que facilita su recordación.

El minucioso corpus de la lírica popular hispánica recopilado por Margit Frenk (2003) da cuenta de un gran número de formas poéticas y de textos particulares cuya presencia puede rastrearse desde el siglo XV hasta las cancioncillas populares de nuestra época, a ambos lados del Atlántico. Aunque sería deseable contar con un corpus equivalente del cancionero popular hispanoamericano, la abundante presencia de los versos de arte menor en las canciones populares hace evidente que las estrofas castellanas escritas en este tipo de versos, en especial las octosilábicas, han cruzado por siglos del mundo escrito y hablado al universo de lo cantado. Una evidencia rastreable de esa transición se encuentra en las formas de improvisación poética tan extendidas en Hispanoamérica.

Como lo documenta Alexis Díaz-Pimienta (2014) en su *Teoría de la improvisación poética*, existen al día de hoy manifestaciones cantadas de versos improvisados en la gran mayoría de los países hispanoamericanos y la práctica totalidad de ellas, salvo muy escasas excepciones, se acomodan a moldes octosilábicos. Cuartetas, quintillas, sextillas y décimas espinelas, todas ellas estrofas de versos octosílabos, se afincaron en Hispanoamérica mediante un proceso que no cuesta mucho imaginar.

Con la conquista militar y religiosa de América, vinieron el dominio y la imposición lingüística y cultural. Desde las primeras décadas del siglo XVI, soldados, marinos, orfebres, alarifes, campesinos, trajeron consigo sus cantos y tonadas: villanelas, villancicos, cantares, coplas y romances con los que fueron creando, en su mezcla con lo indígena y luego con lo negro, nuestro patrimonio melódico musical. (p77)

Los versos de arte menor han transitado de manera frecuente y natural de los textos poéticos a las canciones. Recordemos que la décima espinela¹¹, antes de convertirse en la más emblemática de las estrofas cantadas en las suertes improvisatorias y de ser utilizada como molde para la composición de algunas de las más tradicionales piezas del cancionero popular hispanoamericano, fue cultivada con entusiasmo por escritores canónicos como Lope de Vega, Calderón de la Barca y Quevedo, o que los campesinos cubanos cantaban y recitaban de memoria décimas de los mismos autores (Díaz-Pimienta, 2014). Además de la décima, otras muchas estrofas escritas con versos octosilábicos, como los romances o los villancicos, han pasado por siglos del mundo de lo escrito

¹¹ La décima espinela es una estrofa compuesta por diez versos octosilábicos dispuestos en un esquema de rima consonante ABBA-AC-CDDC.

al mundo de lo cantado. ¿Cuál es la razón de la preminencia de los versos octosílabos en las estrofas escritas y cantadas en español? La más plausible explicación es que el octosílabo representa la unidad silábica característica de nuestro idioma.

Como rasgo de permanente filiación entre el verso y la fonología de la lengua destaca el hecho de que dentro del cuadro de la versificación española el metro que predomina por la frecuencia y extensión de su cultivo es el octosílabo, cuya medida coincide precisamente con la de la unidad melódica o grupo fónico más corriente en la común elocución del idioma. (Navarro, 1991, p.31)

Y así lo reafirma Antonio Prieto (1991) mientras cita a Juan Ramón Jiménez para quien “el Romance (el poema español escrito en octosílabos) (...) es el pie métrico sobre el que camina toda la lengua española, verso a verso” (p.14). Si hablamos en octosílabos resulta natural cantar en octosílabos, lo que se refuerza con la observación de que, por ejemplo, los *cantastori*, improvisadores italianos, desarrollan su producción cantada en endecasílabos, el verso característico de la prosodia italiana.

Pese a lo anterior, resulta ingenuo imaginar a los musicalizadores eligiendo un texto poético a partir del conteo silábico o de las cualidades métricas de la estrofa. Es mucho más aceptable la idea de un músico que *percibe* en el poema algunas cualidades intrínsecas que lo hacen *cantable*, aquellas que permiten anticipar su acople exitoso al molde de la canción. Tales signos, estamos convencidos, residen en el más relevante elemento común entre el texto escrito (o recitado) y la melodía: el ritmo.

“Si se pudiera encontrar un puente más fiel entre la poesía y la música sería en términos rítmicos” (Figueredo, 1999, p.33). La definición de verso propuesta por Navarro Tomás (1991), para quien se trata de una “(...) serie de palabras cuya disposición produce un determinado efecto rítmico” (p.34), acentúa esta claridad. Mientras que para los versos “el ritmo es la división (...) en particillas de una duración fija, señaladas por (...) el acento” (Bello, 1955, p.140), para la música el ritmo supone una sucesión y organización de los acentos en el tiempo (Abad, 2013).

Dos elementos coinciden en ambas definiciones de ritmo: el establecimiento de ciclos repetitivos y el acento como factor definitorio de esos ciclos; tanto en la música como en la poesía, el concepto de ritmo alude a la sucesión regular de acentos fuertes y débiles. El ciclo acentual que en música tiene el nombre de *compás* encuentra su contraparte en los ciclos acentuales de los

versos. “En todo verso se reconoce la presencia de un período rítmico equivalente al compás musical. El elemento que marca períodos o compases es el apoyo dinámico de la intensidad”. (Navarro, 1991, p.27). Es entonces el acento el elemento definitorio de los ciclos que, repetidos con cierta regularidad, producirán, tanto en el verso como en la música, la sensación de ritmo.

La más importante diferencia entre el acento del poema y el acento musical se encuentra en el elemento que lo soporta: el acento del poema reside en las sílabas métricas y el de la música en los sonidos. Otra diferencia sustancial se encuentra en la rigidez de los ciclos. Los compases en la música son mucho más rígidos que los ciclos acentuales de los poemas. Por ejemplo, si una canción se compone en un ritmo de vals, el cual consta de una sucesión de compases de tres tiempos (tres pulsos o tres golpes), el primero de ellos fuerte y los otros dos débiles, cabe esperar que todos los compases de esa canción, desde el primero hasta el último y sin la más mínima variación, respeten ese patrón¹². Si bien tal precisión matemática es mucho menos común en los textos poéticos, resulta importante señalar que son los poemas escritos en versos fijos *isométricos*¹³ los que poseen la mayor regularidad acentual.

