MUSICALIZACIÓN DE TRES POEMAS DE AUTORES NARIÑENSES EN FORMATO INSTRUMENTAL MIXTO, PIANO, VOZ, BAJO, PERCUSIÓN Y VIENTOS TRADICIONALES ANDINOS, COMO UN APORTE PATRIMONIAL AL DEPARTAMENTO DE NARIÑO.

AUTOR

GIOVANNY ANDRÉS MONTENEGRO CHAMORRO

ASESOR

WILLIAM ORLANDO MAESTRE VILLAMIZAR

UNIVERSIDAD EL BOSQUE

FACULTAD DE CREACIÓN Y COMUNICACIÓN

PROGRAMA DE FORMACIÓN MUSICAL

2021

Nota De Salvedad

"La Universidad del Bosque, no se hace responsable de los conceptos emitidos por los investigadores en su trabajo, solo velará por el rigor científico, metodológico y ético del mismo en aras de la búsqueda de la verdad y la justicia".

Agradecimientos

Construir y transformar, desde la sensibilidad musical, lleva al autor del presente trabajo de investigación a agradecer a quienes contribuyeron, de una u otra manera, en el fortalecimiento de las capacidades que han permitido crecer como profesional y desarrollar la sensibilidad y las emociones para trascender más allá del simple hecho académico.

A mi madre y mi hermana por la confianza en mis posibilidades,

A mi esposa y mi hija por el apoyo incansable

A mis maestros, luz en el camino para la formación profesional,

A mis amigos y compañeros, que tuvieron la paciencia para soportar mis enojos y aciertos y a Dios, por darme la oportunidad de vivir, sentir y hacer realidad los sueños.

Índice

INDICE DE FIGURAS 5
1. RESUMEN 6
2. ABSTRACT 8
3. PALABRAS CLAVE 10
4. KEYWORDS 10
5. OBJETIVOS 10
5.1. GENERAL 10
5.2 ESPECIFICOS 10
6. CONTEXTUALIZACIÓN 11
6.1 ANTECEDENTES 11
6.2 CARACTERIZACION DE LA INVESTIGACION 13
7. MARCO TEORICO 15
7.1 HABLANDO DE LA CULTURA TRADICIONAL 15
7.2 ACERCA DEL PATRIMONIO CULTURAL MUSICAL 17
7.3 HISTORIA E IDENTIDAD MUSICAL 19
7.3.1 El goce del sonsureño 19
7.3.2 Por los caminos de las coplas: La vidala, una práctica cultural andina 24
7.3.3 El carnavalito, un ritmo que llena de fiesta la vida 26
7.3.4 El rostro de la canción andina latinoamericana 29
7.3.4.1 *Los cantores, cultures e intérpretes de la música andina latinoamericana* 31
7.3.4.2 *La producción musical en tiempos de globalización* 42
7.4 RECORRIENDO LOS SENDEROS DE LA POESIA 45
7.4.1 El saber de una buena pluma: tipos de poesía 47
7.4.2 El trasegar de los poetas: Florentino Bustos, Luis Felipe de La Rosa, Ovi 49
7.4.2.1 *Florentino Bustos Estupiñan* 49
7.4.2.2 *Luis Felipe de La Rosa* 51
7.4.2.3 *Ovi* 52
8. METODOLOGIA 53
8.1 DOCUMENTACION 54
8.2 PROCESO CREATIVO 55
9. PROCESO Y DESARROLLO CREATIVO 56
9.1 UNA CONVERSACION CON LOS POETAS: YO CREO, YO PIENSO 56
9.2 ANALISIS MUSICAL 74
9.2.1 CARNAVALITO: EL CHARCO 74
9.2.2 VIDALA: ARBOL TRISTE 79
9.2.3 SONSUREÑO: AMANTE 83
CONCLUSIONES 89
ANEXOS 91
ANEXO 1 EL CHARCO 92
ANEXO 2 ARBOL TRISTE 93
ANEXO 3 AMANTE 94
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS 95

Índice De Figuras

Figura 1	La timba	21
Figura 2	El bombo legüero	21
Figura 3	El timbal	22
Figura 4	El puro	22
Figura 5	La conga	22
Figura 6	La guitarra	22
Figura 7	Partitura sonsureño	23
Figura 8	Partitura vidala	25
Figura 9	Partitura carnavalito	26
Figura 10	Canción latinoamericana	32
Figura 11	Violeta Parra	33
Figura 12	Atahualpa Yupanqui	34
Figura 13	Victor Jara	35
Figura 14	Mercedes Sosa	37
Figura 15	Horacio Guaraní	38
Figura 16	Tomás Burbano	40
Figura 17	Norberto ‘Beto’ Mancilla	41
Figura 18	Edmundo Zaldívar	42
Figura 19	Florentino Bustos Estupiñan	50
Figura 20	Luis Felipe de la Rosa	51
Figura 21	Ovi	52

1. Resumen

Históricamente musicalizar poemas, ha permitido generar infinidad de apreciaciones, de allí que, desde éste trabajo de investigación se exploran variedad de géneros musicales latinoamericanos: carnavalito, la vidala y el sonsureño consolidados en la manifestación de la cotidianidad de una cultura musical que se niega a desaparecer y que trasciende desde la poesía en las letras de los maestros de la palabra: Luis Felipe de la Rosa, Florentino Bustos y Ovi, para sensibilizar y constituirse en un complejo proceso de comunicación a través del cual se envía mensajes que pueden en un momento determinado, transformar y/o aproximarse a las viejas melodías para extrovertirse y dar rienda suelta a la sensualidad y sensibilidad humanas.

Como consecuencia de lo anterior, la propuesta artística se plantea desde una tradición musical andina adquirida desde la primera infancia, las motivaciones y porque no, desde las presiones culturales del entorno y finalmente en un acto consciente desde el conocimiento obtenido en el énfasis de piano jazz, rutas que permiten realizar la conexión de ésta esta mixtura de experiencias personales, académicas y musicales.

El formato instrumental surge de las entrañas mismas de los andes latinoamericanos en el que se conjuga los sentimientos rural y urbano, la idiosincrasia de un territorio inmerso en una historia musical exquisita tejida por instrumentos que convocan a continuar con este proceso creador; instrumentos bandera que emocionan y contagian e inspiran, desde el bombo legüero, cajón peruano, la timba, el timbal, el puro, la conga, la guitarra, hasta la voz, el piano y el bajo.

Para entretejer desde esta investigación de tipo cualitativo y en razón a que el mismo se centra, especialmente en la musicalización de poesías de autores nariñenses, es preciso indagar sobre la tradición musical andina y regional abordando, por supuesto, como sustento teórico a Zaid, Brunner, Plaza, Mendivil, entre otros. Más allá de los aportes de éstos teóricos está relacionar los géneros andinos que forman parte de una extensa cultura musical latinoamericana.

Para dar cuenta de esto, la investigación contempla, además, temas que hacen de este constructo musical un entramado del folclore latinoamericano y un medio alternativo para musicalizar poesías. Se abordó, además, la historia e identidad musical de los géneros, la cultura, la tradición, el patrimonio musical y por supuesto, la poesía como instrumento de conexión.

Proporcionar a la musicalización de la poesía un valor real, creativo y artístico, implicó mostrar cómo y de qué manera la música siempre ha estado vigente en todos los espacios de la sociedad, una sociedad ávida de mensajes emitidos a través del lenguaje musical y de la composición poética de una parte y de otra, reconocer la estructura poética básica para identificar las diferentes formas métricas y contextuales de los poemas para su comprensión y posterior conversión sonora.

Se plantea la utilización de los géneros latinoamericanos carnavalito, vidala y sonsureño y los recursos armónico-melódicos de la música popular para un formato instrumental no convencional; instrumentos como la percusión mixta, bajo, vientos tradicionales de la región andina y el piano.

De otra parte, en un primer capítulo se identificó el comportamiento musical en los géneros latinoamericanos carnavalito, vidala y sonsureño que sirvió como soporte para las

composiciones. Seguidamente, en un segundo capítulo, se analizó la forma, la métrica, y el contexto de los poemas para la apropiación sonora del autor.

Finalmente, en un tercer capítulo, se preparó una serie de composiciones correspondientes a cada poema, utilizando los recursos armónico-melódicos del jazz y los géneros latinoamericanos.

2. Abstract

Historically musicalizing poems, it has allowed to generate infinity of appreciations, hence, from this research work, a variety of Latin American musical genres are explored: Little carnival, vidala and sonsureño, which have been consolidated in the manifestation of everyday life, of a musical culture that refuses to disappear and that transcends from poetry, in the lyrics of the masters of the word: Luis Felipe de la Rosa and Florentino Bustos, to sensitize and become a complex communication process through which it is sent messages that can, at a given moment, transform and / or approach the old melodies to extrovert and unleash human sensuality and sensitivity.

As a consequence of the above, the artistic proposal arises from an Andean musical tradition acquired from early childhood, the motivations and, why not, from the cultural pressures of the environment and, finally, in a conscious act, from the knowledge obtained in the emphasis piano jazz, routes that allow the connection of this mixture of personal, academic and musical experiences.

Now, the instrumental format arises from the very bowels of the Latin American Andes, in which rural and urban feelings are combined, the idiosyncrasy of a territory immersed in an exquisite musical history, woven by instruments that summon us to continue with this creative process; flagship instruments that excite and infect and inspire, from the legüero

bass drum, Peruvian cajon, timba, timbale, pure, conga and guitar, to the voice, the piano and the bass.

And, to interweave from this qualitative research, because it focuses, especially, on the musicalization of poetry by authors from Nariño, investigating the Andean and regional musical tradition, as theoretical support to Zaid, Brunner, Plaza, Mendivil, among others. Beyond the contributions of these theorists are the Andean genres that are part of an extensive Latin American musical culture.

To account for this, the research considers themes that make this musical construct a framework of Latin American folklore and an alternative means to musicalize poetry. Therefore, it will address the history and musical identity of the genres, interest of the present project, culture, tradition, musical heritage and of course, poetry as an instrument of connection.

Therefore, to give the musicalization of poetry a real, creative and artistic value, it is necessary to show how and in what way music has always been in force in all spaces of society, a society eager for messages emitted through of musical language and poetic composition, on the one hand, and on the other, recognize the basic poetic structure to identify the different metric and contextual forms of poems for their understanding and subsequent sound conversion.

In addition, the use of the Latin American genres huayno, vidala and sonsureño and the harmonic-melodic resources of popular music is proposed for an unconventional instrumental format, mixed percussion, electric bass, traditional winds from the Andean region and the piano, for musicalization. Accompanying the poems of Nariño authors.

Hence, in the first chapter the musical behavior in the Latin American genres little carnival, vidala and sonsureño, will be identified, which will serve as support for the compositions.

Then, in a second chapter, the form, the meter, and the context of the poems will be analyzed for the author's sound appropriation.

Finally, in a third chapter a series of compositions corresponding to each poem will be prepared, using the harmonic-melodic resources of jazz and the selected Latin American genders.

3. Palabras Clave

Musicalización, poema, autores nariñenses, formato instrumental mixto, patrimonio cultural, aporte, música latinoamericana, canción social, carnavalito, sonsureño, vidala.

4. Keywords

Musicalization, poem, Nariño authors, mixed instrumental format, cultural heritage, input, latin american music, social song, little carnival, sonsureño, vidala.

5. Objetivos

5.1 General

Musicalizar tres poemas de autores nariñenses sobre la base sonora de tres aires tradicionales de la región, en formato instrumental mixto, piano, voz, bajo eléctrico, percusión y vientos andinos; como un aporte patrimonial al departamento de Nariño.

5.2 Específicos

- Realizar un análisis y apropiación de conceptos que den claridad sobre el comportamiento musical de los géneros latinoamericanos carnavalito, vidala y sonsureño como apoyo en el proceso de composición para la musicalización de poemas.

- Reconocer la estructura poética básica para poder identificar las diferentes formas métricas y contextuales de los poemas para su comprensión y posterior conversión sonora.
- Componer la música acompañante de poemas, utilizando los géneros andinos latinoamericanos: carnavalito, vidala y sonsureño y los recursos armónico-melódicos de la música popular para un formato instrumental no convencional, percusión mixta, bajo eléctrico, vientos tradicionales de la región andina y el piano.

6. Contextualización

6.1 Antecedentes

Referirse a la musicalización de poemas en formato instrumental mixto implica profundizar en la educación musical en el territorio y otros campos de la cultura regional y de formación profesional. Existe una fragmentación programática en todos los niveles que testimonia no solo su complejidad sino también su desarticulación programática.

Queda claro que introducirse en este campo es acercarse a una nueva experiencia en la creación y la comunicación como parte de la formación musical. Por supuesto, no se puede desconocer los importantes esfuerzos institucionales que procuran aprendizajes significativos en un contexto social que le imprime a la música experiencias y diversidades musicales que cohabitan aún en contextos que inciden en el declive de la música tradicional.

En general, las experiencias educativas y de formación resultan atadas a las tradiciones de la formación musical académica o se circunscriben a las prácticas locales en territorio, con escaso vínculo hacia otras posibilidades socioculturales, sonoras y musicales.

Se encuentra que son escasas, aunque significativas, las experiencias de musicalización de poemas en Nariño que impulsen un proceso de construcción permanente de estas

posibilidades musicales, no en el sentido de desconocer lo que hasta la fecha se ha realizado, sino más bien como un propósito que permite contrastar y movilizar socialmente las nuevas experiencias musicales sin descartar, obviamente, esos géneros que forman parte del patrimonio histórico musical andino latinoamericano.

Sin embargo, son múltiples las experiencias de formación musical ancladas en referentes internacionales, y procesos de investigación sobre música tradicional que hacen gala de los recursos en un contexto cultural determinado, pero, desafortunadamente, sin articulación entre unas y otras.

De allí que el presente trabajo de investigación pretende fortalecer esos vínculos entre una estructura poética con diferentes formas métricas y contextuales para su comprensión y posterior conversión sonora que, de una u otra forma, armen un tejido armónico sistémico de interactuación entre la música y la poesía con el propósito de generar intercambios en este emprendimiento dinámico de creación y producción, que se considera pertinente en el marco de una cultura musical diversa.

Al respecto cabe citar:

> "Sin duda, llenará el vacío existente ocasionado por la ausencia de una fuente documentaria que valide el trabajo y el desempeño musical de aquellos y aquellas que en Nariño han hecho de la música un medio de expresión, en el caso que nos ocupa, desde la entraña misma de los Andes". Bastidas, José (2014)

Por tanto, una alternativa para resolver este vacío, esta ausencia, es la integración de experiencias poético musicales que favorezcan la creación y producción musical, en otras palabras, la promoción desde la academia de experiencias ciudadanas respecto de la música que procure la sostenibilidad de la cultura, de las tradiciones y patrimonios musicales para

generar un universo multicolor de sonidos instrumentales sonoros y de versos que se conjugan para armonizar gratamente, una melodía.

6.2 Caracterización de la investigación

El presente trabajo permite mostrar a la población estudiantil y a los interesados, un material de carácter interdisciplinar que una la poesía con la composición e interpretación musical desde una misma mirada, la salvaguardia y contribución al patrimonio cultural nariñense.

> "Es así que varios autores confirman que diferentes campos de la cultura de Nariño están próximos a desaparecer, así como los ritmos, cantos, músicas tradicionales a causa de la modernidad, la falta de reconocimiento y difusión". Coral (2019, p. 9)

Se propone entonces, investigar en primer lugar el comportamiento musical en los géneros latinoamericanos carnavalito, vidala y sonsureño, siendo éstos los ritmos seleccionados para la musicalización de los poemas.

Seguidamente se analizó la forma, la métrica y el contexto de los poemas, proceso de vital importancia para la comprensión y conversión sonora y, finalmente se realizaron las composiciones; producto final que pretende constituirse en un material de apoyo para la difusión y salvaguardia de la poesía nariñense, utilizando en la composición musical elementos armónico-melódicos del jazz junto con los géneros latinoamericanos que tiene una valiosa y definitiva incidencia en el gusto musical de los y las habitantes de Pasto y por supuesto, de la sensibilidad musical personal.

Cabe anotar que en ésta propuesta musical el jazz cumple un papel fundamental en el proceso educativo y profesional, de allí que el énfasis, ha permitido adquirir conceptos,

conocimiento y recursos que este género contiene para aplicar en las composiciones musicales que forman parte de la presente investigación.

En el caso del área de interpretación, se pretende dar un tratamiento protagónico al piano dentro del formato instrumental, apoyado en la versatilidad rítmica, armónica, melódica y acompañante que brinda el instrumento.

El ensamble estará conformado por piano, bajo, cajón peruano, batería, bombo legüero, guitarra y voz. Los criterios de selección obedecen a la tradición musical instrumental típica de la región Andina latinoamericana.

Además, para esta investigación se tuvo en cuenta que el patrimonio cultural nacional siempre será un tema de vital importancia en la sociedad. Es un compromiso de todos y especialmente de los que, desde su profesión, pueden contribuir a su salvaguarda. Como músico ha primado el interés por resaltar la diversidad cultural que caracteriza a la región de Nariño; su comida típica, el dialecto, los carnavales, sus paisajes, su gente y por supuesto el arte, en este caso, musicalizando tres poemas de autores nariñenses. Es decir, haciendo uso de la poesía y la música, dos aspectos importantes del arte y la cultura se pretenden armonizar en formato instrumental mixto, piano, voz, bajo, percusión y vientos tradicionales andinos, como un aporte patrimonial al departamento de Nariño.

Así lo confirma la siguiente fuente:

> “En consecuencia, no es un secreto que las energías globalizantes están presentes en las fronteras de las naciones, desafiando sus manifestaciones culturales a través de los medios masivos de comunicación, homogeneizando grandes conglomerados del entretenimiento como libros, músicas, películas, televisión, para así ser parte del globo terrestre bajo unas prescripciones específicas de lo que se impone hegemónicamente”. Chacón (2019, P. 78)

Por lo tanto, nace la pregunta principal para esta investigación: ¿Cómo contribuir a la salvaguarda del patrimonio cultural de Nariño a través de la musicalización de tres poemas de autores nariñenses en los géneros latinoamericanos Carnavalito, vidala y Sonsureño junto con herramientas propias del jazz?

