

La intertextualidad entre literatura y música: La reconstrucción del recuerdo a través de la simbiosis entre la lírica de “Trazo” y el lenguaje del quinteto para piano

Natalia Alarcón Castañeda

Asesor

Francisco Javier Martínez Bermúdez

Universidad Nacional Abierta y a Distancia UNAD

Escuela de Ciencias Sociales Artes y Humanidades ECSAH

Música

2026

Dedicatoria

Dedico este logro a mi niña interior, porque detrás de cada lágrima siempre hubo una sonrisa y una fortaleza que, hasta el día de hoy, no se apaga. Por ti lucho cada día, y me levanto para ser un buen músico, una docente humana y una mejor persona.

Estás cumpliendo tu sueño de vivir de la música, mi niña.

Agradecimientos

A mis padres, por ser mi pilar, por su amor incondicional, por apoyarme, por guiarme, por darme fuerzas de donde ya no tenía y por enseñarme que con disciplina y pasión los sueños se transforman en realidad. Gracias por creer en mí en cada paso de este camino.

A mis hermanos, por ser mi refugio y mi alegría constante. Su presencia, apoyo y risas han sido el motor que me impulsan en los días difíciles.

A mi asesor Francisco Javier Martínez, más que un guía, un maestro que supo orientar mi proceso creativo con respeto y rigor. Gracias por ayudarme a encontrar mi propia voz.

A mis maestros de la UNAD, por abrirme las puertas al conocimiento y por su compromiso con mi formación como músico integro.

A mis amigos, esos cómplices de vida que estuvieron presentes en las risas y en el estrés. Gracias por sus palabras de aliento, por escucharme y por celebrar cada pequeño avance conmigo.

Resumen

Este proyecto de grado se enmarca en el campo de la investigación-creación y tiene como propósito la composición de una obra para ensamble de cuerdas frotadas y piano a partir del poema *Trazo* de la escritora colombiana Piedad Bonnett. La propuesta se fundamenta en el concepto de intertextualidad entre literatura y música, entendiendo la creación musical como un proceso de transposición sonora donde el lenguaje verbal es reinterpretado a través del discurso sonoro.

El proyecto parte de un análisis semántico y estructural del poema, identificando sus núcleos temáticos: la memoria y la transformación del recuerdo, como insumos para la construcción de materiales musicales. A partir de este estudio, se desarrollan estrategias compositivas orientadas a establecer correspondencias entre elementos poéticos y recursos musicales.

Metodológicamente, el proceso se organiza en fases que incluyen la revisión de antecedentes y referentes teóricos sobre intertextualidad e investigación-creación, el análisis literario del poema, la definición de equivalencias sonoras y la elaboración progresiva de la obra. La composición resultante no busca ilustrar literalmente el texto, sino generar un diálogo intertextual en el que la música se convierta en un discurso sonoro del poema.

De este modo, el proyecto contribuye a la reflexión sobre la relación entre palabra y sonido, fortaleciendo la valoración de la literatura colombiana y ampliando las posibilidades expresivas de la música de cámara como espacio de convergencia interdisciplinar.

Palabras clave: Intertextualidad, composición, poesía, cámara, investigación

Abstract

This undergraduate thesis project falls within the field of creative research and aims to compose a work for string ensemble and piano based on the poem *Trazo* by Colombian writer Piedad Bonnett. The proposal is grounded in the concept of intertextuality between literature and music, understanding musical creation as a process of sonic transposition where verbal language is reinterpreted through sound discourse.

The project begins with a semantic and structural analysis of the poem, identifying its thematic cores: memory and the transformation of recollection, as inputs for the construction of musical materials. From this study, compositional strategies are developed to establish correspondences between poetic elements and musical resources.

Methodologically, the process is organized into phases that include a review of background information and theoretical frameworks on intertextuality and creative research, a literary analysis of the poem, the definition of sonic equivalences, and the progressive development of the work. The resulting composition does not seek to literally illustrate the text, but rather to generate an intertextual dialogue in which the music becomes a sonic discourse of the poem.

In this way, the project contributes to reflection on the relationship between word and sound, strengthening the appreciation of Colombian literature and expanding the expressive possibilities of chamber music as a space for interdisciplinary convergence.