Comencemos por analizar los ciclos acentuales en el poema y veámoslo de forma gráfica con un reconocido soneto clásico.

SONETO V¹⁴

Garcilaso de la Vega

¹² Existen canciones que combinan diferentes tipos de compases y, por ello, carecen de una regularidad acentual. Sin embargo, representan una minúscula excepción en la canción popular.

¹³ Si bien con frecuencia el concepto de *isometría* se define, con apego a su etimología, como la característica que alude a versos que poseen la misma cantidad de sílabas métricas, resulta esencial clarificar que ello no es así y que la interpretación del término ha de ser más funcional que etimológica. Dos versos son isosilábicos si ocupan el mismo espacio o, lo que es igual, si se emplea el mismo tiempo para pronunciarlos; si entre ellos se establece lo que Bello (1955) denomina “regularidad de los tiempos métricos” (p.327). La nomenclatura de los versos en español nombra a un verso de acuerdo a su última sílaba métrica acentuada y eligiendo el prefijo correspondiente a la sílaba siguiente, así: si la última sílaba métrica acentuada es la séptima, el verso se llamará octosílabo; si es la décima, será endecasílabo; y así sucesivamente. Siendo la última sílaba métrica acentuada la que define el nombre del verso, nos encontramos con que, dependiendo de si la última palabra es aguda, llana o esdrújula, esa última sílaba métrica puede ser efectivamente la última del verso (en caso de pertenecer a una palabra aguda) o puede estar seguida de una sílaba (si es llana) o de dos sílabas más (si es esdrújula). De esta manera, podremos encontrarnos con, por ejemplo, versos octosílabos de siete, ocho o nueve sílabas métricas, y esos versos, independientemente del número de sílabas que los componen, serán *isométricos*.

¹⁴ Versión tomada del libro “Del Marqués a la monja. Antología del soneto clásico en castellano”, selección de Darío Jaramillo Agudelo (2014).

Escrito está en mi alma vuestro gesto
 y cuanto yo escribir de vos deseo;
 vos sola lo escribisteis, yo lo leo
 tan solo que aun de vos me guardo en esto.

En esto estoy y estaré siempre puesto,
 que aunque no cabe en mí cuanto en vos veo
 de tanto bien, lo que no entiendo creo,
 tomando ya la fe por presupuesto.

Yo no nací sino para quereros,
 mi alma os ha cortado a su medida,
 por hábito del alma mismo os quiero.

Cuanto tengo confieso yo deberos:
 por vos nací, por vos tengo la vida;
 por vos he de morir, y por vos muero.

La Tabla 1 muestra la distribución de las sílabas métricas del soneto. Las sílabas tónicas se marcan en negrilla y los acentos fuertes del verso (encargados de producir la sensación de ciclo acentual y, por consiguiente, de ritmo) se resaltan con fondo gris.

	Sílabas métricas										
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
1	Es	cri	toes	taen	mi	al	ma	vues	tro	ges	to
2	y	cuan	to	yoes	cri	bir	de	vos	de	se	o
3	vos	so	la	loes	cri	bis	teis	yo	lo	le	o
4	tan	so	lo	queaun	de	vos	me	guar	doen	es	to
5	En	es	toes	toy	yes	ta	ré	siem	pre	pues	to
6	queaun	que	no	ca	ben	mi	cuan	toen	vos	ve	o

7	de	tan	to	bien	lo	que	noen	tien	do	cre	o
8	to	man	do	ya	la	fe	por	pre	su	pues	to
9	Yo	no	na	cí	si	no	pa	ra	que	re	ros
10	mi	al	maos	ha	cor	ta	doa	su	me	di	da
11	por	há	bi	to	del	al	ma	mis	maos	quie	ro
12	cuan	to	ten	go	con	fie	so	yo	de	be	ros
13	por	vos	na	cí	por	vos	ten	go	la	vi	da
14	por	vos	he	de	mo	rir	y	por	vos	mue	ro

Tabla 1

La regularidad acentual salta a la vista. La totalidad de los catorce versos tiene acento fuerte en la 10ª sílaba métrica (como no podía ser de otra forma dado que es esa la característica que define el verso endecasílabo en español), doce en la 6ª y once en la 2ª. Predomina, por mucho, el endecasílabo con acentos fuertes en 2ª, 6ª y 10ª sílabas¹⁵, y, lo que es más importante para nuestra observación, ni uno solo de los pocos versos que se apartaron de ese esquema dejó de mantener al menos dos de los tres acentos fuertes correspondientes al modelo, con lo cual se establece un patrón acentual reconocible al oído en la medida en que se repite, verso a verso. Tal como afirma Márquez (2009), “la musicalidad del endecasílabo de Garcilaso de la Vega (...) reside sin duda en su organización acentual (...). La clave se encierra en la secuencia de sílabas tónicas y átonas, en el patrón acentual escondido entre tantas posibilidades de acentuación prosódica” (p.35).

Para el análisis del proceso de acople entre poema y música tomaremos como ejemplo un segmento de un soneto musicalizado; específicamente el primer cuarteto del soneto “Donde pongo la vida pongo el fuego”, de Ángel González, musicalizado por Pedro Guerra en el álbum *La palabra en el aire* (Sony Music Entertainment, 2001)¹⁶ (A pie de página se encuentran los enlaces a plataforma digital para su audición).

¹⁵ La tipología rítmica denomina “heroico” a este tipo de endecasílabo con acentos fuertes en 2ª, 6ª y 10ª. Considera, además, otros tres tipos: enfático (en 1ª, 6ª y 10ª), melódico (en 3ª, 6ª y 10ª) y sáfico (4ª, 6ª —u 8ª— y 10ª). (Navarro, 1991, p.198)

¹⁶ Donde pongo la vida pongo el fuego: < <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=dev-3Ka-INQ> > [consultado 13-09-2020].