Teniendo en cuenta el énfasis de interpretación, y en consideración a la relevancia del mismo en el ensamble, éste se proyecta desde el piano apoyado en los conocimientos técnicos, teóricos y prácticos que se han adquirido en el pregrado. Se pregunta: ¿Cómo ofrecer un tratamiento protagónico desde el piano a un ensamble instrumental mixto, para la musicalización de tres poemas de autores nariñenses con los géneros andinos latinoamericanos carnavalito, vidala y Sonsureño e influencias del jazz? Preguntas que surtirán respuestas al largo de la investigación.

7. Marco teórico

7.1 Hablando De Cultura Y Tradición

Es pertinente hacer referencia a estos dos aspectos fundamentales de la vida y tradición musical de los territorios pues se constituye en la esencia y la identidad de los pueblos, aún más, si se tienen en cuenta las características que hacen de Latinoamérica un arco iris de instrumentos y musicalidad.

En primer lugar, la cultura es un término que reúne la tradición, el conocimiento, el hábito y la costumbre como parte esencial de la persona dentro de una sociedad, así lo confirma Tylor:

> “La cultura, en su sentido etnográfico, es ese todo complejo que comprende conocimientos, creencias, arte, moral, derecho, costumbres y cualesquiera otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre en tanto que miembro de la sociedad.” (1871, p. 32).

Y, es acertado el concepto que emite Tylor, la cultura puede llegar a constituirse en ése potencial cognitivo, en esa serie de habilidades, aptitudes y actitudes que debe enfrentar el ser humano cuando entra en conexión con el arte y/o con las formas y maneras de ser, sentir, expresarse y existir. La música, por lo tanto, se convierte en el arte para reproducir cultura y a través de ella emociones y sentimientos, pasiones y desencantos. La música es en esencia, la cultura misma.

> "Los Romanos inventaron el término 'cultura personal', las palabras cultus e incultus hacía referencia al culto que practicaban a los dioses y al cultivo del campo, posteriormente se crean nuevos significados, entre otros el de cultivarse; esta representación se refiere a la capacidad para vivir y una libertad que se hereda de ejemplos humanos, grandes libros y el arte". Zaid (2007, p.1)

Zaid, hace referencia a los orígenes del termino y cómo desde tiempos remotos, la cultura ha sido artífice de transformaciones desde esas prácticas míticas hasta las posibilidades del ser humano para crecer y adaptarse a nuevas formas y estilos de vida que son las que le han permitido desarrollar la magia de la cultura musical, utilizando instrumentos creados por el hombre de manera rústica hasta las exigencias que hoy la modernidad y la globalización exigen.

De otra parte, es necesario precisar que, para el caso de Colombia, se trata de un país multicultural. Cada una de sus regiones está revestida de costumbres que las diferencian entre sí, como sus comidas típicas, la vestimenta, la música, su forma de hablar y transmitir, aspectos éstos que en inciden en las costumbres y cultura musical regionales.

Para el caso de Latinoamérica, son variadas las referencias teóricas que establecen cómo se desarrolla el ámbito musical, algunos de ellos relacionados con el viejo continente que

entraron en decadencia frente a las transformaciones de los gustos y apetitos musicales de los latinos.

Así lo expone Brunner, sociólogo experto en la materia, quien se ha dedicado a buscar una definición de la cultura y más concretamente, de la cultura latinoamericana.

> "Latinoamérica es la suma de muchas culturas y hace una analogía con la imagen de un collage, refiriéndose a estilos intelectuales que parten de los medios de producción, circulación y consumo que construyen las formas y condiciones de la recepción y contextos en que una cultura puede ser interpretada". (1996, p. 305-308).

Pese a que Brunner dedica el desarrollo de su texto enfáticamente a los libros como constructores de cultura por sus alcances comunicativos a través del tiempo, la música sin duda también hace parte de esta gestión.

7.2 Acerca Del Patrimonio Cultural Musical

Sumergirse en el mundo de la música tradicional en Nariño, es referirse a una mezcla de multitud de culturas, especialmente de las indígenas, afrocolombianas, de la zona de cordillera, etc. Es así que en la actualidad se pude hablar de un mestizaje cultural musical en el que cada región de Nariño tiene sus especificidades, sus instrumentos, sus cargas emocionales y paisajes que bañan al departamento. Por supuesto, hay algunas que aún conservan su música tradicional y, otras son el resultado de una mixtura en razón a las influencias del contexto.

Por ejemplo, en la Costa Pacífica, en la que predomina la población negra, tiene una influencia afro, por tanto, es común encontrar cómo ellos y ellas interpretan el mapalé, currulao que son ritmos, maravillosamente, representativos de la costa sur del Pacífico Nariñense donde sobresale la interpretación de instrumentos de percusión, la marimba de chonta, los cununos, el guasá y las tamboras.

Al contrario, en la zona de cordillera definida como andina, los gustos musicales cambian, pues la región es habitada por campesinos que aún conservan la tradición musical, es el espacio para enmarcar los torbellinos, bambucos, pasillos. Interpretan magistralmente instrumentos de cuerda como el tiple, la bandola y la guitarra. Ellos producen y reproducen la música campesina. Son músicos que organizan bandas y no es difícil encontrar en su ámbito, familias que se dedican a la música. Cada una de ellas, en mayor o en menor medida, han contribuido a preservar el patrimonio cultural musical de la región.

Refiriéndose al patrimonio cultural musical se dice al respecto:

> "Hacen parte del patrimonio musical de una comunidad, el sistema o los sistemas que utiliza para ordenar su discurso sonoro y que determinan el contenido y la estructura de eso que se quiere expresar a través de la música, las prácticas vocales, instrumentales y mixtas; patrones rítmicos, melódicos, estructuras formales, armonías; instrumentos y conjuntos de instrumentos (formatos) determinados; colores o timbres sonoros y maneras peculiares de utilizar voces e instrumentos; compositores e intérpretes; relatos hechos pregón, danza, canción; colecciones y archivos de partituras y grabaciones; teorías, investigaciones, escritos referidos a la historia y al quehacer musical; espacios físicos y simbólicos donde habitan y por donde circulan las músicas que crea o apropia una sociedad y que a la vez la caracterizan y diferencian, porque han llegado a alojarse, a instalarse en su modo de vida, en sus prácticas cotidianas, adquiriendo un valor simbólico". María E, (2012, p. 18,19)

Lo anteriormente citado permite destacar la importancia de asumir, desde la cátedra, la potenciación del valor del patrimonio musical, es decir, que se debe educar desde esa diversidad musical regional, nacional y mundial.

> "Sin embargo, es preciso insistir en el compromiso de la institucionalidad con la promulgación de la música local, de reconocerse a través del ejercicio musical, de apropiarse del significado cultural que, para los territorios, tiene la música, de valorar y creer en las posibilidades de creación artística, es decir, de que desde la academia se fortalezca el empoderamiento de la historia musical de Nariño," Plan Decenal de Educación 2006-2016.

La defensa y protección del patrimonio cultural musical desde los diferentes territorios, la cultura musical como un tejido colectivo que une a las personas, identifica culturas y une a los pueblos de la América India, debe ser uno de los propósitos en el proceso de formación musical, desde la academia.

7.3 Historia E Identidad Musical

El Departamento de Nariño, territorio localizado en el área sur occidente de Colombia, por su condición de frontera con Ecuador, ser una zona andino-amazónica y tener una costa marítima pacífica merece abordarse desde una dinámica compleja en sus manifestaciones de carácter cultural.

Es por eso que desde esta investigación se aborda ese maravilloso proceso de la música desde el sentir, el pensar y el ser de los géneros musicales propios de la cultura regional.

7.3.1 El Goce Del 'Sonsureño'

En el entramado musical popular, hablar del Sonsureño implica sumergirse en el mundo de los ritmos que convocan a la fiesta, al encuentro de las personas alrededor de un sentimiento nacionalista, de identidad territorial y del goce pleno de las comunidades y de su propia cultura. Se hace referencia entonces, al Sonsureño, como un ritmo musical de los Andes nariñenses caracterizado por ser un estilo popular y campesino.

José Menandro Bastidas, (2014, p. 5) dice al respecto:

> "La música como una creación eminentemente humana, refleja las particularidades de las comunidades en cuyo seno nace. En los procesos de desplazamiento de dichas comunidades, las melodías viajan haciendo parte de las herencias inmateriales que, con el paso del tiempo, se convierten en tradición e identifican, como una huella digital, a todos aquellos a quienes pertenecen".

Así nace el Sonsureño, un ritmo que ha continuado inspirando a los compositores para recrear la vida, los encuentros, las fiestas, los carnavales y a pesar de no tener la certeza de su procedencia y presentar ciertas ambigüedades en su rítmica de acompañamiento, este ritmo es la identidad de un pueblo andino: de Nariño; es la manifestación más clara de la tradición que se basa en esquemas melódicos y de acompañamiento básico; es canto, danza y baile; es el encuentro inaplazable de la vida alrededor de sus múltiples tonalidades; es el abrazo fraterno entre los que se animan a cultivar desde su ritmo, una cultura musical que se niega a desaparecer.

En Pasto, sin embargo, grupos como la Bambarabanda, han encontrado en él una rítmica vigorosa y festiva que se viene explotando por medio de las más insólitas fusiones, esto es, con músicas comerciales derivadas del 'hip hop y el rock' y es en ésa medida que otros grupos de jóvenes intérpretes, han decidido impulsar desde la alternancia musical, un ritmo que hace de la palabra una celebración, de la música un goce placentero y grato y del sonsureño, el espacio musical para recrear, dinamizar y sentir que el territorio es la casa por la que hay que construir, crear, inventar y reinventar composiciones musicales.

Javier Fajardo Chaves, junto con otros intérpretes de la música nariñense como Tomás Burbano Ordoñez, Segundo Fortunato Jaramillo, Víctor Hugo Domínguez, José Ignacio Calvachi, Luis 'El Chato' Guerrero, Teodulfo Yaqueno entre otros, han hecho uso de la variedad de posibilidades del sonsureño, para hacer de sus obras una carga de infinita

emocionalidad regional, permitiendo con ello el engrandecimiento de esta manifestación musical y una clara identificación y compromiso con la tradición cultural en Nariño a través de composiciones tales como: Sandoná, Agualongo, el Cachiri y el Miranchurito.

Se pregunta, ¿Con qué instrumentos se interpreta este ritmo de la zona andina nariñense? Obviamente con aquellos que igualmente, son parte de esa identidad propia de la región, instrumentos que son, el alma, corazón y ritmo; instrumentos que se interpretan como si fuera el cuerpo de una mujer, con ternura, amor, con la indescriptible pasión que el ritmo desencadena. Instrumentos construidos pensándose desde el territorio y sus particularidades: la timba, el bombo legüero o bombo andino, timbal, conga, el puro y la guitarra.

Figura 1
LA TIMBA
Fuente:https://sites.google.com/site/profecduran/latimba

Figura 2
BOMBO LEGÜERO
Fuente:https://www.google.com

Figura 3
TIMBAL
Fuente: https://www.google.com

Figura 4
PURO
Fuente: https://www.google.com

Figura 5
CONGA
Fuente:https://www.olx.com.co/item/conga

Figura 6
GUITARRA
Fuente:https://www.com/guitarras

Refiriéndose a las características propias del sonsureño, que hacen del ritmo una compleja estructura melódica en la música campesina, cabe destacar:

Las letras de diversas temáticas, entre melancólicas y fiesteras, permiten viajar o trasladarse a ese potencial literario que habla de las historias populares y de las que se utilizaban para enamorar.

La tonalidad menor.

El unísono entre la melodía que lleva la voz y otro instrumento que en algunos casos hacen una contra melodía a la principal.

El giro armónico entre dominante, subdominante y tónica que en algunos casos modula a mayor en la segunda sección de la pieza.

El Sonsureño Una Rítmica De Los Andes De Nariño

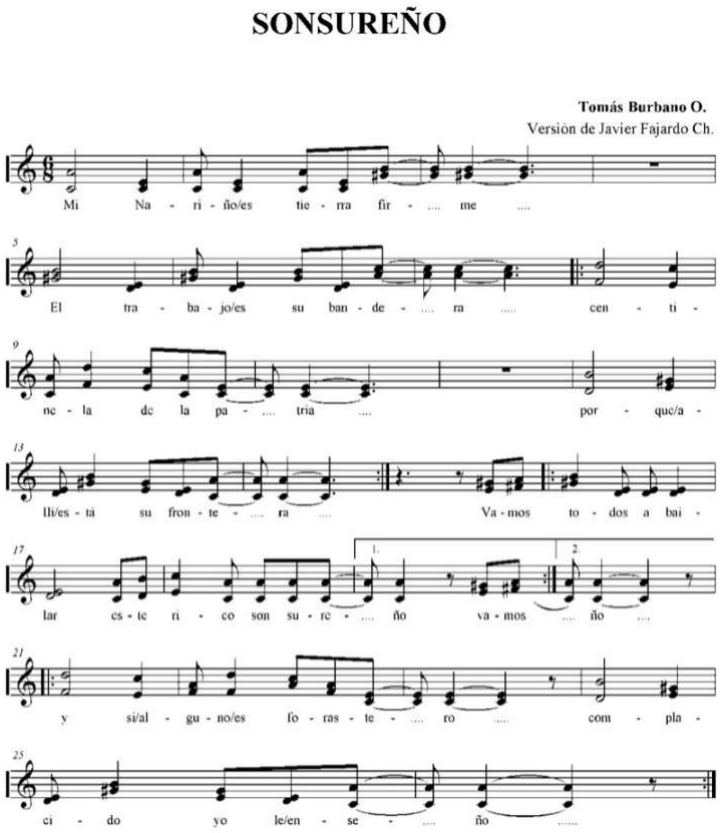


Figura 7
PARTITURA SONSUREÑO
Fuente:
fhttps://www.redalyc.org/pd
f
/874/87442414008.pdf

7.3.2 Por Los Caminos De Las Coplas: La Vidala, Una Práctica Cultural Andina.

La historia musical en la región andina comienza desde ese canto coplero, desde la narración de hechos y acontecimientos de la cotidianidad; desde los espacios del enamoramiento y la fiesta; desde la celebración de la vida y en ocasiones, de la muerte que se traducen en copla; en esa forma de expresión poética que se acompaña de instrumentos como la guitarra y la caja chayera y que se interpreta a una sola voz.

Como el sonsureño, la vidala es el ritmo que pretende conservar una memoria social. Una composición musical mediante voces de vida en la que predomina la oralidad como un acto sublime que va más allá de lo folclórico para definirse como la representación artística de una estampa de la cotidianidad, del amor, la esperanza y también del desamor.

Háblese entonces, de un ritmo musical que, si bien es producto de la tradición oral, alegre, sentimental, con rima consonante, no debe incluirse en el marco de una memoria archivista que traspase las fronteras de un territorio o de una comunidad.

En la vidala habita y/o reside el valor de la copla, de los hombres y mujeres cantores y/o cantoras de una sociedad que los ha ignorado, relegado o caso contrario, una sociedad que ha hecho de éste ritmo una industria cultural en un mundo global.

Víctor Hugo Gutiérrez (2016) sustenta:

> "El conocimiento de algunos géneros musicales andinos es mayor para aquellos que tienen contacto con algún medio masivo tecnológico (televisión, filmes).
>
> De cualquier manera, es imposible negar la fuerza que actualmente poseen la industria cultural y la hegemonía de las tecnologías mediáticas que continúan cristalizando y archivando muchas de esas prácticas incorporadas, cuando son

realizadas en ambiente públicos como festivales, encuentros de copleros (nacionales e internacionales), entrevistas en TV o grabación de CD, convirtiendo muchas performances en *archivos* (cursiva en fuente) fácilmente encontrados en redes virtuales como el YouTube, Facebook, portales virtuales, entre otras” (p. 119)

De acuerdo con lo anterior, la masificación y globalización de los medios de comunicación ha hecho que, de una u otra manera, los aconteceres en el entorno cultural, familiar y social alrededor de la vidala, en su intención de permanecer o mantenerse por siglos como un vínculo comunicativo, armonioso, sonoro y grato pierda su fortaleza y posicionamiento entre los baluartes latinoamericanos y haya ingresado a la decolonialidad de la región andina, siempre caracterizada por la riqueza y grandeza de los ritmos que exprimen la memoria colectiva de algunas comunidades que en ella habita.

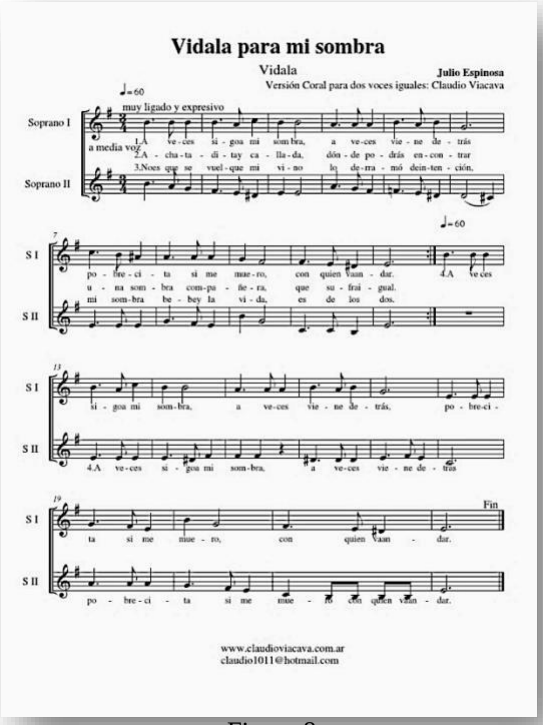


Figura 8
PARTITURAVIDALA
Fuente:https://es.scribd.com/document/53115663/vidala-para-mi-sombra

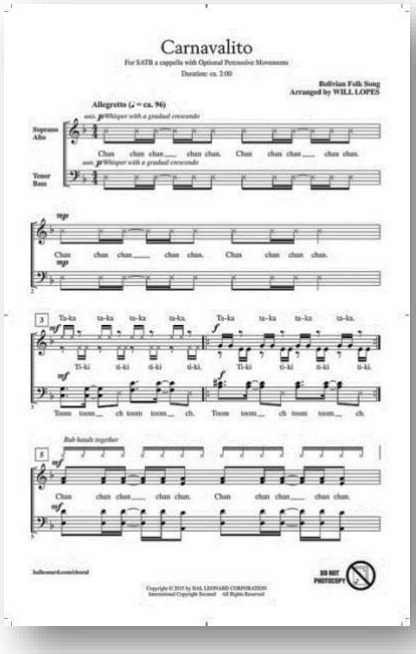
Una memoria colectiva de las personas que hacen uso de la vidala para incorporar desde la oralidad, una historia, un discurso rítmico acompañado de instrumentos de percusión y cuerda, una construcción colectiva que une el pasado con el presente y que anima a un grupo social a continuar haciendo, a partir de ella, una memoria social que, por supuesto, debe estar sometida a las fluctuaciones, transformaciones y cambios constantes, pero no a la mercantilización de la misma

como un instrumento de poder y de subordinación, pues la vidala es la memoria edificada por personas vivas.