Keywords: Intertextuality, Composition, poetry, chamber, research

Tabla de Contenido

| | |
|---|----|
| Introducción | 12 |
| Planteamiento temático | 13 |
| Justificación | 14 |
| Objetivos | 17 |
| Objetivo General..... | 17 |
| Objetivos Específicos | 17 |
| Marco teórico | 17 |
| Intertextualidad entre música y literatura | 18 |
| La música y la literatura como lenguajes | 18 |
| La música como lenguaje | 19 |
| La literatura como lenguaje | 20 |
| Paralelos estructurales entre el lenguaje musical y el lenguaje literario | 21 |
| La trasmutación artística: relación entre música y literatura | 24 |
| Música programática como eje integrador | 26 |
| Recursos de representación en la música programática | 26 |
| El Leitmotiv como símbolo y cohesión narrativa | 27 |
| La transformación temática | 30 |
| Representación sonora del canto de sirena | 36 |
| Marco metodológico / Proceso creativo y de investigación | 41 |
| Reflexión metodológica..... | 41 |
| Enfoque de investigación - creación..... | 41 |
| Fases del proceso creativo | 42 |

| | |
|---|----|
| Fase 1: Análisis intertextual de referentes | 42 |
| Fase 2: Caracterización semántica del poema | 43 |
| Fase 3: Diseño de correspondencias y materiales..... | 43 |
| Fase 4: Praxis compositiva y materialización..... | 44 |
| Fase 5: Sistematización y memoria analítica | 45 |
| Proceso creativo..... | 45 |
| Bucle de interacción | 46 |
| Cuaderno de campo | 46 |
| Análisis semántico y estructural del poema Trazo de Piedad Bonnett..... | 49 |
| La reducción a la esencia y la atmósfera sensorial | 55 |
| La ambigüedad de la memoria y la profundidad del agua..... | 57 |
| Plan de trabajo y cronograma de actividades | 62 |
| Plan de circulación..... | 64 |
| Conclusiones..... | 65 |
| Recomendaciones | 67 |
| Referencias Bibliográficas | 68 |
| Anexos | 73 |

Lista de Figuras

| | |
|--|----|
| Figura 1. Leitmotiv “The water theme” de la obra "El Aprendiz de Brujo" de Paul Dukas. | 27 |
| Figura 2. Leitmotiv “The Apprentice theme” de la obra "El Aprendiz de Brujo" de Paul Dukas. | 28 |
| Figura 5. <i>Variaciones del Leitmotiv del agua, en la obra El Aprendiz de Brujo de Paul Dukas</i> | 31 |
| Figura 6. Gesto de "Recogiendo agua": Inicio de la acumulación textural | 32 |
| Figura 7. Gesto de "Agua vertiendo" y fluidez rítmica constante | 33 |
| Figura 8. Gesto de "Botando agua" en la obra El Aprendiz de Brujo de Paul Dukas | 33 |
| Figura 9. Gesto de "Botando agua" en la obra El Aprendiz de Brujo de Paul Dukas | 34 |
| Figura 10. Gesto de "Botando agua" en la obra El Aprendiz de Brujo de Paul Dukas | 35 |
| Figura 11. Representación del motivo del “canto de sirena” en la obra Ondine de Maurice Ravel | 37 |
| Figura 12. Representación de la variación del motivo del “canto de sirena” en la obra Ondine de Maurice Ravel..... | 38 |
| Figura 13. Configuración inicial del agua como gesto sonoro en la obra Ondine de Maurice Ravel | 38 |
| Figura 14. Variación del gesto inicial del agua en la obra Ondine de Maurice Ravel | 39 |
| Figura 15. Representación del agua como textura de olas en la obra Ondine de Maurice Ravel | 39 |
| Figura 16. Representación sonora del tiempo a través de la imitación del reloj | 50 |
| Figura 17. Melodía principal de la sección A (Andantino) | 51 |
| Figura 18. Leitmotiv del nombre principal | 52 |
| Figura 19. Representación del tiempo en intervalo de segundas menores | 54 |

| | |
|---|----|
| Figura 20. Representación del tiempo mediante intervalos de unísono | 54 |
| Figura 21. Leitmotiv de la risa y sus variantes motivicas..... | 54 |
| Figura 22. Leitmotiv de la lluvia | 56 |
| Figura 23. Cambios de alturas – Ojos oscuros..... | 57 |
| Figura 24. Cambios de alturas – Ojos dorados | 58 |
| Figura 25 Representación del fluir del río mediante la transformación del acompañamiento pianístico | 59 |

Lista de Tabla

| | |
|--|----|
| Tabla 1 Relación entre elementos del lenguaje literario y musical..... | 22 |
| Tabla 2 Representación de la forma..... | 50 |
| Tabla 3 Relación entre los descriptores literarios del poema Trazo y sus posibilidades musicales dentro del proceso compositivo | 61 |
| Tabla 4 Cronograma del proyecto de investigación – creación | 62 |