Donde pongo la vida pongo el fuego
 de mi pasión volcada y sin salida.
 Donde tengo el amor toco la herida.
 Donde dejo la fe me pongo en juego.

	Sílabas métricas										
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
1	Don	de	pon	go	la	vi	da	pon	goel	fue	go
2	de	mi	pa	sión	vol	ca	day	sin	sa	li	da
3	Don	de	ten	goel	a	mor	to	co	lahe	ri	da
4	Don	de	de	jo	la	fe	me	pon	goen	jue	go

Tabla 2

El patrón acentual de este cuarteto se caracteriza por la predominancia de ciclos endecasílabos con acento en 3^a, 6^a y 10^a sílabas métricas, como puede visualizarse en la Tabla 2.

En cuanto a la música, el análisis de la estructura acentual, requiere la acotación de los términos *compás*, *tiempo* y *melodía*, para lo cual acogemos la versión de De la Fuente del clásico *Diccionario de música* de Jean Jacques Rousseau (2007) en el que, en la entrada “compás”, se lee:

División de la duración o del tiempo en varias partes iguales, lo suficientemente largas para que el oído pueda comprender y subdividir la cantidad, y lo suficientemente cortas para que la idea de una no se desvanezca antes del retorno de la otra, y se alcance a percibir su igualdad. Cada una de estas partes se subdividen en otras (...) que se llaman tiempos y que se marcan con movimientos iguales de la mano o del pie. La igual duración de cada tiempo o de cada compás es completada con varias notas que transcurren más o menos rápido en razón de su número, y a las cuales corresponden diversas figuras para indicar sus diferentes duraciones (p.136)

Un compás, por lo tanto, es un ciclo repetitivo compuesto por *tiempos*. La más común de las convenciones en la escritura musical asigna a la figura llamada *negra* la duración equivalente a un tiempo, por lo que, en un compás de cuatro tiempos cabrán cuatro de estas notas. El mismo sistema asigna a las notas llamadas *blancas* la duración equivalente a dos negras y a las llamadas

redondas la de cuatro. A su vez, cada tiempo, es decir, cada negra, es susceptible de dividirse en dos notas, llamadas *corcheas*, que equivalen, cada una de ellas, a la mitad de la duración de una negra. (Ver Fig.1).

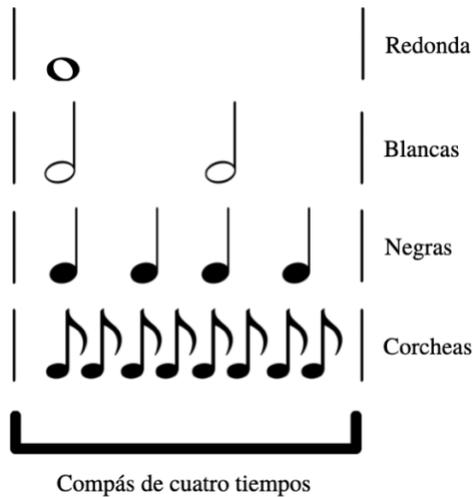


Fig.1

Cada una de las ocho corcheas que componen un compás de cuatro tiempos tiene idéntica duración a las otras, pero no recibe un acento de igual intensidad, es decir, no todas se tocan *igual de fuerte*. Si graficamos la distribución acentual de las ocho corcheas de cada compás en virtud de su valor acentual, obtendremos una imagen como la presentada en la Fig.2 en la cual la diferencia de intensidad en el acento se corresponde con la diferencia en la intensidad del color: las corcheas con acentos más fuertes se marcan en colores más oscuros.

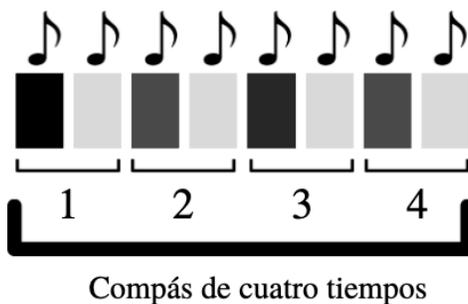


Fig.2

Como a fines de nuestro análisis no nos interesa la *altura* de las notas (a qué nota específica corresponde o que tan *alto* o *bajo* se canten) sino su duración y el lugar que ocupan en cada uno de los compases (y, con ello, su relación con los acentos del compás), reduciremos el pentagrama tradicional a un esquema que registre únicamente la duración y la ubicación en el compás de la melodía vocal, es decir, su patrón rítmico, tal como aparece en la Fig.4.

Fig.4. Musical notation showing four verses (Verso 1, Verso 2, Verso 3, Verso 4) with rhythmic patterns and syllable counts. Each verse is represented by a sequence of notes on a staff, with a bracket below indicating the number of accented syllables in each measure. The text is written below the notes, with hyphens indicating syllable boundaries.

Verso 1: Don--- de pon--- go la vi da--- pon---goel fue go de mi pa sión--- vol--- ca day--- sin--- sa li da
Sílabas acentuadas → 3 6 10 4 6 10

Verso 2: Don--- de ten--- goel a mor--- to co--- lahe ri da don--- de de--- jo la fe--- me pon--- goen jue go
Sílabas acentuadas → 3 6 10 3 6 10

Fig.4.

La musicalización anacrónica de un texto poético presupone, como ya lo anotamos, el ensamble de dos estructuras, por un lado el texto y por otro la melodía vocal, a partir de sus coincidencias acentuales. Esta labor, que proponemos llamar *sincronización acentual textomelódica* y que consideramos el corazón formal de la musicalización poética, plantea al musicalizador el reto de crear una melodía cuyos acentos no entren en conflicto con los acentos del texto. Dicho de otra forma, el musicalizador ha de garantizar que, una vez cantados, los acentos fuertes del texto coincidan con los acentos fuertes de la melodía en cada compás. De no ser así, y dado el carácter rígido de los compases musicales, se modificará el acento del texto y, por ende, tanto el significado de las palabras como la sensación acústica de fluidez. La Fig.5, que combina lo presentado en las Fig. 2 y 4, nos permite observar la sincronización acentual textomelódica en la musicalización hecha por Pedro Guerra.