De otra parte, recurrir a la vida como una expresión artístico-musical es asumir el reto inaplazable de presentar una estructura poética diferente, una canción que conjuga armonía y poder musical, una canción que se nutre de historias contadas a partir del verso para encontrarse con el canto andino, perceptible en un elogio a la tradición y a la cultura de nuestra tierra andina, poemas hechos canción para narrar los aconteceres de la vida, los desamores y las ausencias que se entona acompañada por la caja andina o bombo y, ocasionalmente, con los acordes arreglados o rasgueados, por el instrumento con cuerpo de mujer: la guitarra.

7.3.3. El Carnavalito, Un Ritmo Que Llena De Fiesta La Vida

Latinoamérica se viste de fiesta cuando se siente el aire de un carnavalito, ese ritmo que se convierte en melodía, canto y danza. Carnavalito, elemento sensibilizador y generador de conciencia que hermana a los hombres y mujeres en tratándose de un suceso o



aconteciemiento familiar y social, el carnavalito, puede asociarse al canto que afirma la identidad y la cultura de un pueblo:

bailes, vocablos, referencias letradas, costumbres, paisajes, hábitos, contextos de actuación.

Denotan algunos escritos sobre el tema que, una vez establecidos los antecedentes de éste género musical, ya no había nada extraño en la partitura para piano de una danza típica indo-

Figura 9
PARTITURA CARNAVALITO
Fuente:https:https://www.sheetmusicdirect.com /es-ES/se/ID_No/158918/Product.aspx

criolla de la región andina central trenzada en torno a un erke, un charango y un bombo.

Como todos los ritmos latinoamericanos, el carnavalito es producto de situaciones muy complejas de éste sur andino del que han surgido cantores, ritmos, géneros que le cantan y le hablan a la orfandad, el desarraigo, el desamor, la ruptura amorosa y los conflictos propios de la modernidad y sobre todo de la globalización, pero también que hacen alegoría a la vida, a los sueños, al amor, a la poesía hecha música al transitar en un tranvía, mirando y contemplando los surcos de la tierra y la figura femenina de las montañas que bordean los maravillosos paisajes de Nuestra América.

> "El musicólogo Carlos Vega, tras sus investigaciones en Jujuy en los años 30, demarcó un carnaval antiguo y un carnavalito moderno. Al primero lo vinculó con las ruedas o rondas primitivas; lo caracterizó como supervivencia prehistórica. No servía de mucho, excepto como pieza de museo. Pero la música a la que identificó como carnavalito sí tenía una utilidad directa en el moderno Estado nacional. Podía entrar a los clubes, los teatros, las audiciones radiales y el sistema educativo". Marcelo Pisarro (2018, p. 45).

Con relación a la supervivencia histórica a la que se refiere el musicólogo Calos Vega, citado en Marcelo Pisarro, es de profundizar en esa posibilidad de un nuevo mundo musical, saturado de manifestaciones artísticas, referirse al carnavalito es gozar, sentir, cantar e interpretar estos aires musicales y es en ese momento que se convierte en una parte esencial de las expresión históricas de la cultura andina, de los cantos interpretados alrededor de las vivencias y de las experiencias; abordar este género, convertido en arte musical, establece las diferencias entre el valor real de la música e interpretación y otros géneros producto de la necesidad de invadir los mercados locales,

regionales, naciones y por qué no, internacionales, de géneros que no aportan a ése goce y placer que despierta la música en los humanos y sobre todo en los que han desarrollado la sensibilidad musical.

El carnavalito como patrimonio cultural, es parte de una memoria histórica que conserva las sabidurías ancestrales del área rural y urbano; pone en manifiesto la cosmovisión andina de los habitantes, en principio de la localidad jujeña y luego en los confines de la Amerindia; el carnavalito rememora los hechos históricos de la región; visiona la justicia, la libertad y el bienestar social; promueve el amor, la ternura y el cariño humano entre otras cualidades.

Si se quisiera interpretar una obra musical con un fondo que represente la identidad de los pueblos, sus costumbres, sus imaginarios colectivos acerca de la vida misma, nada raro sería que, en medio de ella, para romper los silencios, se escuche el ritmo maravilloso de un carnavalito, tal vez no como invitados de piedra, pero sí como los convocados a celebrar la existencia, no como como parte de un pasado, pero si del presente, no como la novedad del momento, pero sí como la construcción de hechos musicales que permitan rescatar lo nuestro.

Marcel Pisarro afirma:

> “Así se fabricó el folklore. Un musicólogo recogía canciones a las que vinculaba con culturas en extinción, le quitaba las partes complejas, alteraba su estructura para eliminar las formas asimétricas, prescindía de los instrumentos locales y la transcribía en una partitura para piano que se usaba en la clase escolar y en el espectáculo de ballet. Luego esta música, ya adaptada al gusto urbano, inserta en el mercado del entretenimiento de masas y en la industria de ídolos populares, componente del proyecto estético y moral de las élites conservadoras, libre de actores sociales e

identidades históricas indeseables, pensada explícitamente como representación de otra cosa, volvía a los espacios que representaba y ocupaba el lugar de su representación "(2018, p. 53)

Y, así debe ser, el carnavalito, un género para todos, que no se constituya en un ídolo popular sino más bien en el canto de todos y todas. Los ídolos se enarbolan y en determinado momento, caen; el canto popular perpetua.

Como afirma Falconí (2018):

"La canción se engrandeció, se convirtió en pan, en lienzo de ternura, en sollozo, en rabia, y finalmente alzó su voz de reclamo contra la iniquidad. Se hizo escuchar en los últimos confines del mundo, narrando acontecimientos que se van impregnando en el alma de quien escucha, de quien acude para prestar ayuda. Esta es la contribución de la música; así se hace la historia".

Es entonces, ésta la oportunidad para explorar medios de expresión sociocultural que representan nuevas dimensiones del entorno en su medio exterior e interior; para que a través de su visión cognitiva forme su identidad cultural y logre expresar musicalmente la radiografía de un pueblo.

7.3.4. El Rostro De La Canción Andina Latinoamericana

Hace varias décadas, referirse a la música colombiana era llenarse el espíritu de pasillos, bambucos, torbellinos, sonsureño, los medios inundaban los espacios con estos ritmos y las fiestas se animaban al calor de ellos, se respiraba por los poros el patriotismo y la nacionalidad, la identidad, el amor y el deleite que generaban estos ritmos populares que representaban la cultura y la idiosincrasia de los pueblos.

Al paso del tiempo, con el surgimiento de la modernidad y el impulso del consumismo en un mundo globalizado, hizo que los ritmos de la costa y de la sierra fueran desapareciendo del imaginario colectivo y también de los medios de comunicación.

Los ritmos y la música tradicional, poco a poco se fueron convirtiendo en piezas valiosas para los coleccionistas y aficionados que buscan con avidez, lo que en alguna época era de propiedad de las comunidades. Sin embargo, hoy surgen propuestas que se inclinan por el rescate de aquello que el nuevo estilo de vida y del gusto musical, ha arrebatado. Propuestas como la presente, pretenden evolucionar dando un nuevo aire y oxigenación a las tonadas del canto andino latinoamericano.

Bien lo dice José Martí, citado en María Paula Cannova (2014): “La música de nuestra América, es una decisión y una acción coherente con el convencimiento de que la independencia cultural no puede construirse sobre el legado colonial”. Es por eso que, el surgimiento de grupos que interpretan los aires andinos como los Rolling Ruanas, la Bambarabanda, Los Ajices, no trastocan la esencia del ritmo, sino que se construyen propuestas dinámicas, armónicas, musicalmente sonoras que los convierte en protectores de esa memoria popular representada por estos y otros grupos que incursionan en los procesos de preservación de la cultura musical andina latinoamericana.

Se trata pues, de conservar los imaginarios y la cultura musical de los pueblos, en un universo colectivo, en una creación colectiva que se diferencia de la música de otros continentes, porque la composición e interpretación es de forma cíclica y grupal enalteciendo y permitiendo el desarrollo de sensaciones hasta obtener un cometido, ante todo sonoro y por qué no, del encuentro consigo mismo, con la naturaleza y el mundo. La música se convierte entonces, en un hecho transformador, en el transmisor de ése lado espiritual que todos, en alguna medida poseen.

Al respecto se cita: “Por más de dos siglos había echado raíces en el alma del indio, del negro y del cantor aldeano y servía con su infinita gracia de vehículo transmisor de las más complejas necesidades espirituales”. Octavio Marulanda Morales (1994).

De allí que quienes se dedican a componer la música tradicional de los Andes, son aquellos que toman como propias las vivencias del contexto, aquellos que a pesar de la modernidad persisten en reconocer su pasado, sus tradiciones, su cultura, los valores colectivos en el maravilloso mundo de la creación musical. Pueden cumplir con dos principios fundamentales: transmitir el sentimiento latinoamericano y desbordar en sus tonadas e instrumentos, el amor que les inspira la tierra, sus prácticas milenarias, sus amores, esperanzas, pero también sus desesperanzas.

“En un sentido técnico, quien da vida a esta música crea a partir de ideas circundantes, talvez transmitidas desde años atrás, pero que permiten moldearse, colorearse y afirmarse en nuevas piezas que conservan la esencia del ancestro”. Gilberto Trujillo (2009, p.5)

Con base en lo anteriormente citado, es preciso considerar que la composición en Latinoamérica es permanentemente transformadora, creativa inspiradora e innovadora; música y canto que contiene infinidad de matices, espacios y posibilidades que alagan al oído, que invitan a recrearla y a sentirla, a contagiarse y a abordar desde los paroxismos y los aprendizajes, nuevos retos para hacer composición musical.

7.3.4.1 Los Cantores, Cultores E Intérpretes De La Música Andina Latinoamericana. En el trasegar por los pentagramas de la música andina, así como la tierra misma y su vida económica y productiva, propias de la región, se encuentra en el camino a esos hombres y mujeres que se enamoraron de la vida que la Pacha Mamita les regaló, y en sus cantos y tonadas se comprometieron a protegerla, son ellos y ellas los custodios que reclaman paz y

justicia social, que en sus cantos invitan a la unidad latinoamericana, a ser un solo rostro y una sola voz en defensa de la cultura y la tradición musical de la América India.

Es en éste pretexto que a mediados del siglo XX emergen de los movimiento sociales y las luchas populares grupos como Inti Illimani, Quilapayún, Kjarjas, Illapu, La Peña de los Parra, Ñandamañachi, Altiplano, Ikuyo, Savia Andina, entre otros; además de las voces que concitaron a cantar y a sentir :como las de Víctor Jara, Mercedes Sosa, Pablo Milanés, Alberto Cortés, Violeta Parra, Daniel Cancio, Horacio Guaraní y de seguro muchos otros, que permanecen en la memoria, porque cautivaron a un público capaz de admirar no solo sus arengas hechas canción, sino que se enamoraron de sus diversas armonías, motivaron con sus ritmos y aprendieron mediante sus textos, a conocer la realidad del continente.

Figura 10
CANCIÓN LATINOAMERICANA
Fuente: revista paco.com

Es paradójico que la música hecha poesía y las arengas que reclamaban justicia y paz en el mapa musical se haya convertido en el iceberg que produjo el fenómeno del exilio, la persecución, el señalamiento, la cárcel y hasta la muerte. Latinoamérica levantó su voz a través de la canción social latinoamericana andina, por supuesto, una canción que se acompañó de maravillosas voces, de sentidas interpretaciones, de riqueza instrumental y de una sofisticada y sonora armonía. Una especie de discurso social artístico que merece recordar a sus principales exponentes, entre los cuales se destacan:

Violeta Parra: Si bien Violeta Parra fue reconocida como una auténtica voz del pueblo producto de tradiciones familiares y de su dominio del folclor chileno, esta característica se ve reforzada por las letras de las canciones de su autoría que comienzan en la década de los cincuenta y que denuncian y evidencian las injusticias cometidas en contra del pueblo y defienden los derechos, la cultura, las identidades y los modos de vida de las clases populares chilenas, incluyendo a los pueblos originarios. Temas tales como Yo canto a la diferencia, La carta, Arriba quemando el sol y Arauco tiene una pena, se han vuelto emblemáticas en el repertorio de la Nueva Canción Chilena.

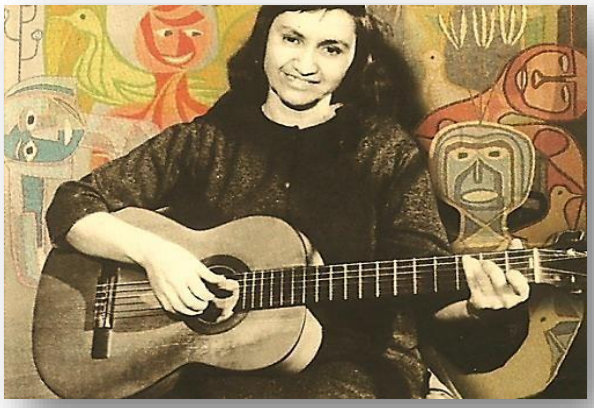


Figura 11
VIOLETA PARRA
Fuente: laizquierdadiario.cl

La Violeta, crea un nuevo género de música. Ella con su guitarra y su voz renueva el espíritu musical latinoamericano.

> "Género que abrió, no solamente en términos de su contenido lírico libertario, sino también en su empleo de instrumentos de cuerda y viento de otras regiones latinoamericanas, tales como la quena y el charango del altiplano andino y el cuatro de los llanos venezolanos y colombianos, pues fue ella quien introdujo este tipo de instrumentos en el país tras sus múltiples viajes y estancias en el extranjero". Paula Miranda (2014, p.13).

Para no olvidar nunca, versos de la Violeta Parra, en su canción: Cantores que reflexionan:

> "Y su conciencia dijo al fin: Cántale al hombre en su dolor, en su miseria y su sudor y en su motivo de existir. Cuando del fondo de su ser entendimiento así le

habló, un vino nuevo le endulzó las amarguras de su hiel. Hoy es su canto un azadón que le abre surcos al vivir, a la justicia en su raíz y a los raudales de su voz. En su divina comprensión luces brotaban del cantor”

Atahualpa Yupanqui: Cantautor que convierte en poesía universal sus vivencias personales, es el cantor que conmueve porque dice lo que todos quieren decir: Amo la luz, y el río, y el silencio, y la estrella.

“Difundir la obra Yupanquiana es contribuir al conocimiento y el sostén de la cultura, es acercarnos al manantial de su canto, estudiando y comprendiendo los valiosos afluentes que confluyen al mismo: La Tierra, el camino, el silencio, la soledad, el destino de dar, el amor, la libertad del hombre”. Fabiola Orquera (2009, p.5)

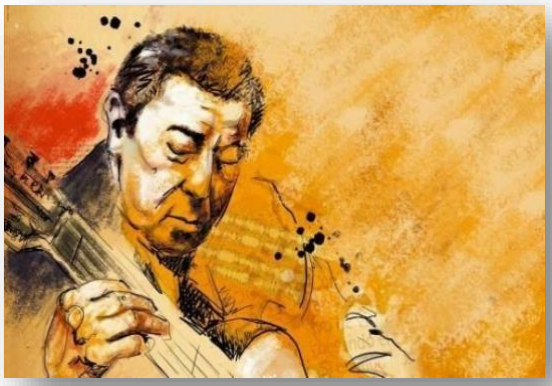


Figura 12
ATAHUALPA YUPANQUI
Fuente: laizquierdadiario.cl

Yupanqui con el signo esencial de su guitarra, su palabra simple y su voz limitada pero expresiva y hasta con su presencia de paisano aindiado, logró traducir el canto de la Tierra.

A diferencia de otros poetas y cantantes populares tangueros, quienes evocaban a un pueblo desarraigado y de los suburbios, Yupanqui hablaba de hombres y mujeres anclados a su linaje, apegados a su pueblo con proyección hacia su descendencia. También le da una gran importancia a la naturaleza y a los animales a los que evoca constantemente en sus letras.

Hablar y referirse a Yupanqui es ataviar los instrumentos y las voces alrededor de una historia musical que nunca termina, es reencontrarse con aquello que inspira la creación de

nuevas melodías y cánticos a la vida, gozar, danzar y bailar a través de su guitarra y su voz, una voz irremplazable y un canto que nunca termina.

Yupanqui es cantautor de la vida, el hombre que utilizando el verso y la poesía hizo de las interpretaciones musicales una convocatoria para seguir inventando, creando y recreando la vida de los latinos y del mundo entero.

Y así canta Yupanqui desde las letras de "Poema":

> "Tú crees que eres distinto porque te dicen poeta y tienes un mundo aparte, más allá de las estrellas. De tanto mirar la luna ya nada sabes mirar, eres como un pobre ciego que no sabe a dónde va. Vete a mirar los mineros, los hombres en el trigal y cántale a los que luchan por un pedazo de pan. Poeta de tiernas rimas, vete a vivir a la selva y aprenderás muchas cosas del hachero y sus miserias. Vive junto con el pueblo; no lo mires desde afuera, que lo primero es ser hombre y lo segundo poeta."