The figure displays four verses of a poem with their musical notation. Each verse is represented by a staff of music with notes and a corresponding bar of shaded boxes indicating syllable accents. The text is written below the bars, with dashes indicating syllable boundaries. The number of accented syllables for each verse is indicated by an arrow and a number.

Verso 1: Don--- de pon--- go la vi da--- pon-----goel fue go de mi pa sión----- vol----- ca day----- sin----- sa li da
Sílabas acentuadas → 3 6 10 4 6 10

Verso 2: Don--- de ten----- goel a mor--- to co----- lahe ri da don--- de de----- jo la fe----- me pon----- goen jue go
Sílabas acentuadas → 3 6 10 3 6 10

Fig.5

Cada una de las sílabas métricas con acento fuerte en el texto se canta sobre una nota de la melodía ubicada en un segmento acentuado del compás, es decir, cada acento fuerte del texto se corresponde con un acento fuerte de la melodía, lo que produce una sensación de fluidez y de *adecuado* ensamble. Se configura una clara sincronización acentual textomelódica.

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. Lo anterior nos permite sugerir que en lo relativo a la sincronización acentual textomelódica no existe diferencia alguna en la musicalización de la forma soneto si se le compara con la musicalización de cualquier otro tipo de estrofa. La característica que favorece la musicalización de algunos sonetos en particular radica en que presentan al musicalizador un patrón acentual uniforme que posee una musicalidad intrínseca y que *sugiere* a su vez un patrón acentual para la melodía, pero tal característica no es una singularidad del soneto sino de algunos poemas que han sido escritos atendiendo, bien de forma consciente, bien intuitiva, a los conceptos de ritmo en tanto regularidad acentual. De la explicación anterior se infiere el principal factor que, consideramos, produce en un musicalizador la sensación de que un texto poético es más cantable que otro: la presencia de una regularidad acentual que, en tanto más estable,

más fácilmente podrá acomodarse al modelo rígido de los acentos en la melodía musical. Para el musicalizador se trata, debemos insistir, no de un hallazgo fruto del análisis de la estructura del poema, sino de una sensación auditiva y musical derivada de su lectura; una sensación que, evidentemente, es mucho más fácil de encontrar en la lectura de los poemas escritos en versos isométricos.

3.4.2 *La estructura estrófica*

Una vez resuelta la sincronización acentual textomelódica el musicalizador debe enfrentarse al asunto del esquema estrófico. Tanto los poemas como las canciones populares agrupan sus versos en estrofas. La segunda decisión trascendental que ha de afrontar el musicalizador consiste en cómo trasladar al sistema estrófico de la canción los catorce versos que en el soneto se agrupan en dos cuartetos y dos tercetos.

Una vez más nos enfrentamos al escollo de la inexistencia de un corpus que tipifique la muy variada estructura estrófica de la canción popular, por lo que centraremos nuestro análisis en dos de los elementos básicos que consideramos consustanciales al género y que pueden encontrarse en la gran mayoría de canciones populares: 1) la diferenciación en su estructura de al menos dos grupos de versos, es decir, de dos estrofas (una llamada *estrofa* como tal, y otra comúnmente denominada estribillo o coro), cada una con una melodía diferente, y 2) la repetición de alguna de esas partes a lo largo de la interpretación de la canción.

A fin de no provocar una confusión derivada de los diferentes usos prácticos del término “estrofa”, con el cual se designa desde estructuras formales completas (como el soneto, por ejemplo) hasta combinaciones aisladas de versos, bastará decir que acogemos la primera acepción de la definición de la RAE¹⁷ y que solo diferenciaremos la estrofa poética de la *estrofa* musical en que esta última (que en adelante escribiremos en cursiva) se canta sobre una melodía.

Consideramos importante mencionar una tercera característica que, si bien no nos atrevemos a determinar como consustancial, reconocemos, por la experiencia personal y por la de

¹⁷ *Estrofa*: 1. f. Cada una de las partes compuestas del mismo número de versos y ordenadas de modo igual de que constan algunas composiciones poéticas. (RAE en línea. Consultado el 29 de noviembre de 2020).

los musicalizadores entrevistados, como muy frecuente: la de la habitual conformación de las *estrofas* de la canción por un número par de versos, siendo las más comunes las de 2, 4 y 6.

Podríamos decir, entonces, que un sistema estrófico “típico” de una canción popular se asemeja a este: A-A²-B-A³-B en el que A corresponde a una *estrofa* cantada con una melodía específica, A² y A³ a *estrofas* cantadas con la misma melodía de A o con algunas pequeñas variaciones, y B a un estribillo con una melodía diferente a la de A, en el que las partes suelen estar compuestas, frecuentemente, por un número par de versos. El elemento común a dos *estrofas* nombradas de igual manera (A, A² y A³, por ejemplo) es la melodía: las tres se cantarán con el mismo motivo melódico y lo que las diferencia es el texto. En el ejemplo propuesto (A-A²-B-A³-B) solo tenemos dos melodías (A y B) y cuatro grupos de texto o *estrofas* poéticas (A, A², B y A³). Una de las más importantes singularidades del sistemas estrófico de la canción popular es su carácter repetitivo, tanto en su melodía como en su texto, característica cuyo origen, sostiene Spencer (2018), puede rastrearse hasta las formas fijas en España a finales de la edad media, en especial en dos estructuras estróficas de origen árabe: el zéjel y la muwashaha o moaxaja. Ambas formas poéticas, bien en su forma escrita, bien en su forma oral, enfatizaban y daban claridad a su mensaje mediante la técnica de la repetición, bien de la estrofa o bien de la estrofa y de un estribillo. Tal estructura de carácter repetitivo emprende su viaje a América en el siglo xv para allí enraizarse, combinarse con sonoridades indígenas y africanas, consolidarse en el siglo XIX y expandirse en el XX con la ayuda de los medios masivos de comunicación (p.11).