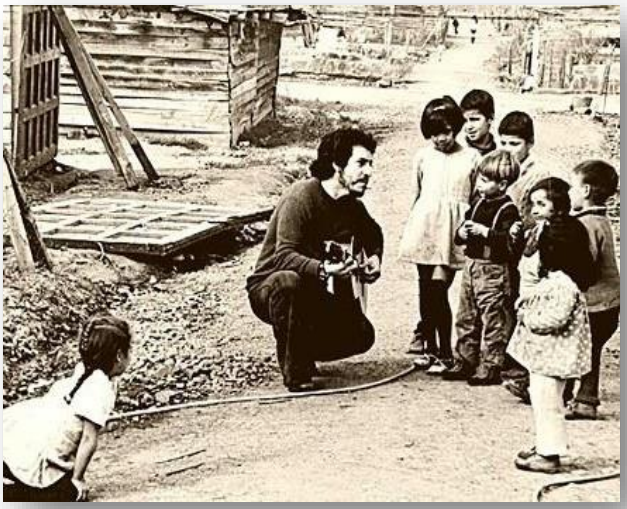


Figura 13
VÍCTOR JARA
Fuente:https://www.google.com/search? q=victor

Víctor Jara: Se inicia cantando con el grupo de música folclórica Cuncumén, del mismo modo, escribió poemas. Víctor compone como solista, solía decir: "soy folklorista, soy un hombre de extracción popular. Aprendí desde pequeño el lenguaje de los más, que son los más humildes y humillados. Conocí las sílabas del viento, de la poesía hermosa y natural de la vida allá en el campo. Mi madre me enseñó a cantar"

Atilio Velis (2016)

Víctor Jara fue un cantante chileno que jugó un papel muy importante en la historia de su país. Jara, fue una de las principales figuras de Chile que se ocupó de la recuperación del folklore popular introduciendo en sus canciones la bandera de la libertad y la dignidad del pueblo chileno.

Por estas circunstancias es importante el estudio de las canciones de este músico latinoamericano ya que es el reflejo de un pueblo y de una época en concreto. No es éste un caso aislado pues siempre se ha demostrado que la música es un medio de expresión que plasma la voz de un pueblo sobretodo en circunstancias límite como una dictadura militar o una guerra.

Pero también es cierto que en Jara repercutió la proyección folclórica de la época otorgándole al músico urbano nueva materia prima desde la cual desarrollar una nueva propuesta musical popular, moderna y con raíces. Abriendo el espectro, acotado en la tonada, hacia una amplia gama de ritmos y estilos como cachimbo, canto a lo humano y a lo divino, vals, polca, cueca, chapecao, parabién, refalosa, esquinazo, mazurca, etc.

Cabe resaltar que Jara no está al margen de la música tradicional, sino que se trata de que él busca generar cambios que actualizaran el género folclórico, convirtiéndolo en un producto atractivo ante las nuevas inclinaciones y preferencias artísticas de la sociedad.

Mercedes Sosa: El seno de su familia marca a Mercedes Sosa para toda la vida.

Hija de zafrero y lavandera, de familia muy humilde, de la provincia más chica de la Argentina. Ese duro entorno desde su inicio la forja para lo que sería en el futuro.

Esa familia era el amor a pesar de las carencias materiales. Sus padres trabajaban el día entero y a veces alejándose de la familia. Pero esa familia lo pudo todo, incluso el haberle dado el sentido de pertenencia de clase

Esto le permitió asumir el compromiso con sus ideales, sueños y esperanzas. Hizo suya la palabra olvidada de los pueblos originarios, de las mujeres, de los trabajadores y de los niños. Con su canto logró un grito colectivo de verdad, justicia, libertad y dignidad.

Figura 14
MERCEDES SOSA
Fuente:https://www.google.com/search

Su canto también la llevó a recorrer infinidades de ciudades en el mundo y ser premiada por gobiernos y organismos internacionales, ya no tan sólo por su arte; sino que también por su inquebrantable compromiso con los derechos humanos.

Mercedes se convirtió, al paso del tiempo, en una mujer cantora que asumió el compromiso de defender los derechos de los más vulnerables e indefensos del mundo y logró que su canto se convirtiera en el clamor colectivo de la dignidad, libertad, justicia y verdad

Su voz permitió que todo un mundo conociera a los creadores de Latinoamérica, logrando el amor y reconocimiento de sus pares, y el agradecimiento de su público a lo largo de varias generaciones.

En el caso de Mercedes sabemos que ella nunca compuso obras por sí misma, pero varias canciones se volvieron himnos después de que las interpretara. Su forma de cantar fue y es un referente para varios artistas; por medio de su creatividad lograba apropiarse de los temas.

En 1997, en una entrevista con La Nación (s.f.) decía: "Un artista es un mundo de colores y de sonidos. Captamos la tristeza, la belleza, el dolor, las emociones, alegrías y desconsuelos

del pueblo. Todo eso se mete en el artista y es lo que sale cuando uno canta. Es la vida entera que pasa a través de tu sensibilidad. Por eso digo que el canto es milagroso"

Figura 15
HORACIO GUARANÍ
Fuente:https://www.google.com

Horacio Guaraní: "Yo traigo el grito herido de aquel que no ha podido gritar que lo que gana no le alcanza. Quieren que calle, quieren que tan solo mi canto hable de amor o de paisajes, a mí me duele el dolor de tanta gente que le han talado con hambre su coraje" Horacio Guaraní (Canción Por qué grito)

Comprometido con sus vivencias y el duro vivir del gaucho argentino, viajó a probar suerte a Buenos Aires a los diecisiete años, con el sueño inalterable de realizarse como cantante, pero pasó bastante tiempo cantando tangos, boleros y todo tipo de canciones para poder tener para comer; fue también marinero, hasta que pudo imponer un estilo sin igual, donde prevalecía canciones folklóricas comprometidas con el amor, los trabajadores, las injusticias y la lucha contra todo tipo de regímenes autoritarios.

Horacio el Potro gaucho, soportó las penurias y explotación y esas condiciones de vida hicieron de él el hombre cantautor de la memoria histórica, el hombre que edificó poesías impregnadas de música sobre la base del sufrimiento. Como en cada episodio de su vida y con una sensibilidad a flor de piel, los recuerdos de su niñez, infancia, adolescencia y juventud, se plasmaron en canciones y en enseñanzas.

El Ministerio de Cultura de Argentina (s.f.) publica un texto que dibuja la personalidad y senilidad musical del Potro y vale la pena citarlo: "Las canciones siempre tiene un

cometido, siempre tienen un destino. Es muy raro que el que compone de verdad haga una canción por hacerla. Siempre tiene un motivo.

Cuando estaban los tontos de turno, los enanos de la mente, me prohibían cada vez que yo hablaba. ¡Mis amigos me decían no hables más, para que hablas, para que te metes, ya te prohibieron en Cosquín, te allanaron la casa, no hables más! Y yo decía: pero si el cantor que se siente portavoz del pueblo**,** que está apoyado por el pueblo, que el pueblo lo apoya comprando sus discos, sus localidades, aplaudiéndolo…si el pueblo te apoya y cree en vos cómo no vas a decir las cosas que crees que son injustas para el pueblo, si no la decís vos que tienes micrófono y hasta cierta inmunidad por tu nombre, qué quieres que diga el obrero, el luchador, el sindicalista**…**yo tengo que hablar, yo tengo que decirlo. Y como tanto me acosaban que no hable más, fue cuando compuse Si se calla el cantor, calla la vida".

Horacio Guaraní le impone a la música un sello propio que le permite ser único en su género. Es un trovador que convoca al goce pleno de su voz, el manejo del instrumento, la letra de sus poemas hechas canción. Es y será siempre, El Potro que recorre los caminos de la América para invitar a los y las jóvenes a amar la trova y a hacer de ella un himno.

Deja un legado en sus palabras cuando manifiesta: "Las canciones, cuando son auténticas, nacen dentro de uno mismo. Uno se va nutriendo de todo lo que pasa por la vida del hombre, si tiene una antena preparada para absorberlo. Para eso se nace, por lo general, poeta o músico"

Tomás Burbano. En el departamento de Nariño se manejan varios ritmos, pero el que más se destaca por sus particularidades específicas y por la identidad que refleja es el sonsureño (Compositor, Tomás Delgado), adaptación del bambuco de esta región. Este

ritmo es típico de la región andina de Colombia, en el interior del país existe el bambuco fiestero, el Sanjuanero y en el sur el ritmo tradicional es llamado Sonsureño.

Tomás Burbano, reconocido como El saxofón de Ipiales, considerado como un arreglista compositor, interpreta con propiedad instrumentos como el saxofón, y el clarinete.

Su procedencia estuvo bañada de música, su padre don Teófilo Burbano, oriundo de Pasto-Nariño fue también compositor y maestro en música y su señora madre doña Rosa Elena Ordoñez fue consagrada pianista.

Figura 16
TOMÁS BURBANO
Fuente:https://www.radionacional.co/actualidad/noticias/musica-tomas-burbano-artista-semana

Su vida estuvo, siempre inmersa en un mundo en donde la música era parte del aire para respirar y de la motivación para seguir existiendo.

“Un nariñense que le hace gala a su vida a través del amor a la música, la que lo lleva a componer piezas artísticas que han fortalecido el álbum de la historia musical de Nariño y de Colombia. Deja un legado importantísimo, sobresaliendo: La Pata y El Pato, que fue interpretada por Clímaco Sarmiento con el trio primavera; Incógnito, En tu día, Aguinaldo, Aniversario, Nacimos para amarnos, Alma gitana, Madre, El Valse, Río claro, Medellín, El gran paisa de Amagá, Federalista, Marina, Hernán Alonso, Requiebro y Minifantasía romántica, entre otras” Radio Nacional de Colombia (2019)

No se podía dejar de mencionar esta gloria del departamento de Nariño, que tantos y tan brillantes músicos ha aportado a nuestro País.

Figura 17
NORBERTO ‘BETO’ MANCILLA
Fuente:https://www.elliberal.com.ar/noticia/521218/vidala

Norberto ‘Beto’ Mancilla. Un testimonio de vida alrededor de la interpretación de Vidala. Es él quien rescata el género cuando se refiere a él en un artículo publicado en la prensa El Liberal: “Había que sentirla para cantarla, hoy creo que es una urgencia porque es una de las melodías ancestrales que se va perdiendo y no queremos que suceda eso porque es una música muy rica en su melodía, en su temática” Norberto Mancilla (pg. 2, 2020)

Mancilla le canta al amor, al dolor, a la fiesta, al encuentro, al amor perdido, al amor encontrado, es muy profundo en todos los aspectos. Le canta al hachero cuando se iba lejos dejando a su familia. El Beto como uno de los mayores exponentes de este género musical mantiene en alto la bandera de la vidala y su grupo “La Greda” convirtiéndose en uno de los pocos que cantan esta música ancestral.

Narra Mancilla: “Cuentan que la vidala antiguamente en el mes de noviembre junto con el canto del Kakuy y el Crespín se la empezaba a cantar, sacaban las cajas y empezaban en noviembre, seguían con la vidala para las fiestas en Navidad y Año Nuevo. Continuaban en enero y terminaban con los carnavales que es cuando muchos volvían a su tierra y era un placer cantar vidalas a las siestas para las trincheras, en plena jugada de carnaval con agua y serpentina. A las cajas se las guardaba con el Miércoles de Ceniza y se respetaba la tradición de no volver a tocarla hasta noviembre. Muchos vidaleros había en cada pueblo, nosotros tenemos el encuentro de vidaleros en julio, pero tenemos que cantarla siempre para que no se pierda” (Ibíd., pg. 3)

El “Beto” se convierte en un ícono en la interpretación de éste género, es él quien manifiesta, desde su amor por la música, cómo sus ojos brillan llenos de lágrimas cuando con su voz llega hasta quienes, se niegan a perder esta tradición musical.

Mancilla concluye diciendo: “creo que está en los genes, en la sangre esa melodía tan profunda y que podemos ver en canciones de siglos que nombran a la vidala” (Ídem)

Edmundo P. Zaldívar. Viajando en tranvía, se le ocurrió una melodía, inspirado en el traqueteo y el freno del tranvía, tomó unas notas en el boleto como ayuda memoria.

Más tarde la completó, creando una obra en ritmo de carnavalito, resultó una pieza que pronto se escuchó en todo el país y gran parte del mundo:

Figura 18
EDMUNDO P. ZALDÍVAR
Fuente:https://www.facebook.com/Edmundo-P-Zald%C3%ADvar

“El humahuaqueño”. Algunos años después (1955), lanzó un disco con ocho temas incluyendo “El humahuaqueño”, con una orquesta que incluía oboe, fagot, vibráfono y varios vocalistas, fue para el sello Pampa.

Edmundo Zaldívar es entonces, uno de los exponentes de la música latinoamericana y más concretamente, del género ‘carnavalito’. Es el compositor que mirando los paisajes propios de la región describe desde la quebrada hasta darle el matiz sonoro a un sencillo texto musical que, en adelante, se convertiría en la musa para otros intérpretes y amantes del carnavalito.

7.3.4.2 La Producción Musical En Tiempos De La Globalización

En un mundo globalizado, las producciones literarias no se escapan del fenómeno del consumismo como la estrategia del capital, aspecto éste que produce un significativo

impacto inclusive en los hechos literarios y musicales, en razón a los siguientes fenómenos:

La competencia. La apertura de los mercados regionales alienta las obras provenientes de países extra regionales. En contraposición, la creación local con algunas excepciones, tiene pocas perspectivas fuera de la región. Este fenómeno se produce debido a la alta capacidad de competencia de autores con más aceptación comercial y a los precios determinados por los costos de producción basados en las tecnologías actualizadas.

La sociología de la literatura. Al abrirse los mercados nacionales, hay mayor fluidez de tecnologías hacia los países: como equipos de computación, fotocopiadoras, etc., en general máquinas que propician y motivan la creación de textos. Por otra parte, hay mayor fluidez de productos sustitutos como las telenovelas. Esa facilidad puede influir sobre el gusto de los consumidores de literatura.

La impotencia de los Estados en los países de pequeñas economías. Los organismos gubernamentales son generalmente, impotentes para operar en la producción literaria de los escritores nacionales en una escala determinante de la competencia con los autores extranjeros. Los presupuestos para el desarrollo de la educación y la cultura son exiguos en comparación con otros presupuestos.

Ahora bien, teniendo en cuenta los fenómenos anteriormente citados se precisa que, la globalización de la cultura y dentro de ella de la música, contiene o produce políticas públicas que ningún autor en su proceso puede ignorar sin detrimento de su influjo coyuntural.

> “Es una propiedad general de la cultura el ser una creación de la especie humana. Este atributo central la distingue muy específicamente de la naturaleza. Es, por lo tanto, inherente a su inmanencia el contener la posibilidad y los hechos de una

orientación de su desarrollo, de acuerdo a su dinámica interna y a las circunstancias, especialmente las sociales y económicas, que va encontrando en su camino. Esto es, su naturaleza es política, aunque su expresión en este sentido no sea continua. Las tareas de la musicología en este proceso son inseparables de la formación de una conciencia de la necesidad de orientación de su gestión. Su batalla se ganará o perderá en este campo". Gustavo Becerra (1998, p. 17)

Se habla entonces de una práctica que busca una forma de alcanzar la globalización de la cultura, que permee relaciones entre los grupos que crean, los que comercializan y quienes disfrutan de ella. Esta relación se puede nivelar en la medida en que, sobre todo, quienes escuchan, vivencian y desarrollan emociones, también tengan una relación activa con la práctica musical productiva y reproductiva. Esto afecta el contacto con la música en el hogar y en las diferentes instituciones de enseñanza. Afecta también al consumo individual y colectivo de la música. En esta interacción circular involucra individuos y grupos y en su conjunto, los medios de comunicación sociales.

Si se logra esto se puede orientar las gestiones musicales hacia una globalización activa y crítica, también para lo que se ha denominado, hasta ahora, público. Este último tendría, en alguna medida acceso a la determinación consciente del contenido de los programas que le llegan, y no sólo a través de las encuestas que analizan la variación de sus preferencias.

La coyuntura presente se mueve en el campo de una proyección sin precedentes en la historia de la humanidad y de su cultura. La revolución científico-técnica, con sus productos musicales, puede caer en manos de quienes operan sólo movidos por apetitos que, generalmente están exentos de generosidad y solidaridad sociales. Lo que podría ser una amenaza con el predominio de los individuos aislados por su propio egoísmo. Una musicología activa aplicada al proceso de globalización de la cultura puede, entre otras

funciones y tareas, analizar la adecuación de los contenidos y las gestiones destinadas a ser activadas al interior de aquél.

7.4 Recorriendo Los Senderos De La Poesía

No cabe duda que la esencia de la música y de la poesía tienen una connotación diferente. La construcción de las mismas son espacios únicos y universales. Sin embargo, hay momentos en los que la creación de un hecho musical, si se permite el término, desemboca en el surgimiento de un maravilloso hecho poético, es decir, se llega al instante en el que confluye la poesía para dar paso a un contenido musical.

Si se observa a lo largo de la historia de la misma humanidad, las culturas han producido contextos literarios para parir obras musicales que han trascendido y que han permitido visibilizar la relación entre la poesía y la canción. Por ejemplo, la Sexta Sinfonía de Beethoven llamada Pastoral, es una manifestación expresa de la poesía, la Octava Sinfonía encierra un contenido musical propio que nada tiene que ver con la composición literaria y sin embargo, se considera como un ejemplo de música pura.

En el mundo de la composición tan solo el uso de una palabra es pretexto o motivo para desencadenar un contenido musical, de igual manera un instrumento, una voz, una interpretación puede dar origen a una serie de emociones y sentimientos que motivan a incursionar en el maravilloso mundo de un hecho poético y porque no, de terminar en la producción de una poesía a la que se le imprime un acto musical.