Al enfrentarse a un soneto, el musicalizador se encuentra, al menos en un principio, con una estructura familiar a la de la canción: el grupo de cuatro versos que en el soneto es cuarteto y que resulta fácil imaginar y trasladar a la canción como *estrofa*. Resuelta la melodía para ese primer cuarteto, el segundo, que en los sonetos musicalizables suele replicar el patrón acentual del primero, puede también muy fácilmente acomodarse a la estructura de la canción asignándosele la misma melodía del primer cuarteto, o una muy similar, y se obtendrá con ello la *estrofa* A². La totalidad de los sonetos musicalizados que hemos revisado para el presente trabajo responden al enfoque que traslada los cuartetos del soneto como *estrofas* a la canción; aquí varios ejemplos.

“La lluvia”, soneto de Jorge Luis Borges, musicalizado por Pedro Guerra e interpretado por Miguel Poveda¹⁸ (Universal Music Spain, 2015), con enlace para su escucha en el pie de página:

¹⁸ La lluvia: < <https://www.youtube.com/watch?v=T2ZabkjTARM> > [consultado 15-09-2020].

Bruscamente la tarde se ha aclarado
 porque ya cae la lluvia minuciosa.
 Cae o cayó. La lluvia es una cosa
 que sin duda sucede en el pasado.

} A

Quien la oye caer ha recobrado
 el tiempo en que la suerte venturosa
 le reveló una flor llamada rosa
 y el curioso color del colorado.

} A²

El musicalizador repite la misma melodía para ambos cuartetos y configura, con ello, las *estrofas* A y A² de la canción.

“Soneto gongorino en el que el poeta manda a su amor una paloma”, de Federico García Lorca, musicalizado por Amancio Prada¹⁹ (Camaina, 2004):

Este pichón del Turia que te mando,
 de dulces ojos y de blanca pluma,
 sobre laurel de Grecia vierte y suma
 llama lenta de amor do estoy parando.

} A

Su cándida virtud, su cuello blando,
 en limo doble de caliente espuma,
 con un temblor de escarcha, perla y bruma
 la ausencia de tu boca esta marcando.

} A²

En algunos casos, la melodía de A² difiere un poco de la de A, lo que no impide que se configure, por parte del musicalizador, la asociación entre cuarteto del soneto y *estrofa* de

¹⁹ Soneto gongorino en el que el poeta manda a su amor una paloma: < <https://www.youtube.com/watch?v=Ti-sdi8kp2A> > [consultado 15-09-2020].

la canción, tal como en el caso del soneto “Lo imposible”, de Alexis Díaz Pimienta, musicalizado por Carlos Palacio, Pala²⁰ (Carbonero Publishing, 2020):

<p>Yo quise ser amigo de Bob Dylan, coleguilla de Cohen o de Sting, pero malditos dioses nos vigilan; el silencio es mi muro de Berlín.</p>	}	A
<p>Yo soy de los abstemios que destilan sus versos en barriles de carmín, de los solteros que se automutilan viendo filmes que empiezan por el fin.</p>	}	A ²

La adaptación de los tercetos es, en la experiencia personal y en la de varios de los musicalizadores entrevistados, un escollo importante en el proceso. Su estructura, compuesta por un número impar de versos, resulta ajena a la forma de la canción popular, por lo que el musicalizador suele echar mano con frecuencia de herramientas que le permitan acercar esta parte del soneto a una forma más *cancionística*. La primera estrategia, y una de las más comunes, es la de considerar a los dos tercetos como un estribillo de seis versos y acoplarlos a una melodía que los arrope como una unidad, tal como lo hizo Pedro Guerra con el soneto de Rafael Alberti “Guerra a la guerra por la guerra” interpretado por Miguel Poveda²¹ (Universal Music Spain, 2015):

SONETO	TEXTO DE LA CANCIÓN	
<p>Guerra a la guerra por la guerra. Vente. Vuelve la espalda. El mar. Abre la boca. Contra la mina una sirena choca</p>	<p>Guerra a la guerra por la guerra. Vente. Vuelve la espalda. El mar. Abre la boca. Contra la mina una sirena choca y un arcángel se hunde, indiferente.</p>	A

²⁰ Lo imposible: < https://www.youtube.com/watch?v=_k9wI6dzII I > [consultado 15-09-2020].

²¹ Guerra a la guerra por la guerra: < <https://www.youtube.com/watch?v=28pPao93jd0> > [consultado 15-09-2020].

<p>y un arcángel se hunde, indiferente.</p> <p>Tiempos de fuego. Adiós. Urgentemente.</p> <p>Cierra los ojos. Es el monte. Toca.</p> <p>Saltan las cumbres salpicando roca</p> <p>y se asesina un bosque inútilmente.</p>	<p>Tiempos de fuego. Adiós. Urgentemente.</p> <p>Cierra los ojos. Es el monte. Toca.</p> <p>Saltan las cumbres salpicando roca</p> <p>y se asesina un bosque inútilmente.</p>	A²
<p>¿Dinamita a la luna también? Vamos.</p> <p>Muerte a la muerte por la muerte: guerra.</p> <p>En verdad, piensa el toro,</p> <p>el mundo es bello, encendido.</p> <p>Encendidos están, amor, los ramos.</p> <p>Abre la boca. (El mar. El monte.)</p> <p>Cierra los ojos y desátate el cabello</p> <p>y desátate el cabello.</p>	<p>¿Dinamita a la luna también? Vamos.</p> <p>Muerte a la muerte por la muerte: guerra.</p> <p>En verdad, piensa el toro,</p> <p>el mundo es bello, encendido.</p> <p>Encendidos están, amor, los ramos.</p> <p>Abre la boca. (El mar. El monte.)</p> <p>Cierra los ojos y desátate el cabello</p> <p>y desátate el cabello.</p>	B
<p>Encendidos están, amor, los ramos.</p> <p>Abre la boca. (El mar. El monte.) Cierra</p> <p>los ojos y desátate el cabello.</p>	<p>Guerra a la guerra por la guerra. Vente.</p> <p>Vuelve la espalda. El mar. Abre la boca.</p> <p>Contra la mina una sirena choca</p> <p>y un arcángel se hunde, indiferente.</p>	A
	<p>¿Dinamita a la luna también? Vamos.</p> <p>Muerte a la muerte por la muerte: guerra.</p> <p>En verdad, piensa el toro,</p> <p>el mundo es bello, encendido.</p> <p>Encendidos están, amor, los ramos.</p> <p>Abre la boca. (El mar. El monte.)</p> <p>Cierra los ojos y desátate el cabello</p> <p>y desátate el cabello.</p> <p>Abre la boca. (El mar. El monte.)</p> <p>Cierra los ojos y desátate el cabello</p> <p>y desátate el cabello.</p>	B