La palabra desde el ámbito de la literatura y la reflexión sobre los aconteceres de la sociedad tiene su propia musicalidad, esa que permite sustraer emociones, sentimientos, anhelos, esperanzar, amor y desamor. La poesía tiene para sí ese elemento que es inherente a la música: atraer, convocar, animar y en cierta medida despertar conciencia.

John Cage (2012) afirma: “en mi opinión, la poesía no es prosa por la sencilla razón de que la poesía está, de un modo u otro, formalizada. No es poesía por motivo de su contenido o ambigüedad, sino porque permite que se introduzcan elementos musicales (tiempo, sonido) en el mundo de las palabras” (s.f)

Es así que aquellas expresiones que surjan desde los imaginarios colectivos o individuales, pueden sugerir ritmos e interpretaciones. Diariamente, los seres humanos consciente o inconscientemente tararean frases, palabras que llenan la vida de musicalidad, de tonadas que en ocasiones forman parte de un universo desconocido pero que, en últimas, deleitan y causan goce. Porque de eso se trata, de asumir los hechos poéticos y musicales en un goce pleno.

Según Humberto Eco (2015), “las obras literarias nos invitan a la libertad de la interpretación, porque nos proponen un discurso con muchos niveles de lectura y nos ponen ante las ambigüedades del lenguaje y de la vida” (p.22)

Se puede precisar entonces, que la palabra es a la idea como el ritmo es a la música lo que permite pensar en una correlación para hacer de la palabra y el ritmo un todo. No es extraño pensar que la música siempre ha estado relacionada con la poesía ya sea de forma implícita o tácita, es decir, sumergirse en el universo musical a partir de la escritura es cantar las líneas de un poema construidas desde los imaginarios.

Se contempla entonces, la posibilidad de que la música creada en relación con algunas formas poéticas, es un recurso presente en la composición. Se puede decir que la relación música-poesía o poesía-canto si bien no es nada nuevo, pero si se precisa considerar el arte de la palabra y el arte de la musicalidad.

Rita Imboden citando a José Gorostiza, sintetiza claramente esta comunión artística al decir:

> "La poesía es música y, de un modo más preciso, canto. La historia muestra a la poesía hermanada de su cuna al arte del cantor; y más tarde, cuando ya puede andar por su propio pie, sin el sostén directo de la música, lo cual se debe a que el poeta, a fuerza de trabajar el idioma, lo ha adaptado ya a la condición musical de la poesía, sometiéndolo a medida, acentuación, periodicidad, correspondencias". (2003, p.11)

No cabe la menor duda: A la sensibilidad interna e incluso externa y en el momento de enfrentar la poesía a la música, ambos elementos estarán presentes uno en otro, lo que permitirá desarrollar la capacidad según la competencia sensible de notar los paralelismos entre una y otra y de generar convergencias, o de acertar en los puntos en que se unen y separan poesía y música, todo esto en total abstracción.

Es decir, se considera que la poesía y la música, el canto y la palabra tienen una relación íntima. Los cantautores, acuden a la poesía para desarrollar sus composiciones musicales cuyo resultado final, es un producto que convence, anima, rescata emociones y sentimientos.

7.4.1 El Saber de Una buena pluma: Tipos de Poesía

La concentración, la utilización de imaginarios acompañados de una fuerte carga emocional y sensitiva son particularidades de la colosal complejidad de poemas denominados líricos.

Es mucho más práctico precisar las grandes divisiones de la poesía: narrativa (poemas épicos, baladas, romances, cuentos y fábulas en verso) y dramática (la poesía como discurso directo en circunstancias específicas). Sin embargo, téngase presente que la poesía lírica, comprende desde himnos, nanas, cantos de taberna y canciones populares hasta una variedad de poemas y canciones de amor, desde las sátiras políticas, hasta la poesía

filosófica, desde las epístolas en verso a las odas y desde los epigramas y sonetos a las elegías.

Cabe precisar que, desde finales del siglo XIX e inicios del XX la literatura cobra una nueva vida, deja de lado el moralismo propio de la época para convertirse en una propuesta de carácter individual. Los amantes de éste estilo literario cobran mayor importancia, se torna en el personaje que interpreta y sustrae sus propios imaginarios para convertirse en el protagonista, en la persona que lee, pero igualmente analiza y compone a partir de los enunciados literarios que reposan en sus manos, es decir, se convierte en un crítico de la poesía.

> "Leer un poema es siempre un acto único, en donde la implicación del lector es absolutamente necesaria para que sea una experiencia nueva. Todos sabemos leer poemas, pero reflexionar sobre la lectura puede abrir nuevos caminos para entrar en ese lugar de iluminaciones que es el poema". Ignacio Correa (1992, p.42)

Desde sus comienzos la poesía ha evolucionado a través de distintas variantes líricas y tradicionales con numerosos estilos de estructuración, entonación, ritmo y melodía, se hace referencia entonces a:

Poema Lírico: Las obras de poesía lírica fueron concebidas para recitarlas junto con una lira (de allí su nombre). En tiempos antiguos, los helenos solían componer poemas caracterizados por su ritmo y musicalidad. Con el paso de los siglos, esa armonía ha sido trabajada por los poetas mediante el uso de figuras retóricas (la aliteración, por ejemplo).

Los poemas líricos manifiestan el yo profundo del poeta, así como sentimientos de amor o de amistad. Por lo general, son poemas cortos (muchos de los grandes títulos del género son sonetos). Aparte de Francesco de Petrarca (1304 – 1374), los exponentes más

recordados de la poesía lírica nacieron durante el siglo XIX y son: José de Espronceda (1808 – 1842) y Gustavo Adolfo Bécquer (1836 – 1870).

Poema épico: Es una composición pensada más para ser cantada que para ser recitada. Al igual que la mayoría de las manifestaciones poéticas, la poesía épica se originó en la Antigua Grecia. Su representante más prominente fue Homero, aunque es imposible dejar de lado a nombres como Hesíodo o al compositor romano Virgilio.

De ésta manera, se puede decir que, para realizar una creación musical a determinados poemas, es preciso definir el estilo en que éstos están escritos de tal manera que garanticen que sus versos y estrofas permitan desarrollar una sincronía musical apropiada.

7.4.2 El Trasegar de los poetas: Florentino Bustos Estupiñan, Luis Felipe de La Rosa y Ovi.

El estudio de la historia regional, permite afianzar las identidades particulares frente a un mundo globalizado que, desdibuja lo local para imponer lo foráneo es por eso que en el presente acápite se realiza un somero estudio biográfico de los poetas nariñenses cuyo aporte es significativo para el presente trabajo de investigación; poetas de raigambre popular, con una vida unida por el entramado de la palabra poética, en el contexto y el desarrollo del siglo XX**.**

7.4.2.1 Florentino Bustos Estupiñan. Hablar del poeta Bustos conduce sin lugar a dudas, a hablar de Ipiales, Obando, Nariño todo; evocarlo es traspasar las barreras del tiempo y de lo acontecido, es tratar de ver su espíritu en su obra poética y periodística.

Su poesía es una fiel descripción del pasado, pero cargada de fantasía, de colorido, tratando temas amorosos y sucesos tráficos o legendario; ofrece descripciones

costumbristas de la región; se dedica a exaltar a personajes importantes del momento: Guillermo Valencia, Gaitán, Aníbal Micolta, Julio Flórez, Teófilo Albán, sin olvidar a los Héroes de la independencia, ni de cantar sus justas valerosas.

El sentir romántico es su campo de acción, siendo muy amplio y general, describe la guerra, la pesadez histórica, la tristeza, con igual sentimiento que a la paz de los campos, la alegría, la altivez.

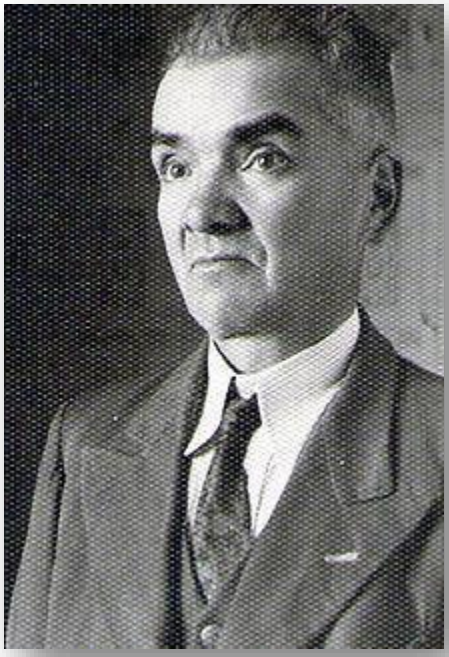


Figura 19
FLORENTINO BUSTOS ESTUPIÑAN
Fuente:https://pagina10.com/web/florentino-bustos-estupinan

Pero es el paisaje de su niñez el que lo convierte en el poeta romántico neto, la sensibilidad surge y corre en él como su propia sangre, haciendo que cante a los campos, a las montañas, a los volcanes, a las frescas nubes verdes... sin lugar a dudas es la naturaleza quien educó su espíritu.

Sus versos son nacidos de un temperamento poético, de su perpetuo estado de admiración, de búsqueda de lo asombroso en lo cotidiano, de lo maravilloso y singular que hay hasta en lo banal.

> "Prima en su obra la rebeldía, el amor patrio, el sentimiento de religación, el reconocimiento de un ser superior, su desgarrado temor frente a las dudas del hombre, el dolor que le produce la vida misma y el inexorable encuentro con ese más allá. En Bustos todo nos conduce al arte poético: sus estofas cargadas de metáforas, símiles, sinécdoques
> y admiraciones, por eso decir de Bustos lo que se dice de León de Greiff: El ocioso era lúcido, y su no hacer nada, terriblemente fecundo.

Florentino Bustos vivió para la pluma y se consumió en las faenas periodísticas y literarias, se movió en ella como colorida e inquieta mariposa que quema sus alas a la luz del fuego para alumbrar a los demás. La poesía fue su motor gestor para vivir, vivir bien, disfrutando hasta de sus desesperos y convirtiéndolos en soneto". J. M. Chaves (2019, 112)

7.4.2.2 Luis Felipe De La Rosa. Una de las características del romanticismo es dar prioridad a los sentimientos y experiencias vividas por el artista quien frente al racionalismo que le da prioridad a la razón.

Figura 20
LUIS FELIPE DE LA ROSA
Fuente:https://pagina10.com/web/florentino-bustos-estupiñan

"En la poesía de Luis Felipe de la Rosa se encuentran los temas universales de la poesía a partir de la experiencia vivida por el autor", expresa el profesor Javier Rodrizalez (2019), investigador de la poesía y narrativa del sur de Colombia.

En sus años de juventud funda por iniciativa propia el periódico satírico El Alfiler, en el cual hace duras críticas al Gobierno local y a la curia, lo que le costó la censura del medio, la persecución política y hasta la cárcel, donde llegó acusado por blasfemia, a lo que contestó como siempre con versos escritos en humedecidas hojas de papel que poseía en la celda.

Como consecuencia, Luis Felipe de la Rosa se ve obligado al exilio, emprende una nueva aventura y toma ruta al sur. En su recorrido, trabaja como corresponsal en diarios de Cuenca,

Lima y Santiago de Chile, donde escribe gran parte de su obra literaria, obteniendo grandes honores. Escribe 'El Conjuro de Floria', obra con la que gana uno de los más importantes concursos de poesía de Chile, con el cual es reconocido y de paso las glorias hacia su país de origen no se dejan esperar.

El romanticismo de éste escritor nariñense se queda en buena parte de los poetas de América, de Colombia y de Nariño, de ahí que la poesía de Luis Felipe de la Rosa sea muy musical, cultiva como los grandes poetas el verso clásico, con rima y métrica, característica de los grandes poetas como Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, entre otros, con quienes hizo amistad durante su estadía en Chile.

Figura 21
OVI
Fuente:www.oviescritor.com

7.4.2.3 Ovi. Poeta y escritor nariñense, nació en Pasto en 1968. Se dio a conocer a finales de los ochenta, publicando en medios de su tierra natal tanto cuentos como poesía y columnas de opinión, para desaparecer luego por decisión propia, sin abandonar por ello el oficio de la escritura que siempre ha hecho parte de su vida.

Incursionó en el teatro, destacándose como dramaturgo y director de dos grupos de los que también fue fundador. Abra palabra y Grupo Teatral Luz, para los que creó y dirigió seis obras: Juguemos A…, Historias cotidianas contadas desde arriba, El amor en los tiempos de la prueba, Quién trae

los juguetes, Soledad y Río arriba. Escribió, además, los temas musicales de la puesta en escena.

En sus historias trenza esperanzas, sueños, amores, desamores, alegrías y tristezas, con la pasión y entrega de un artista de enorme sensibilidad, que también da lugar a lo místico y lo mágico a través del pensamiento sobre el sentido de la existencia, sin dejar de lado su compromiso con la realidad social.

Ha transitado entre la comedia y la tragedia, compartiendo siempre su particular filosofía de la vida. Ahora, como amante en formato de poemario narra una fugaz historia de amor.

8. Metodología

Los procesos de investigación generan diversidad de resultados en las artes enmarcadas por el ejercicio natural que exige determinada creación, de allí que el desarrollo de los imaginarios musicales producto de un medio material, sonoro o visual, requiere tener conciencia acerca de los procedimientos que son el resultado de la necesidad de comunicar y desarrollar emociones y sentimientos que podría llamarse un lenguaje real o subjetivo.

La investigación-creación entonces es y así lo afirma Daza (2009)

> "Una manera a través de la cual el campo de las artes busca posicionar los procesos creativos para estar al nivel de la comunidad académica científica en debates sobre la generación y producción de conocimiento, consolidar una comunidad académica artística para las artes y tomar prestados métodos de investigación de las Ciencias Sociales, con el fin de desarrollar un método investigativo propio y validar prácticas artísticas dentro del campo académico". (p.98)

Teniendo en cuenta lo consignado por Sandra Liliana Daza Cuartas, se constituye en una necesidad fijar como sujetos de la investigación tanto el contexto, los imaginarios del investigador como también el producto final del proceso musical. Continúa afirmando

Liliana Daza: “Un proyecto en investigación-creación debe estar pensado desde estos tres componentes y ahondar de forma que tenga un aporte académico en su entorno y contexto. (ídem)

De allí que el presente proyecto de investigación tiene como objetivo la musicalización de tres poemas de autores nariñenses en formato instrumental mixto, piano, voz, bajo acústico, percusión y vientos tradicionales andinos, como un aporte patrimonial al departamento de Nariño, a través del análisis y apropiación de un conceptos que de claridad sobre el comportamiento musical de los géneros latinoamericanos carnavalito, vidala y sonsureño como apoyo en el proceso de composición para la musicalización de poemas; el reconocimiento de la estructura poética básica para poder identificar las diferentes formas métricas y contextuales de los poemas para su comprensión y posterior conversión sonora y finalmente, componer la música acompañante de poemas, utilizando los géneros andinos latinoamericanos: carnavalito, vidala y sonsureño y los recursos armónico-melódicos de la música popular para un formato instrumental no convencional, percusión mixta, bajo eléctrico, vientos tradicionales de la región andina y el piano.

8.1 Documentación

Para iniciar el proceso de investigación del presente proyecto fue necesaria la recopilación de la información a través de referentes bibliográficos y de la memoria histórica musical de América Latina y Andina, de toda esa cultura que enamora y llena de imaginación y creatividad, de indagar sobre los ritmos y géneros propios de Argentina, Perú, Chile hasta los del verde sur de todos los colores, como diría el poeta Aurelio Arturo, de la ventana del sur de América, Nariño.

Fue necesario entrar en contacto y sensibilizarse al sentir las melodías de una vidala, un carnavalito o de un sonsureño que invitan y convocan a reinventar esos aires andinos tan propios y que son la vida cultural que identifica a la Amerindia.

De otra parte, zambullirse hasta el goce pleno de leer la poesía de escritores nariñenses como Luis Felipe de La Rosa, Florentino Bustos Estupiñan y Ovi fue, humedecer la palabra al son de un ritmo musical, lleno de matices y tonadas, sonetos y coplas que condujeron al investigador del presente trabajo, a creer que sí es posible transformar la historia de la poesía, y aportar a través de la musicalización en formato instrumental mixto, piano, voz, bajo acústico, percusión y vientos tradicionales andinos, al patrimonio del departamento de Nariño.

8.2 Proceso Creativo

Este capítulo se constituye en el fundamento del presente trabajo, en la línea metodológica de la investigación-creación. Se trata de componer la música acompañante de poemas, utilizando los géneros andinos latinoamericanos: carnavalito, vidala y sonsureño y los recursos armónico-melódicos de la música popular para un formato instrumental no convencional, percusión mixta, bajo eléctrico, vientos tradicionales de la región andina y el piano, una creación musical que más allá de la instrumentalización del producto, del importante soporte teórico y de la articulación entre el soneto, la copla y la música, se pretende aportar al patrimonio cultural del departamento de Nariño.

Para el caso del proyecto la creación de los arreglos se convierte en la base del desarrollo creativo, siendo necesario tener en cuenta las características vocales y musicales propias de un hecho musical creativo.

9. Proceso y Desarrollo Creativo

9.1 Una conversación con los poetas: yo creo, yo pienso.

EL CHARCO

VERSION ORIGINAL

(Autor: Florentino Bustos)

De nuestro charco lajeño,

¡oh Clemencia sin rival!

Te envío sabrosos cuyes

a tu gusto y paladar.

Preparados con esmero:

con cebollas, ajo y sal;

por Mercedes de Rosero,

nuestra técnica sin par.

Los cuyes ajusticiados,

comprados en Yaramal

te reservan muchas proles

si regresas a tu hogar.

Acepta fervorosa Negra

mi presente sin igual,

los remito con Oliva,

vuestra prima de Panán.

Y recuerda Inés Clemencia

a tu terruño natal,

do vive tu amante loco,

siempre loco, ya de atar…

VERSION EDITADA

Estrofa 1

De nuestro charco lajeño,

¡oh Clemencia sin rival!

Te envío sabrosos cuyes

a tu gusto y paladar.

Estrofa 2

Preparados con esmero:

con cebollas, ajo y sal;

por Mercedes de Rosero,

nuestra técnica sin par.

Coro

Los cuyes ajusticiados,

comprados en Yaramal

te reservan muchas proles

si regresas a tu hogar.

Acepta fervorosa Negra

mi presente sin igual,

los remito con Oliva,

vuestra prima de Panán.

Estrofa 5

Y recuerda Inés Clemencia

a tu terruño natal,

do vive tu amante loco,

siempre loco, ya de atar…

Referirse a la idiosincrasia del folclor latinoamericano y sobre todo, a los ritmos que durante décadas se han constituido en parte sustancial de la cultura musical regional, nacional e internacional, convoca a hablar de la vidala, el sonsureño y el carnavalito pero también, a referirse a la copla como ése género que contiene un sinnúmero de matices y que los estudiosos han denominado como el arte menor, en otras palabras que encierra unas características específicas, tal es el caso de El Charco.

Andrey Calo (2013) respecto a la copla manifiesta:

“El rasgo más característico del arte menor es su laconismo: cada texto expresa una idea completa; lo que define otra particularidad de la copla y géneros parientes: el carácter de improvisación. Esto se revela, primero, en la capacidad de un ‘cantaor’ de componer

instantáneamente el texto nuevo, fundándose en la estilística canónica; segundo, en la posibilidad de incorporar las coplas ya conocidas a las series temáticas no limitadas (llamadas cantares), y, tercero, en la elección de los versos conocidos, de entre los centenares existentes, que correspondan a la situación concreta (de este modo, los géneros del arte menor pueden servir como medio de comunicación poética y lúdica" (p.66).

El Charco es pues, ese texto poético que describe armónicamente situaciones que, de hecho, comunican un mensaje y que, dada su naturaleza de igual manera refleja un contexto en el que se enuncian nombres, espacios, animales, plantas, etc. Su lenguaje es simple, aunque en ocasiones, lapidario, en ocasiones cargado de humor y en otras de sátira, pero que en últimas rescatan los procesos sociales y económicos que permitieron los cambios estructurales de las costumbres y los imaginarios de un determinado territorio.

El poeta en su obra cuenta una historia, un hecho que pretende contar poéticamente a los demás. El deseo de él es muy claro, sólo quiere transportar el lector de estas coplas a vivir su propia experiencia, a sentir y a palpar a esos personajes que merecieron escribir unos versos en su poesía El Charco. Recuerda a Inés Clemencia, a Mercedes de Rosero, la tragedia de los cuyes ajusticiados; todos estos detalles narrados tan sencillamente, pero con armonía poética, hacen que se sienta el pasado en el presente, se revivan y se reconstruyan los personajes, costumbres que identifican a la tierra nariñense

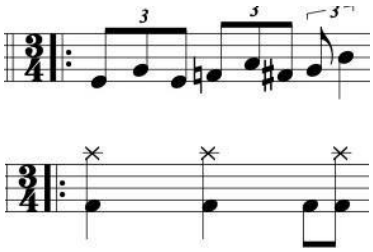
Aquí se observa como él a través de sus versos quiere salir de ese exagerado sentimiento de la escuela romántica, incursionando en la poesía que trata de describir la naturaleza fielmente, ella ya no como medio de las pasiones humanas, sino como fin pretendido y buscado; exalta la tierra, el trabajo, el pueblo, aunque su poesía no puede escapar de las formas y maneras tradicionales –religiosas y conservadoras de la época.

EL Charco, es una poesía cargada de figuras literarias y expresiones de la época, como: lajeña, proles, presente sin igual, terruño, etcétera; emplea sitios o lugares frecuentemente utilizados como recurso de expresión máxima: Charco, Yaramal, Panán.

Su poesía es una fiel descripción del pasado, pero cargada de fantasía, de colorido, tratando temas regionales y sucesos legendarios; ofrece descripciones costumbristas de la región; se dedica a exaltar a personajes importantes del momento.

En Bustos todo conduce al arte poético: sus estofas cargadas de metáforas, símiles, sinécdoques y admiraciones o como en estas coplas que recogen parte de la tradición nariñense.

La musicalización se basa en el ritmo tradicional del carnavalito con un motivo rítmico-melódico que acentúa las sílabas 1-4-7-8 del primer verso de cada estrofa (Color Amarillo), con el fin de darle un inicio a la pieza a manera de obligado-corte.



De nuestro Charco la je ño

La rima es asonante porque las vocales finales de la ultima palabra se repiten haciendo juego entre el verso 2 y el 4. (Color Morado).

Rival - Paladar

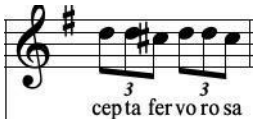
Sal – Par

Yaramal – Hogar

Igual – Panán

Natal – Atar

En la segunda estrofa del coro hay un verso que tiene nueve silabas *(Acepta fervorosa negra),* en donde el fraseo debe cambiar, la solución fue frasear atresillado para que el verso quepa en la métrica tal como se muestra en la imagen:



En la última estrofa aparece un recurso literario llamado sincopa que consiste en suprimir un sonido dentro de una palabra, en este caso, “donde” lo está reemplazando por “do”.

ÁRBOL TRISTE

(Autor: Luis Felipe De La Rosa)

VERSIÓN ORIGINAL

En el rincón de una calleja antigua
Hay un árbol doliente y haraposo
Cuyo ramaje a la pared contigua
Cae… como en demanda de reposo.

Yo le visto crecer. Lleno de orgullo
Miro de arriba la mundana escoria…
Y abrió a las tempestades su capullo
Como soberbio símbolo de gloria.

Ya más de treinta inviernos han pasado…
Y en esa inútil armazón mendiga

Que a la pared se abate, no ha quedado

Ni la ingrata presencia de una hormiga…

¿Qué dolorosa infinidad me enlaza

¿A la suerte del árbol desvalido?

No sé. No se… y al observar su traza,

Se me arranca del alma un alarido.

De noche, cuando voy hacia mi pieza

Por la calle infeliz de aquel anciano,

Parece que moviendo la cabeza

Me dice con ternura: ¡Adiós, hermano!

VERSION EDITADA

Estrofa 1

En el rincón de una calleja antigua

hay un árbol doliente y harapo so

cuyo ramaje a la pared contigua

cae… como en demanda de reposo.

Estrofa 2

Yo le visto crecer. Lleno de orgullo

miro de arriba la mundana escoria…

y abrió a las tempestades su capullo

como soberbio símbolo de gloria.

Coro

Ya más de treinta inviernos han pasado…

y en esa inútil armazón mendiga

que a la pared se abate, no ha quedado

ni la ingrata presencia de una hormiga…

Estrofa3

¿Qué dolorosa infinidad me enlaza

¿A la suerte del árbol desvalido?

no sé. no sé… y al observar su traza,

se me arranca del alma un alarido.

Estrofa 4

De noche, cuando voy hacia mi pieza

por la calle infeliz de aquel anciano,

parece que moviendo la cabeza

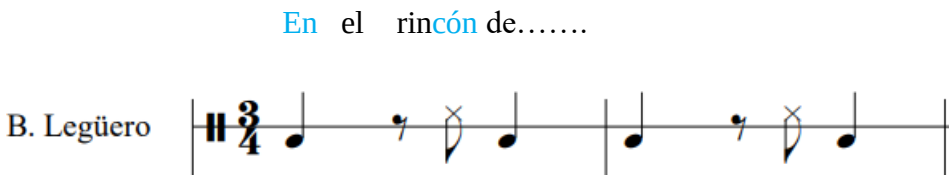
me dice con ternura: ¡Adiós, hermano!

La escritura es un sistema de notación, así como la notación musical, que obedece a ciertos parámetros como las comas, las tildes etc. y de alguna manera la interpretación que se logra con estos signos ortográficos le da un ritmo a la lectura obteniendo una musicalización. Por tal motivo es muy importante saber interpretar un poema, buscar su clímax, entender de que habla, a quien va dirigido, para así mismo con la música pensar en un cambio que contraste las notas con la letra.

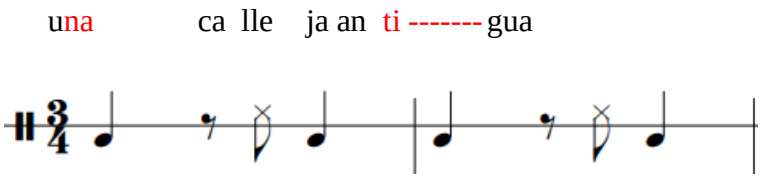
En una primera instancia se entendió la escritura como un sistema de notación musical, entonces las comas, los puntos suspensivos y los signos de exclamación hacen parte de la canción en ocasiones representados con notas largas, finales de frase, finales de estrofa o incluso desde la parte interpretativa del cantante se aprecian rubatos.

El poema tiene un estilo endecasílabo, es decir que consta cada verso de 11 silabas; en este caso son 5 párrafos de 4 versos cada uno que llevan acentos en la silaba No 6 y 10 (Color Rojo) y en las silabas 1 y 4(Color Azul).

La relación poesía-música se hizo de acuerdo a la prosodia de la escritura; el primer acento de color azul corresponde al primer golpe del bombo legüero en el parche, el siguiente al segundo golpe asincopado que se toca en la madera del bombo tal como se muestra en la imagen:



El primer acento en rojo corresponde a la silaba 6 en donde se forma una anacrusa con la negra del primer tiempo del golpe del bombo entrando en la ultima corchea del ante compas haciendo lo mismo con la silaba 10 en el siguiente compas.



En una segunda instancia se hizo unas modificaciones sobre el texto para una mejor interpretación, como por ejemplo en la estrofa 3 verso 3 (No sé No sé) hay un acento diacrítico que no se consideró en el poema original, pero para la interpretación de la música si fue incluido. Además, la rima es consonante, es decir perfecta ya que las ultimas silabas de cada verso son iguales y riman 1 con 3 y 2 con 4.

Antigua - Contigua

Harapo so – Reposo

Orgullo - Capullo

Escoria – Gloria

Pasado - Quedado

Mendiga – Hormiga

Enlaza - Traza

Desvalido – Alarido

Pieza - Cabeza

Anciano - Hermano

Poeta Luis Felipe de La Rosa, Trovador, yo creo y pienso que su vida es un encuentro de placeres, de pactos con la vida, la naturaleza, la existencia misma. Es un poeta que madruga con sus pensamientos y se acuesta con la palabra a flor de piel. Pienso y creo que el Árbol Triste se convierte en un desafío, un recamo hecho poesía. Es su voz en tiempo de desolación y tristeza la que se manifiesta a través de sus versos, versos que conmueven y llevan a un plano en el que los sueños y las fantasías, las añoranzas y el amor a la tierra hace que afloren los sentimientos y las pasiones.

La historia debe hablar del escritor, el compositor de versos, el declamador, el hombre de pluma, el trovador, el ruiseñor cantor del sur, el indeclinable Luis Felipe de La Rosa quien recostado en su Árbol Triste convierte la poesía en una obra de arte. Su ritmo es la dimensión central de sus versos; la rima la medida, etc., son los pilares en que se apoya cada una de las palabras como una melodía poética que encanta. Y en cierto modo la cantidad silábica -clásica latina y castellana- se condiciona frente al sistema rítmico inherente a cada verso.

Acentos fonéticos y rítmicos armonizan en enérgica locución de sellada consonancia. En el análisis no importa si las vocales son extendidas o reducidas. Lo que realmente importa es que se utiliza la acentuación fónica para delimitar sus versos hasta convertir su poesía en un todo armónico, sensible, poético y misterioso.

El hecho que se impone gravita en su unidad irreductible, en el condicionamiento de la extensión por el ritmo. Y en la unidad irrevocable ritmo - fonética, fuera de tal austero círculo, rítmica - fonética - medida, cualquier realidad significa la dedicación al escribir un verso, una poesía.

AMANTE

VERSIÓN ORIGINAL

un día más
en que recorro sin premura
el breve espacio de la oficina

un saludo aquí
una respuesta allá
alguna mirada que se pierde tras los cristales

el tiempo transcurre a saltitos
en el círculo sin fin
que pende de la pared
donde, ingenuo, creo haberlo domado

algo en su mirada
oculto más allá de su sonrisa
me lleva a musitar

“buen día, tristeza”
me conmueve tanto su soledad
que no puedo
por solidaridad
desprenderla
de mi memoria
así, de repente,
en el tinto del desayuno
al iniciar la mañana
me sorprendo
náufrago
en sus profundos ojos negros

hace tiempo ya
me acompaña el entorno de su sombra

se desliza su nombre por mi pecho
atraviesa la espalda sin dejar herida
y asume la forma de un enorme vacío
un susurro urgente
lucha a muerte en mí

no tengo tiempo que ofrecerle
ni espacio para compartirle
nada me falta ni me sobra

aún así
si mira usted mis ojos
encontrará el ansia
que apenas domino
de darle todo

sin entregarle nada

La amo, sin preguntas

no importa desde cuando

sin reproches ni promesas

pero la estoy amando

Los secretos de su piel

llevan un sabor a miel

guarda entre sus cabellos

nuestros momentos más bellos

no me comprometo
ni le prometo nada
no le ofrezco calor para las noches frías
ni correr a su lado cuando me necesite
incluso, habrá veces
en que ni siquiera atienda sus llamadas

sin embargo, no le quepa duda,
le pertenezco entero

no serán suyas mis navidades
ni míos sus años nuevos
no haremos planes para las vacaciones
ni dispondrá de mis domingos
(en realidad
no lo hará casi con ninguno de mis días)

sin embargo, le repito,

VERSION EDITADA

Declamación

un día más
en que recorro sin premura
el breve espacio de la oficina

un saludo aquí
una respuesta allá
alguna mirada que se pierde tras los cristales

el tiempo transcurre a saltitos
en el círculo sin fin
que pende de la pared
donde, ingenuo, creo haberlo domado

algo en su mirada
oculto más allá de su sonrisa
me lleva a musitar
                “buen día, tristeza”
me conmueve tanto su soledad
que no puedo
                por solidaridad
desprenderla
                de mi memoria

Pre coro Cantado

así, de repente,
en el tinto del desayuno
al iniciar la mañana

me sorprendo
náufrago

Declamación

Ahh… en sus profundos ojos negros

hace tiempo ya
me acompaña el entorno de su sombra

se desliza su nombre por mi pecho
atraviesa la espalda sin dejar herida
y asume la forma de un enorme vacío
un susurro urgente
lucha a muerte en mí

no tengo tiempo que ofrecerle
ni espacio para compartirle
nada me falta ni me sobra

aún así
si mira usted mis ojos
encontrará el ansia
                que apenas domino
de darle todo
            sin entregarle nada

Coro Cantado

La Amo, sin preguntas

No importa desde cuando

Sin reproches ni promesas

Pero la estoy amando

Los secretos de su piel

Llevan un sabor a miel

Guarda entre sus cabellos

Nuestros momentos más bellos

Declamación

no me comprometo
ni le prometo nada
no le ofrezco calor para las noches frías
ni correr a su lado cuando me necesite
incluso, habrá veces
en que ni siquiera atienda sus llamadas

sin embargo, no le quepa duda,
le pertenezco entero

no serán suyas mis navidades
ni míos sus años nuevos
no haremos planes para las vacaciones
ni dispondrá de mis domingos
(en realidad
no lo hará casi con ninguno de mis días)

sin embargo, le repito, *(Al Coro)*

Según María Victoria Utrera (2004) “La desarticulación del verso implica la desarticulación de un sistema, de un sistema objetivo, entendido como orden universal aceptado –el ritmo universal de la música de las esferas– y de un sistema subjetivo, entendido como orden interno coherente. La ruptura de la coherencia del sistema conduce al fragmentarismo y afecta al equilibrio universal y al personal. Al desorden que deriva de la ruptura con el orden del verso tradicional corresponde el fragmentarismo visible del verso en el espacio de la página, que se complementa muchas veces con el empleo del encabalgamiento, lo cual supone también un fragmentarismo sintáctico. Así el verso libre desmembrado no sólo va contra el orden rítmico universal representado en el verso tradicional sino contra otro orden de índole racional objetiva que es la sintaxis, aspectos que determinarán en muchos casos una lectura marcada por la incertidumbre”

Ovi, un hombre que inspira, un poeta que en sus versos habla desde el sentir y el pensar; desde la vida y la esperanza. Sus versos cargados de nostalgia, pero también saturados de intimidad de imaginarios que se vuelcan en tonadas de amor, abren los espacios para seguir soñando y viviendo.

Quizá para él, las noches, los días, los años y las estaciones son la musa, el gnomo; el duende inspirador; el guachimán que habla de sueños y ensueños, de trasegares, de momentos bellos y de instantes lúgubres, de miradas furtivas, dudas y noches frías.

Él, llena de magia el verso, la poesía, el canto a la vida; contagia con su rima los corazones y las experiencias sentidas. Llorar, reír, vivir y morir son constantes en sus versos, en tanto la sombra que protege del calor incesante arropa a cada instante, la vida.

Musicalizar un verso libre es un reto grande, puesto que las palabras son sentidas, sueltas, al aire, además de intentar buscarle un sentido a cada estrofa. Amante es un poemario que tiene varios capítulos en donde se escogieron los dos primeros (Enamoramiento y Pacto) para llenarlo de notas musicales y convertirlo en canción.

La declamación, un arte escénico en el que se interpreta un poema narrando cada palabra con una voz armoniosa y sutil que cautiva al espectador es la protagonista de esta musicalización; la mayoría de sus estrofas constituyen a un locutor que narra la historia de como un hombre puede conocer y enamorarse de su pareja hasta el punto de pactar una vida con ella teniendo un futuro incierto, seguidamente hay un pre coro que se constituye de 5 versos que dan paso a una exclamación ¡Ahh… En sus profundos ojos negros! Y así da pie a la siguiente estrofa que es la antesala del coro.