Al escuchar la estructura completa de la canción (A-A²-B-A-B), con la repetición, al final, de los dos últimos versos de los tercetos, resulta evidente la intención de Guerra de obtener un resultado *cancionístico*: dos estrofas diferentes, cada una compuesta por versos pares, y reiteración en la aparición de las estructuras; en este caso se repiten la A, la B y los dos últimos versos de B al cierre de la canción.

La cantautora colombiana Victoria Sur (comunicación personal, 25 de septiembre de 2020) reconoce, sobre su musicalización del soneto “Carilda”²² (Victoria Sur, 2017), de Carilda Oliver Labra, la necesidad que tuvo de “desestructurar los tercetos en favor de los estribillos finales” en la siguiente estructura estrófica:

SONETO	TEXTO DE LA CANCIÓN	
Traigo el cabello rubio; de noche se me riza. Beso la sed del agua, pinto el temblor del loto. Guardo una cinta inútil y un abanico roto. Encuentro ángeles sucios saliendo en la ceniza.	Traigo el cabello rubio; de noche se me riza. Beso la sed del agua, pinto el temblor del loto. Guardo una cinta inútil y un abanico roto. Encuentro ángeles sucios saliendo en la ceniza.	A
Cualquier música sube de pronto a mi garganta. Soy casi una burguesa con un poco de suerte: mirando para arriba el sol se me convierte en una luz redonda y celestial que canta.	Cualquier música sube de pronto a mi garganta. Soy casi una burguesa con un poco de suerte: mirando para arriba el sol se me convierte en una luz redonda y celestial que canta.	B
Uso la frente recta, color de leche pura, y una esperanza grande, y un lápiz que me dura; y tengo un novio triste, lejano como el mar.	Uso la frente recta, color de leche pura, y una esperanza grande, y un lápiz que me dura; y tengo un novio triste, lejano como el mar. En esta casa hay flores, y pájaros, y huevos, y hasta una enciclopedia y dos vestidos nuevos;	C
En esta casa hay flores, y pájaros, y huevos, y hasta una enciclopedia y dos vestidos nuevos; y, sin embargo, a veces... ¡qué ganas de llorar!	y, sin embargo, a veces... ¡qué ganas de llorar! y, sin embargo, a veces... ¡qué ganas de llorar! y, sin embargo, a veces... ¡qué ganas de llorar! y, sin embargo, a veces... ¡qué ganas de llorar!	D
Repetición de todo el texto A-B-C-D		

Si bien la cantautora desarrolla una melodía diferente para cada cuarteto (A y B), continúa la línea de convertir a cada uno de ellos en una estrofa. Lo novedoso ocurre en el tratamiento de los dos tercetos: los primeros cinco versos son tratados, mediante el desarrollo de una melodía diferente a las anteriores, como una estrofa adicional que desemboca en el estribillo (D) consistente

²² Carilda: < <https://www.youtube.com/watch?v=7d8LG8S9X4w> > [consultado 27-09-2020].

en el último verso del soneto repetido cuatro veces. La estructura final de la canción incluye una repetición completa del esquema, así: A-B-C-D-A-B-C-D. De nuevo, aparece la reiteración, esta vez del esquema completo que incluye, a su vez, una cuádruple repetición del último verso del soneto.

Por supuesto, existen ejemplos de musicalizaciones en las que se mantiene intacta la estructura, como, por ejemplo, en la que del soneto “Me he quedado sin pulso y sin aliento”²³, de Ángel González, hace Pedro Guerra (Sony Music España, 2003):

SONETO	TEXTO DE LA CANCIÓN	
Me he quedado sin pulso y sin aliento, separado de ti cuando respiro. El aire se me vuelve en un suspiro y en polvo el corazón de desaliento.	Me he quedado sin pulso y sin aliento, separado de ti cuando respiro. El aire se me vuelve en un suspiro y en polvo el corazón de desaliento.	A
No es que sienta tu ausencia el sentimiento, es que la siente el cuerpo, no te miro. No te puedo tocar por más que estiro los brazos como un ciego contra el viento.	No es que sienta tu ausencia el sentimiento, es que la siente el cuerpo, no te miro. No te puedo tocar por más que estiro los brazos como un ciego contra el viento.	A²
Todo estaba detrás de tu figura, ausente tú, detrás todo de nada. Borroso yermo en el que desespero.	Todo estaba detrás de tu figura, ausente tú, detrás todo de nada. Borroso yermo en el que desespero.	B
Ya no tiene paisaje mi amargura. Prendida de tu ausencia mi mirada, contra todo me doy, ciego me hiero.	Ya no tiene paisaje mi amargura. Prendida de tu ausencia mi mirada, contra todo me doy, ciego me hiero.	B²
Todo estaba detrás de tu figura, ausente tú, detrás todo de nada. Borroso yermo en el que desespero.	Todo estaba detrás de tu figura, ausente tú, detrás todo de nada. Borroso yermo en el que desespero.	B
Ya no tiene paisaje mi amargura. Prendida de tu ausencia mi mirada, contra todo me doy, ciego me hiero.	Ya no tiene paisaje mi amargura. Prendida de tu ausencia mi mirada, contra todo me doy, ciego me hiero.	B²

²³ Me he quedado sin pulso y sin aliento: < <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=Y3lbPlmaHnQ> > [consultado 29-09-2020].