El coro consta de 2 párrafos con 4 versos cada uno; aquí se corta el verso libre y aparece la rima y la métrica ya que está conformado principalmente por 7 silabas (Heptasílabo) con un par de versos de 8 sílabas (Octosílabo) obteniendo una rima consonante.

cuando - amando

piel - miel

cabellos - bellos

La elección de las estrofas está acompañada de un gran referente musical llamado Joan Manuel Serrat, un cantautor y poeta que musicalizo muchos poemas entre ellos “Cantares”, un poema de Antonio Machado que consta de 53 párrafos, así que la designación de la forma de Amante es una búsqueda para encontrar un hilo conductor y desechar muchos párrafos que tal ves no funcionen dentro del concepto de canción y así incluir un pre coro, un coro y darle un orden y una forma a una musicalización de un verso libre.

9.2 Análisis Musical

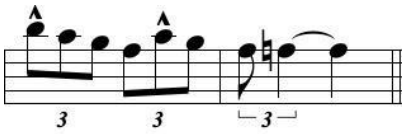
9.2.1 Carnavalito: El Charco

Esta obra fiestera es musicalizada a través de armonías típicas del género y melodías acórdicas que van de acuerdo a la función tonal correspondiente.

La obra empieza con un tutti realizado por todos los instrumentos sin contar la percusión y la melodía está basada en arpegios (Compas 1) además de un cambio de métrica usual en estos estilos.

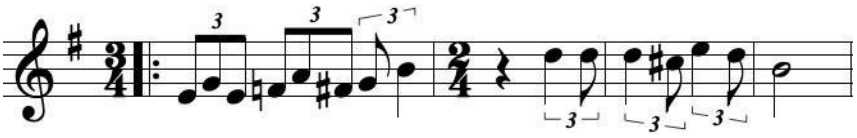
En la gráfica anterior se observa un arpegio de Em7 y de A, pasando por G su relativa, resolviendo en su tercer grado melódico (B) (Compas1), luego hace un arpegio de Bm7 siendo parte de un préstamo del modo dórico (Compas 2) para así resolver a Em nuevamente (Compas 3)

Seguidamente se repite el mismo motivo con una variación al final de la frase para dar pie a la primera estrofa.



Esta variación es un “retardo” rítmico con un desplazamiento que resuelve al sustituto tritonal de Em, es decir F7.

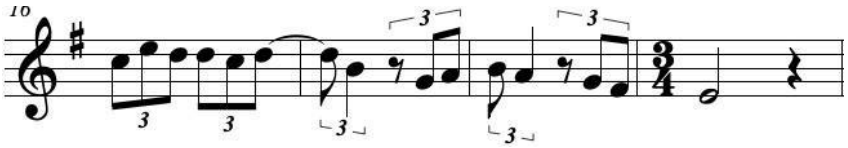
Inicialmente el inicio es armonizado cromáticamente desde Em pasando por Fm7,F#m7 y resolviendo a G, dando una sensación de rearmonización por color, ya que los tiempos fuertes de la melodía son las tónicas de los acordes ejecutados.



Em7 Fm7 F#m7 G A7 G

Se puede deducir que este género tiene elementos modales interesantes; hay un juego entre G y A7, siendo G la tónica y el A7 un préstamo del modo Lidio en donde se repite varias veces en la pieza.

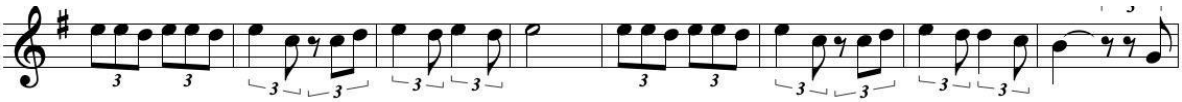
Mas adelante nos encontramos con un circulo de cuartas para terminar la estrofa y volver al tutti inicial.



Am D7 G C F#m7b5 B7 Em7

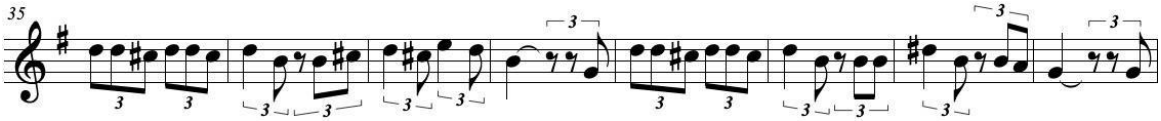
Después de repetirse la introducción y la segunda estrofa tal cual como la primera vez, se procede al coro antecediéndolo con el siguiente obligado rítmico-melódico:

Ya en el coro se logra escuchar que la armonía va hacia el cuarto grado de la relativa mayor, es decir C; ese cambio es muy tradicional dentro de la música latinoamericana fiestera como el sanjuanito, la saya, el huayno o el carnavalito, seguido a esos 6 compases en C resuelve a G por medio de la dominante (D7) (Compas 7-8)



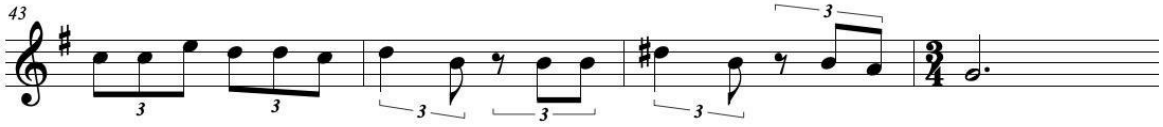
C C C C C C D7 G

La segunda parte del coro consta de la armonía tradicional que contiene el modo lidio, entonces se toca G-A por los siguientes 6 compases, para luego resolver a Em por medio de su dominante (B) Compas 7-8.



G A G A G G A G B7 Em7

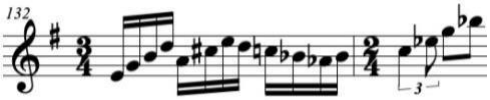
Para finalizar el coro se realiza el mismo circulo de cuartas anterior que sirve para dar fin al coro y enlazarlo con el tutti de la introducción. (Compas 1-2-3-4)



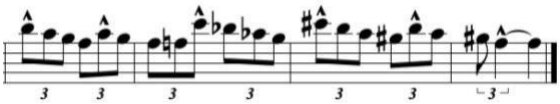
Am D7 G C F#m7b5 B7 Em

La obra termina con el mismo tutti repetitivo de la introducción con una modificación armónico-melódica en la segunda parte, logrando una sonoridad de “Out Side”.

El primer desplazamiento es hacia Fm, es decir se sube medio tono a la tonalidad inicial haciendo un arpegio con colores que contiene la quinta, la séptima, la novena y la once del acorde.



Después de ir a Fm vuelve a Em durante el siguiente compás y regresa a Fm durante el segundo pulso del compas 2 para así dar pie al “Out side” cromático desde Fm a F#m (Compas 3-4).

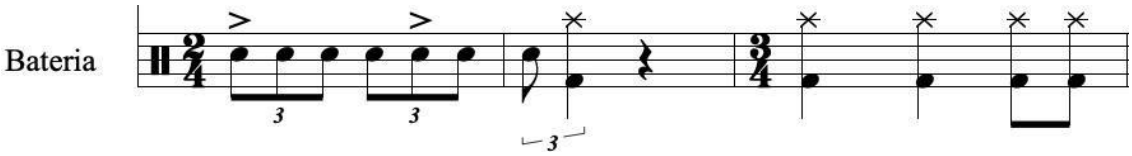


Ritmo:

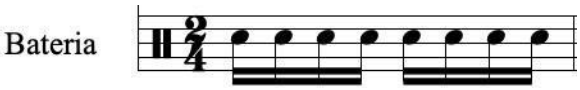
Esta musicalización está basada en un ritmo característico de la zona andina latinoamericana llamado carnavalito con algunos elementos rítmicos del huayno peruano. Se toma como métrica dominante 2/4 con algunos compases en 3/4 usando el redoblante y el bombo legüero como elementos principales durante toda la pieza, al mismo tiempo que se usa los platillos como elemento adicional en el set de batería.

A lo largo de la obra aparecen eventualmente 2 cortes los cuales son usados para hacer cambios de secciones. El primero es un corte atresillado con acentos cada 4 corcheas (compas 1-2) logrando un desplazamiento rítmico seguido de un llamado a la estrofa (compas 3). El segundo es un apoyo a la melodía obteniendo así 8 semicorcheas que dan paso al coro; estos se realizan en *tutti*, los cuales generan que los cambios sean claros y contundentes.

Corte 1



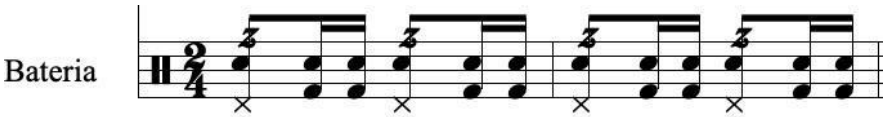
Corte 2



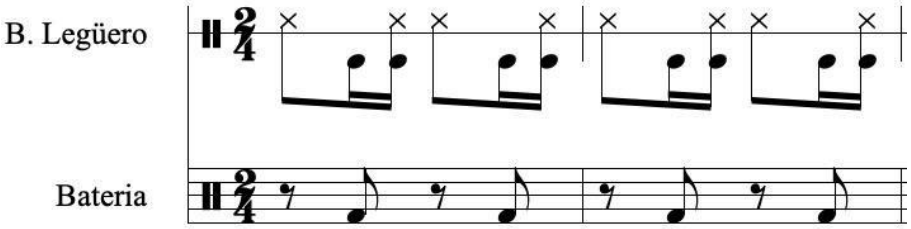
En esta composición se realiza la adaptación a un set de batería los patrones rítmicos de carnavalito con algunos elementos del huayno, en algunas partes se realizan los patrones con redoblante y el bombo de batería y en otras secciones como en las estrofas se interpreta principalmente con el bombo legüero. Entonces a lo largo de la pieza hay un juego con los elementos utilizados en el set generando las dinámicas dependiendo de la intensidad que se maneja musicalmente.

En la improvisación del piano se incluye el cajón peruano, instrumento muy utilizado dentro de las músicas andinas latinoamericanas, el cual adapta los patrones rítmicos del redoblante y el bombo legüero, acompañado de platillos.

Reducción para batería



Carnavalito en bombo legüero



Cabe resaltar que su escritura se hace en compas simple, sin embargo, su interpretación se realiza pensándola atresillado o en compas compuesto.

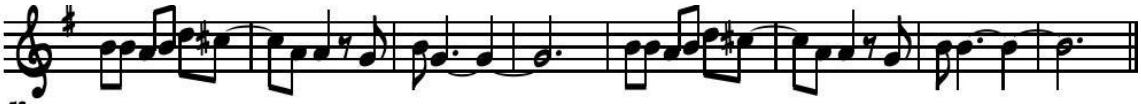
9.2.2 Vidala: Árbol Triste

La armonía de las estrofas de esta obra se armó a partir de diferentes prestamos modales complementados con un bajo pedal en la tónica (G).

G Cm/G F/G G/C G G/Cm F/G C/G

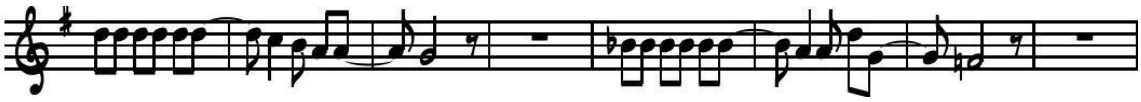
En el sistema anterior (Compas 1-2-3-4) se observa la progresión armónica I-iv-VIIb-IV, todos con un bajo pedal acompañado. El primer G es la tónica la cual pertenece al modo Jónico, el siguiente acorde es un Cm con bajo en sol, en donde se evidencia un préstamo del modo eólico, posteriormente se encuentra el F el cual es un préstamo del modo mixolidio y para finalizar el C que viene siendo un préstamo del modo jónico nuevamente.

Para la parte B en el pre coro, la armonía hace énfasis en la relativa menor de la tonalidad, es decir (Em), luego hace un préstamo modal del modo Dórico y expone un A9 para que después de esa tensión se relaje en un sexto natural (Cmaj7). Seguidamente se repite la misma progresión armónica cambiando el ultimo acorde por un Fmaj7 haciendo un préstamo al modo lidio.

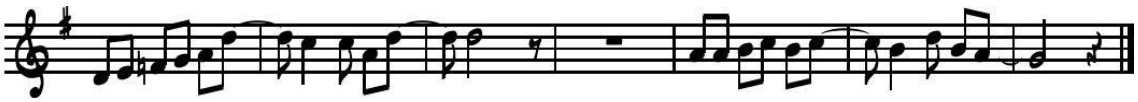


Em7 A9 Cmaj7 Em7 A9 Flydian

Coro



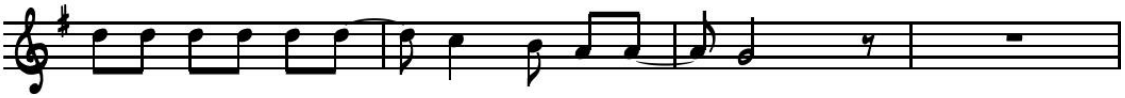
G Bm7 Dm7 Db7 Cm-A/B-Bbmaj7 Gm7 Em7b5 A7 Dm7 G13



Gm7 Am7 Bbmaj7 Bb/C Am D7 Gmaj7

El coro tiene una serie de modulaciones que resuelven finalmente a la tónica inicial. En el compa 1-2-3-4 se observa la primera modulación hacia el b3 maj7 de la tónica, (Bbmaj7).

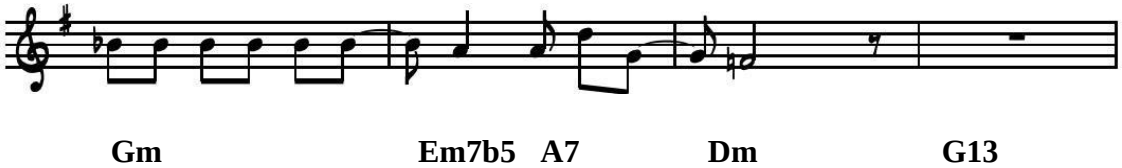
En este sistema se puede apreciar que en el primer compás se expone la tónica y su tercero menor, el segundo compás tiene como diferencia el quinto grado menor pasando por el sustituto tritonal del cuarto mayor, sin embargo, va hacia un cuarto menor que se convierte en segundo de la nueva tonalidad. En el compás 3 y 4 aparece el ii-V7-I, cambiando ese V7 por su sustituto tritonal, en este caso un b2sus para resolver a Bbmaj7, la nueva tónica.



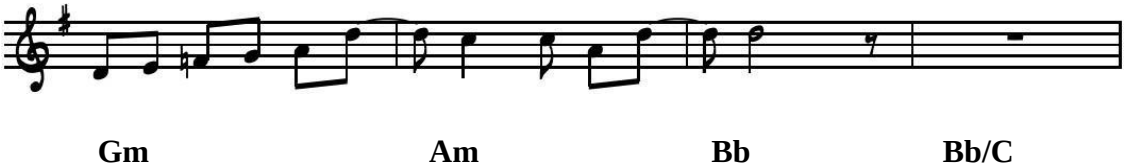
G Bm7 Dm7 Db7 Cm A/B Bbmaj7

Se puede considerar ese Gm (Compas 5) como la relativa menor de la tónica, es decir que cumplen la misma función; en el compás 6 y 7 se expone un ii-V7- del tercero que

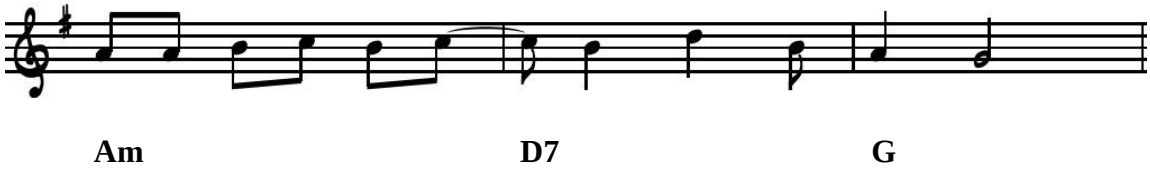
resuelve en ese Dm y posteriormente va hacia un VI7 dominante (G13 compas 8) haciendo un “retardo”.



Ese “retardo” del compás 8 resuelve a un Gm (Compás 9). Luego subiendo diatónicamente por Am haría un préstamo del modo lidio de Bb, pasando por la tónica en Bb para así llegar a un II/I. y resolver en una progresión dominante ii-V7-I de la tonalidad inicial G mayor



y resolver en una progresión dominante ii-V7-I de la tonalidad inicial G mayor.

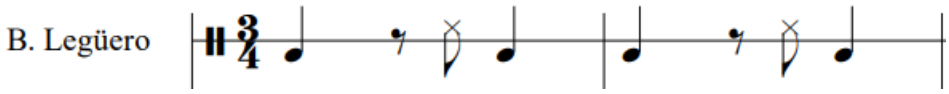


Ritmo

En la Vidala, la parte de la percusión se la interpreta tradicionalmente con un instrumento andino llamado caja, la cual hace parte de su formato original. En este caso, se remplaza este instrumento dentro de un set de batería con bombo legüero en el cual se interpreta la rítmica tradicional de este aire musical.

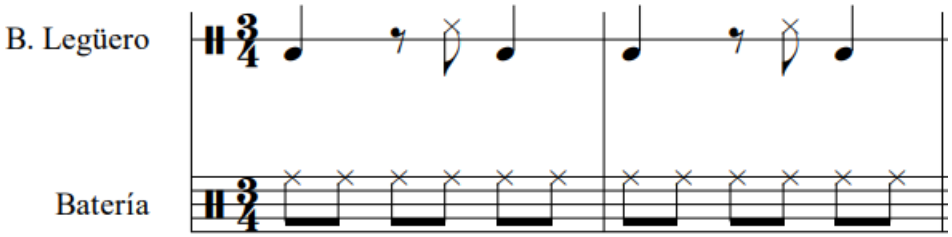
Este tema está compuesto con la célula rítmica original, la cual está adaptada en el bombo legüero; con una fusión y una exploración sonora en el set de batería utilizando elementos como platillos, bombo y redoblante. Esto con el fin de generar un estilo jazzístico en la obra.

Base rítmica de Vidala en bombo legüero



La musicalización de este poema comienza con una introducción de piano (Parte A) acompañado de la base rítmica de Vidala en bombo legüero y efectos en los platillos. Continuando con la entrada de los vientos andinos (Parte B) sobre la misma rítmica por parte de la percusión.

Así mismo en la parte C se utiliza la interpretación tradicional en donde se presenta la composición poética (estrofa) acompañada de la percusión y el piano. En seguida sobre esta estrofa ingresa el bajo con el cual la batería hace el uso del *ride* en corcheas y a su vez ornamenta con los demás elementos de la batería, que acompañan los cambios armónicos a lo largo de la obra.

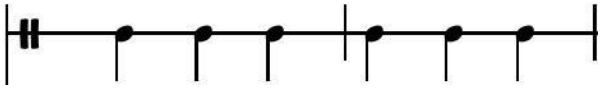


Ocasionalmente se realizan acentos en el redoblante, los cuales van acordes con el aro del bombo legüero y a la vez en el bombo de la batería se interpretan los mismos golpes del parche, esto genera darle más potencia dentro del acompañamiento percutivo.

9.2.3 Son Sureño: Amante

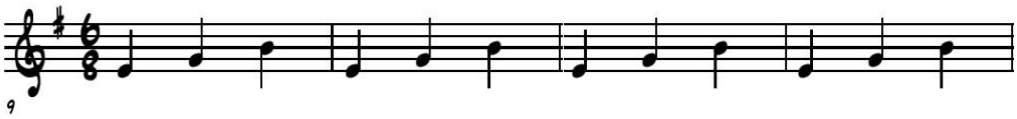
El Son Sureño es un ritmo que tiene una gran influencia de la cultura indígena, negra y española.

En la mayoría de sus piezas, el Son Sureño tradicional tiene un llamado característico que es la antesala del motivo principal y lleva consigo la siguiente célula rítmica:



El formato musical tradicional puede estar conformado por un cuarteto de cuerdas (tres guitarras y requinto) mas el puro, un instrumento de percusión parecido al güiro, como se puede apreciar en los alegres de Genoy (2013), sin embargo, debido a la globalización estos formatos han ido cambiando, agregando instrumentos y adecuando un concepto mas fiestero.

Por eso los formatos mas comunes llevan consigo instrumentos de vientos andinos, percusiones tales como redoblante, congas, timbales, bajo eléctrico y en algunas veces piano eléctrico como por ejemplo en el trompo sarandengue (1997). Dado que los aerófonos andinos como la quena o las zampoñas son instrumentos que se crearon a partir de sonidos de la naturaleza y que ha través del tiempo han sufrido modificaciones dentro del intercambio cultural, se reducen las posibilidades de tocar cómodamente una tonalidad con bastantes alteraciones siendo su afinación no bien temperada, por eso la tonalidad de un sonsureño varía entre Em, Dm, Am, Cm y Gm.



Ésta célula consta de una triada en la tónica, con un diseño melódico de los grados primero, tercero y quinto ascendentes exponiendo la tonalidad de Em.

La métrica del Son Sureño lleva una bimetria entre 6/8 y 3/4 por ubicarse dentro del complejo del bambuco, por eso en algunos lugares lo llaman bambuco sureño, el ritmo es muy estable sobrecargado de corcheas, también es muy usual el uso de sincopas internas y anacrusas.

Sus melodías típicas se basan en la escala pentatónica. Una canción representativa de este ritmo es la guaneña.

La Guaneña: Canción típica de la región nariñense.

C **G** **B7** **Em**

- La creación de esta obra se realizó a partir de criterios propios del ritmo basándose en el llamado característico que da antesala al motivo principal respetando algunos rasgos típicos que permitan conservar su identidad. Por tanto, se decidió mantener una de las tonalidades mas usuales como lo es Em, escogiendo instrumentos aerófonos andinos como los toyos, la quena, el quenacho y las zancas mas una base rítmica conformada por bombo legüero, batería, bajo eléctrico y piano. Posteriormente se desarrolla una variable en un compás irregular como lo es el 5/8 manteniendo algunos elementos rítmico-melódicos originales.

- La variación 1 consta de la misma célula rítmica haciendo una ligadura en la última nota, para generar el efecto del patrón tradicional a 6/8, añadiéndole una bordadura desde el cuarto grado (La), pasando por la nota blues (La#) que marca el camino hacia el quinto grado de la tónica (Primer y segundo compas). Y esto mismo se repite en los dos compases siguientes en la dominante.

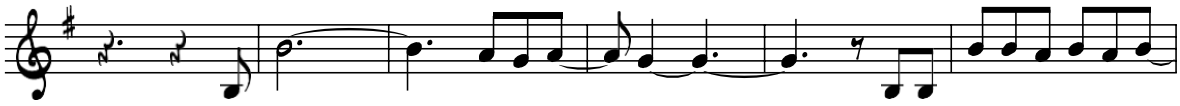
- Seguidamente se realiza el mismo proceso pero en su dominante (B)

- La variación 2 (Quinto y Sexto compas) se aborda con el patrón rítmico de la primera variación (Compas uno y dos) aumentándole el séptimo grado (La) haciendo una subdivisión (Quinto compas) que consolide la idea de la variación 1 generando la tensión suficiente para reposar en tónica como lo muestra el séptimo y octavo compas.

Puente

El puente de esta pieza en su parte armónica se forma a partir de la escala menor natural empezando en el cuarto grado (Am) pasando por el quinto grado menor (Bm) y técnicamente iría a un Cmaj7, logrando un desarrollo diatónico de la misma escala con un

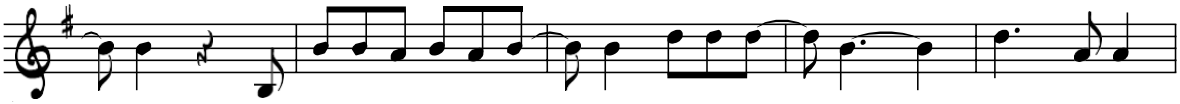
préstamo modal obtenido del modo lidio de G mayor generando una aproximación hacia el mismo por medio de su dominante (D7).



Am7 Bm7 C#m7b5 D7 G

Estando en G mayor se utiliza un concepto llamado “líneas cliché” (Compás 1-2-3), que consisten en el movimiento de voces internas del acorde, sin afectar las demás voces, en este caso la quinta voz de G mayor sube cromáticamente, pasando por la quinta sostenida, la sexta y la séptima.

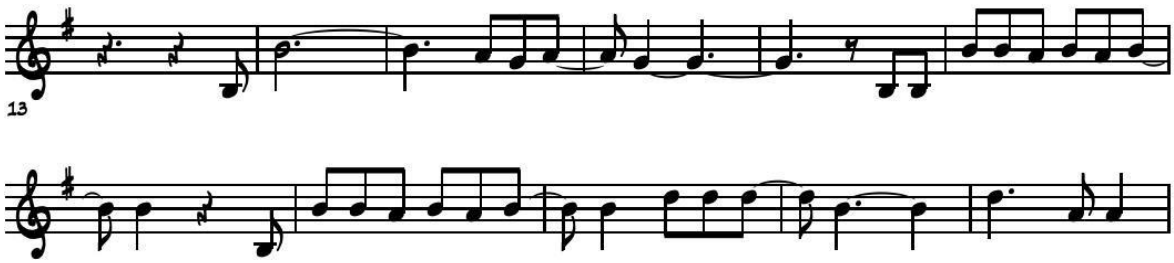
En el sonsureño existe una cadencia muy frecuente que consta de el tercer, el quinto y el primer grado(iii-V-i), sustituyendo a la famosa progresión de jazz (ii-V-I), (Compás 4-5-6)



G#5 Gadd6 G7 B7 Em

En esta gráfica, se puede observar la escala pentatónica menor típica del sonsureño en el diseño melódico, formándose a partir de los grados 1-3-4-5-7.

Melodía creada a partir de la escala pentatónica

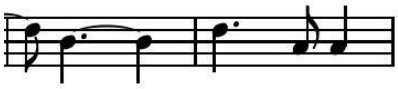


En esta gráfica se observa la similitud que hay con la imagen anterior, compartiendo las mismas células rítmicas y la misma escala pentatónica en un orden diferente.

Cuando la melodía se encuentra en el acorde dominante, uno de los grados de la escala genera tensión formando un acorde con #9 tal y como se muestra en la gráfica de la "Guaneña" compas 4.

B7

Este fenómeno también ocurre en la pieza creada, en los compases 10 y 11.



B7

Coro

El coro está conformado por una progresión de acordes que son típicos en esta música, en donde se hace una pequeña tonicalización a la relativa mayor de la tonalidad y se tocan los siguientes acordes:

C D7 G B7 Em Ebm7 Dm7 Db7

Del compás 1 al 7 se evidencia la progresión de IV-V-I para posteriormente volver a la tónica menor inicial por medio de su dominante (B7). Después se realiza una progresión cromática descendente que consta de Em Ebm7, Dm7(ii de C) y Db7 que vendría siendo el sustituto tritonal del cuarto grado de la relativa mayor de Em (Compas 8-9), es decir de G, para así dar pie a la repetición del coro con una leve variación en la melodía.

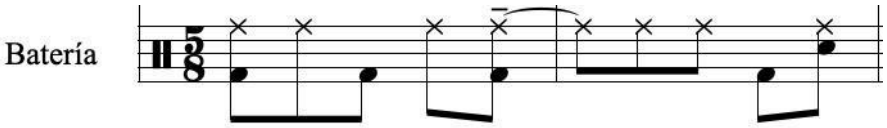
C D7 G B7 Em

En cuanto a la melodía se logra observar la escala pentatónica menor de Em como en el sonsureño tradicional.

Ritmo:

Se desarrolla a partir del ritmo característico de la zona sur de Colombia denominado sonsureño, en la cual se hace una propuesta a partir de la métrica de 5/8 y también el uso de 6/8 en momentos importantes de la canción como lo es el pre coro y el coro.

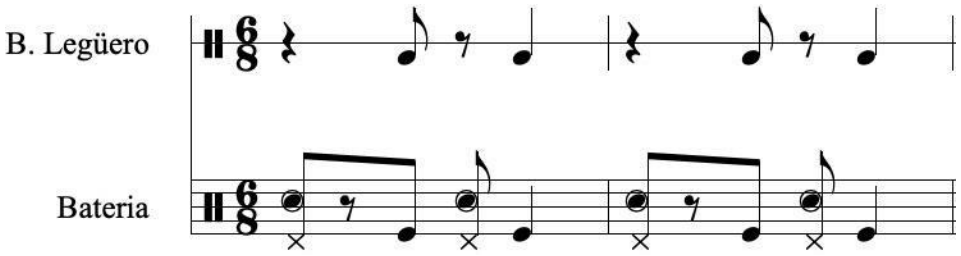
Base sonsureño 5/8 en batería



Estos patrones rítmicos están basados en las células rítmicas que realizan los instrumentos tradicionales como el puro y el bombo, adaptándolos a un set de batería en el

cual se interpretan de una manera diferente sin perder el sentido de su tradición. También están basados en la forma de interpretación de algunas agrupaciones del departamento de Nariño.

Base sonsureño en 6/8 con bombo legüero



En la parte interpretativa suelen hacerse variaciones dentro de estos patrones dependiendo de la creatividad del interprete, esta dinámica es muy común dentro de la música nariñense.

Conclusiones

Desarrollar el presente trabajo de investigación lleva a pensar en que otro mundo es posible si se continúa invadiendo el universo musical, si cada instante de la vida se llena de notas, ritmos, géneros, voces de infinidad de matices que, como el arco iris, llenan de color la vida.

Encontrar alternativas para salvaguardar el patrimonio de Nariño a través de la musicalización de tres poemas de autores nariñenses en los géneros latinoamericanos: carnavalito, vidala y sonsureño se constituyó, en principio, en un reto. Un reto inaplazable, un compromiso conmigo mismo, con la Universidad, con mi familia y mis afectos próximos. Cada tropiezo, porque los hubo, fueron la motivación para continuar en el proceso de desarrollo creativo. Cada minuto y espacio de la vida, dedicados con amor y esfuerzo consolidaron la propuesta. En todos los instantes, el mundo giró alrededor de una

propuesta válida, acertada, creada desde el espacio que ha brindado la institución, fortaleciendo las capacidades y ese ‘poder de la palabra’, de las manos, las voces, el corazón y el alma que se vistieron de fiesta con cada nota que surgía para lograr las composiciones musicales producto de ésta investigación, para comprobar, al final del trasegar investigativo, con un resultado que, considero, es positivo.

Hoy, hay fiesta. Fiesta porque las letras de los autores nariñenses danzan al son de un carnavalito, una vidala, y un sonsureño, géneros latinoamericanos que hacen de la patria grande el territorio para cantar, danzar y bailar.

Y el instrumento que se ha gozado esta posibilidad creativa, el piano se convirtió en el instrumento protagónico porque se entretejió a través de un ensamble musical armonioso, bellamente construido. Un ensamble con instrumentos andinos que le dio sonoridad a la composición y que, llena de satisfacción a quien propuso el presente proyecto y a quienes, de una u otra manera contribuyeron para que la musicalización de tres poemas de autores nariñenses en formato instrumental mixto, piano, voz, bajo, percusión y vientos tradicionales andinos, se convirtiera en un aporte patrimonial al departamento de Nariño.

ANEXOS:

PARTITURAS

Anexo 1

LINK PARTITURA EL CHARCO:

https://drive.google.com/drive/folders/1NKVDNiOa9cRdIS_t195QayZUS1V2NBaV?usp=sharing

LINK VIDEO EL CHARCO:

https://www.youtube.com/watch?v=Y0wNIUz7Odc&list=PLZuRqDZ4zoh7zO9iCQjZi6CLZNIqihby5

Anexo 2

LINK PARTITURA ARBOL TRISTE:

https://drive.google.com/drive/folders/19Kx4WZtkOLVfJzaitqGYT7Hofm9Aketi?usp=sharing

LINK VIDEO ARBOL TRISTE:

https://www.youtube.com/watch?v=JWl6Gu59tB0&list=PLZuRqDZ4zoh7zO9iCQjZi6CLZNIqihby5&index=2

Anexo 3

LINK PARTITURA AMANTE:

https://drive.google.com/drive/folders/18Udol0HGhtE80FBI0TkEo67Yggv2uKVm?usp=sharing

LINK VIDEO AMANTE:

https://www.youtube.com/watch?v=V_Rcge4g458&list=PLZuRqDZ4zoh7zO9iCQjZi6CLZNIqihby5&index=3

Referentes

Análisis de A arca de Noé. *Bellaterra: journal of teaching and learning language and literature*, *12*(4), 61-80. Una lectura sobre el disco Caja de música de Pedro Aznar. *Logos (La Serena)*, *28*(1), 30-40.

Bareño Martínez, S. M. (2020). Musicalización de una selección de poemas románticos de Rafael Pombo.

Bastidas E, José M. (2014) Compositores nariñenses de la zona andina. Universidad de Nariño

Brunner, J. J. (1990). Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana.

Castro, J. F. A. (2019). Antología de la poesía nariñense.

Chacón Plaza, D. (2019). Los candidatos de Manuel María Párraga Paredes: visibilización de una música patrimonial.

Eco, Humberto (2015). Sobre algunas funciones de la literatura

Escalante, Giselle (2018). El huayno, es una expresión cultural legada por nuestros ancestros. Universidad Nacional de San Agustín

Fuertes, Irene (s.f). Interpretación de las canciones de Victor Jara. Fomento de la investigación. Universitat Jaume.

Guzmán, Enrique (2019). El huayno ayacuchano en la identidad cultural de las estudiantes de educación inicial. Universidad de San Cristóbal de Huamanga

Hernández Arias, G. Técnicas artísticas contemporáneas empleadas en la elaboración de las carrozas del Carnaval de Negros y Blancos de la ciudad de Pasto.

Imboden, Rita (2003) Interpretación y sentidos; canciones para cantar en las barcas de José Gorostiza

John Cage (2012). Silencio. Adora ediciones. Madrid, España

Londoño F, María E (2012). Patrimonio musical, diversidad cultural y radiodifusión de interés público. Boletín de antropología. Universidad de Antioquia

Mancilla, Norberto (2020). La vidala una de las melodías ancestrales que se va perdiendo. El Liberal.

Marulanda M, Octavio. (1994) Un concierto que dura 20 años. 1ª, edición. Fundación Pro música Nacional de Ginebra, Valle

Meza, G. (2018). La musicalización de textos poéticos como crítica literaria y el desplazamiento entre alta cultura y cultura de masas.

Mendívil, J. (2010). Yo soy el huayno: el huayno peruano como confluencia de lo indígena con lo hispano y lo moderno. A tres bandas: Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano, 37-46.

Miranda H, Paula (2014). La poesía de Violeta Parra. Ed. Cuarto propio. Santiago de Chile

Orguera, Fabiola (2020). Arte y política en el siglo XX latinoamericano. CONICET, Argentina

Sierra, A. Orobio (s.f). Estrategia pedagógica enfocada en la enseñanza de cantos tradicionales del Pacifico Nariñense, aplicada a estudiantes del grado quinto de primaria de la Institución Educativa Iberia del Municipio de Tumaco (Nariño).

Radio Nacional de Colombia (2019). El centenario de Tomás Burbano

Rodrizalez, J. A. (2019). Poetas y narradores nariñenses

Soares, R. P. (2019). La poesía musicalizada de Vinicius de Moraes en la educación literaria.

Trujillo, Guillermo (2009). Documento. Universidad de Nariño

Velis, Atilio (2016). Un canto de Chile libre, con los cuarenta que no pudieron callar.

Abriendo Brecha

Alegres de Genoy. (2013). LOS ALEGRES DE GENOY - MARIELITA [Video]. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=-uut_jA6JIs

Sol Barniz. (1997). *Sol Barniz - El Trompo Sarandengue (Versión Original) - HD (1997)* [Video]. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=2gm4rCTUoXc

Kofman, A. (2013). *La copla española en America Latina* [Ebook].

Torremocha, M. V. U. (2004). Tipografía y verso libre. *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, (2), 251-274.