Aunque Guerra asume como independientes las cuatro estrofas del soneto y le asigna a cada una su melodía sin agruparlas o desagruparlas, repite, luego de un intermedio musical, las partes B y B² en una estructura final A-A²-B-B²-B-B², acercando el esquema estrófico del soneto al de la canción mediante la reiteración. Aún en proyectos como el del álbum “El siglo del loro”²⁴ (Carbonero Publishing, 2020), del cantautor colombiano Pala (dedicado en su totalidad a la musicalización de sonetos), en el que, en palabras de su productor Alejo García (comunicación personal, agosto 22 de 2020) “se tomó la decisión de intervenir lo menos posible las letras de los poemas a fin de mantener el efecto pirotécnico y explosivo de los últimos versos”, aparece la reiteración de alguna pequeña parte del texto en la práctica totalidad de las musicalizaciones.

Conclusiones

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.

Aunque desde la esquina de los estudios literarios se ha intentado abordar el fenómeno de la musicalización poética bien como una traducción (mediante la teoría de interpretación del signo lingüístico de Jakobson), bien como una relación intertextual (acudiendo a los postulados de Gerard Genette), consideramos que ambas miradas están lejos de dar cuenta del fenómeno. En el primero de los casos, la persistencia en el producto final del sistema de signos lingüísticos original (el texto del poema) obstaculiza la posibilidad de considerar el fenómeno como una traducción. En el segundo, si bien esa presencia efectiva del texto poético en la canción final podría configurar una relación de tipo intertextual, al tratarse de una teoría diseñada exclusivamente para el análisis de textos, deja por fuera el componente musical de la canción.

Por lo anterior, consideramos que la musicalización poética es un fenómeno creativo que responde, más bien, a la definición de adaptación según lo plantea Linda Hutcheon: una

²⁴ El siglo del loro: < <https://open.spotify.com/album/1MJhBOQeNGDbDGtA0V0tQ2?si=f9Ig9aMJQ7-pEmKPHihZ5w> > [consultado 27-09-2020].

transcodificación que implica un cambio de medio entre un género literario (el poema) y uno performativo (la canción). En el proceso de esa adaptación, un producto textual se acopla a uno musical para obtener un producto autónomo: la canción.

La primera etapa del proceso de musicalización, la selección del poema, ha sido vista por varios teóricos como un proceso similar al de la crítica literaria, con una validez similar, sugieren algunos, al de la crítica escrita. Si bien es obvio que la elección de un poema sobre otro entraña una valoración estética por parte del musicalizador, la experiencia personal y la de la totalidad de los musicalizadores entrevistados para el presente trabajo sugieren que tal decisión consiste, en gran medida, en un proceso inconsciente e intuitivo producto del hallazgo, en el poema, de características que lo hacen musicalizable. El poema *le habla* al musicalizador.

Tales características, estamos convencidos, residen en gran parte en el más visible elemento común entre el poema y la canción: el ritmo. Dado que la estabilidad del ritmo es una de las características esenciales de la música, en especial de la canción popular, un poema con un ritmo estable y definido será percibido como más musicalizable que otro que no posea esa característica. Tanto en la poesía como en la canción, el ritmo se define como el establecimiento de ciclos repetitivos al interior de los cuales se reproduce un patrón de acentos fuertes y débiles. La labor del musicalizador consiste, en primera instancia, en crear una melodía vocal cuyo patrón acentual coincida con el de los versos del poema. En esta labor que hemos decidido llamar “sincronización acentual texto melódica” reside la médula del proceso de musicalización poética; se trata, de nuevo —y en esto queremos ser enfáticos—, de un acto creativo regido por la intuición más que por la consciencia. El musicalizador ha de crear una melodía cuyos acentos fuertes coincidan con los acentos fuertes del verso. En el adecuado desarrollo de ese acople reside, en gran medida, la fluidez de la canción final y el éxito del proceso de musicalización. Como es mucho más común encontrar patrones acentuales regulares en los poemas escritos en versos fijos isométricos que en los escritos en verso libre, resulta mucho más fácil llevar con éxito hacia la canción los unos que los otros. Una vez acoplados texto y melodía vocal, ha de resolverse el esquema estrófico con el que será presentada la canción.

Pese a la inmensa variedad de formas que se encuentran en la canción popular, al menos dos de sus características podemos convenir como consustanciales a ella: la presencia en su estructura de al menos dos tipos de estrofas diferentes y la repetición de alguno de sus elementos.

Para ajustar la estructura del poema a la de la canción, el musicalizador suele, entonces, componer al menos dos melodías vocales (que asigna a segmentos diferentes del poema) y repetir algún segmento: bien un verso, bien una estrofa, bien la totalidad del poema.

No afirmamos, por supuesto, que la sincronización acentual textomelódica y la acomodación del sistema estrófico sean los únicos componentes de la musicalización, pero sí consideramos que en ellos reside el centro del proceso creativo que lleva un poema a una canción popular.

En lo referente a la musicalización específica de la forma soneto son varias las conclusiones a las que arribamos.

Desde el establecimiento de la musicalización de poemas por los cantautores de mediados del siglo XX, el soneto ha hecho parte constante de las formas que han sido llevadas a la canción. Nombres tan emblemáticos como los de Joan Manuel Serrat, Paco Ibáñez, Amancio Prada, Pablo Milanés, Silvio Rodríguez o Pedro Guerra son apenas algunos de los ejemplos de cantautores que han musicalizado sonetos.

A la luz del análisis teórico, la forma soneto presenta algunas características que inciden en su eventual musicalización. La primera de ellas se deriva del hecho de pertenecer a las formas poéticas escritas en versos fijos isométricos: su frecuente regularidad acentual.

Si bien, como vimos, los ciclos acentuales de la música son muchísimo más estables y rígidos que los de la poesía, son las formas poéticas escritas en versos isométricos las que suelen presentar mayor estabilidad en sus ciclos acentuales y, por ello, las que suelen llevarse con mayor facilidad hacia el territorio de la canción. Esta frecuente regularidad acentual, presente no solo en el soneto sino en todas las estrofas escritas en versos de igual longitud, favorece su musicalización si se le compara con la musicalización de poemas escritos en verso libre.

Es la estructura estrófica del soneto la que parecería otorgarle una singularidad a la hora de su musicalización.

Tanto la revisión del corpus de sonetos musicalizados como la experiencia personal y la de los musicalizadores entrevistados sugieren que la mayoría, si no la totalidad de las musicalizaciones de sonetos, parten de convertir los cuartetos del poema en *estrofas* de la canción. Los tercetos, en cambio, presentan un importante reto para el musicalizador dada la muy frecuente presencia de *estrofas* con versos pares en la canción popular. Los abordajes y las soluciones suelen ser variados.

Algunos asumen los dos tercetos como una *estrofa* par de seis versos, otros repiten alguno de los versos del terceto a fin de convertirlos en una *estrofa* de cuatro versos y hay quienes asignan melodías independientes a los tercetos sin modificar su estructura. Sea como fuere, tanto la experiencia personal como la de la mayoría de los musicalizadores entrevistados sugieren que en el abordaje de la musicalización de los tercetos reside la principal singularidad y el más importante reto en el proceso creativo de llevar un soneto a la canción popular.

No pretendemos, por supuesto, dar por agotado el análisis de la musicalización poética y, por el contrario, entendemos que son muchos los elementos que quedan aún por dilucidar en el proceso de conducción del poema hacia la canción popular. Se trata de un acto creativo complejo para cuyo análisis se requiere un abordaje multidisciplinario. Por eso, estaremos plenamente satisfechos si este trabajo contribuye a llamar la atención sobre el interesante campo de estudio que se abre en la intersección de las artes poéticas y de la música popular a cuyo enriquecimiento, estamos convencidos, tienen mucho que aportar los estudios filológicos.

Referencias

- Abad, F. (2013). Ritmo y rima: música y poesía. *Revista Signa*, (22), 23-32.
- Agudelo, D. (2014). *Del Marqués a la monja -Antología del soneto clásico en castellano-*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Bello, A. (1955). *Principios de la Ortología y Métrica de la lengua castellana y otros escritos*. Caracas: Ministerio de Educación.
- Cascales, F. (1617). *Tablas poéticas*. Recuperado de <https://www.biblioteca.org.ar/libros/70370.pdf>
- Cussen, F. (2014). Canto VII de Altazor: lecturas críticas a través del sonido. *Confluencia*, volumen 29, 81-91.
- De Micheli, A. (2007). Acerca de las influencias petrarquistas en España y en la naciente poesía novohispana. *Literatura mexicana*, volumen (18), 109-116.
- Díaz-Pimienta, A. (2014). *Teoría de la improvisación poética*. Almería: Scripta Manent Ediciones.
- Eisner, F. (2017). *Alturas de Macchu Picchu como hecho musical. Musicalización del poema como lectura crítica*. Santiago de Chile: Ediciones Fundación Pablo Neruda.
- Esteban, M. (2020). *Entre la poesía y la canción: el caso de Alexis Díaz-Pimienta* (Tesis de maestría). Universidad Complutense, Madrid.
- Figueredo, M. (1999). *Poesía y musicalización popular. Selección y recepción del texto poético en forma musicalizada: el caso uruguayo, 1960-85* (Tesis doctoral). University of Toronto, Toronto.
- Frenk, M. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII) Vol 1*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Frenk, M. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII) Vol 2*. México D.F: Fondo de Cultura Económica.
- Genette, G. (1962). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.
- Gómez, I. (2013). *Poesía hecha canción: adaptaciones musicales de textos poéticos en España desde 1960 hasta el 2010* (Tesis doctoral). University of Cincinnati, Cincinnati.
- González, F. (2008). *Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España. Volumen 1* (Marisa Bar). Madrid: Fundación Autor.
- González, J. (2013). *Pensar la música desde América Latina*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- González, J. (2001). Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. *Revista Musical Chilena* 55, nº 195, 38-64.

- Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. New York: Routledge.
- Jakobson, R. (1975). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A.
- Jaramillo, D. (2014). *Del Marqués a la monja. Antología del soneto clásico en castellano*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Leuci, V. (2009). La canción y sus múltiples rostros genéricos. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*. Vol (42), ISSN: 1139-3637.
- López, B. (1992). La implicación género-estrofa en el sistema poético del siglo XVI. *Edad de oro*. Vol IX, 99-122.
- López, E. (2013). Literatura y música. *Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica*, (37). 121-143.
- López, M. (1998). *El soneto y sus variedades*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- Márquez, M. (2009). Ritmo y tipología del endecasílabo garcilasiano. *Revista de Literatura*. 71(141), 11-38.
- 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.
- Navarro, T. (1991). *Métrica española*. Barcelona: Editorial Labor.
- Ochoa, J. (2018). *Sonido sabanero y sonido paisa*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Prieto, A. (1991). *La poesía española del siglo XVI. I. Andais tras mis escritos*. Salamanca: Ediciones Cátedra S.A.
- Romano, M. (1994). Escribir, decir, cantar: una utopía empecinada. Charlando con Agustín Goytisolo y Paco Ibáñez. *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, (4). 323-331.
- Romano, M. (1999). Un diálogo selecto: Góngora y Paco Ibáñez. *Revista Letras*, (52). 105-120
- Rousseau, J. (2007). *Diccionario de música*. Madrid: Ediciones Akal.
- 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, Bogotá.
- Spencer, C. (2018). La canción en la historia latinoamericana. En *Anais da 2ª Jornada de Investigação em Música Latino-Americana da UNILA - Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2018*.
- Ureña, J. C. (2013). *Trovar. Memoria poética de la canción hispanoamericana*. (1a ed.). San José: Editorial Universidad de Costa Rica.
- Ureña, J. C. (2015). Transmusicalidad poética: lecturas musicales del poema. *Hispanic poetry review*, 10, No. 2, 81-98.

Valcárcel, M. del C. (1993). *La realización y transmisión musical de la poesía en el Renacimiento español* (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.