Lista de Anexos

| | |
|---|----|
| Anexos 1 Repositorio digital de partituras y material sonoro: | 73 |
|---|----|

Introducción

La relación entre literatura y música ha sido históricamente un espacio de diálogo estético en el que la palabra y el sonido se complementan para expresar dimensiones emocionales y simbólicas de la experiencia humana. En el contexto contemporáneo, esta interacción adquiere nuevas posibilidades dentro del campo de la investigación-creación, donde el proceso compositivo no solo da lugar a una obra artística, sino que también propicia una reflexión crítica sobre sus fundamentos conceptuales y metodológicos.

El presente proyecto propone la composición de una obra para ensamble de cuerdas frotadas y piano a partir del poema *Trazo* de la escritora colombiana Piedad Bonnett, abordando la intertextualidad entre literatura y música como eje central. La obra surge de un análisis semántico, interpretativo y estructural del texto poético, cuyos núcleos temáticos se traducen en materiales musicales que configuran un discurso sonoro autónomo.

Este proyecto no se limita al ejercicio compositivo, sino que busca fortalecer la valoración de la literatura colombiana como fuente activa de creación musical. Al tomar como punto de partida el poema *Trazo*, la propuesta abre un espacio de reconocimiento y resignificación de la producción literaria nacional dentro del ámbito sonoro. Desde esta perspectiva, la investigación-creación trasciende lo técnico y se proyecta como una reflexión cultural en la que el diálogo intertextual entre literatura y música amplía las formas de interpretación, circulación y valoración del patrimonio literario contemporáneo. De este modo, el trabajo aporta tanto al campo académico de las artes como al reconocimiento de la producción cultural nacional.

Planteamiento temático

A lo largo de la historia, la composición musical ha encontrado en la literatura una fuente enriquecedora de inspiración sonora, donde la interdisciplinariedad entre ambas ramas ha permitido al sonido asumir la representación proveniente de un texto. En este sentido, el presente proyecto se encamina en un eje programático descriptivo, al proponer la composición de una obra de quinteto con piano, inspirada en el poema *Trazo* de Piedad Bonnett.

La elección de este poema surge tanto de sus posibilidades simbólicas como de una experiencia personal vinculada a la memoria y la ausencia. En un momento marcado por la pérdida de su perrita, la lectura de *Trazo* generó una identificación emocional con la idea del desvanecimiento progresivo del recuerdo, despertando el interés por explorar cómo la música puede representar emociones y describir situaciones a través del discurso sonoro.

El proceso creativo también nace de una experiencia de escucha de: *Pequeño vals vienés*, en la interpretación de Sílvia Pérez Cruz, basado en el poema homónimo de Federico García Lorca y el álbum *Cantando a las poetas del 27*, interpretado por Sheila Blanco. Estas experiencias suscitaron una reflexión sobre la relación entre palabra y sonido, particularmente acerca de la capacidad de la música instrumental para recrear imágenes y sentidos poéticos incluso en ausencia de la voz.

En relación con lo anterior, el proyecto toma como referente principal al compositor colombiano Andrés Posada, debido a sus composiciones basadas en poemas de Piedad Bonnett. Asimismo, se retoman elementos compositivos de Paul Dukas, especialmente el uso de leitmotifs y sus transformaciones como recurso narrativo con la obra “El Aprendiz de Brujo”, y de Maurice Ravel, particularmente por el tratamiento pianístico y la construcción de atmósferas

sonoras presentes en *Gaspard de la nuit* (Ondina). Además el formato de quinteto para piano se estableció por las decisiones que fueron surgiendo en su desarrollo.

De acuerdo con lo anterior surge la siguiente pregunta problema: **¿De qué manera la transposición de las imágenes simbólicas del poema *Trazo* de Piedad Bonnett, permiten la construcción del discurso musical para quinteto con piano, a partir de la implementación de recursos de representación sonora analizados en la obra de Dukas, Ravel y Posada?**

Justificación

El presente proyecto se justifica en el campo disciplinar de la música al abordar la composición como un proceso de construcción a partir de la relación entre literatura y música. En este sentido, se propone la creación de una obra de quinteto para piano basada en el poema *Trazo* de Piedad Bonnett, mediante el análisis del texto poético y de obras musicales vinculadas a la literatura. Este enfoque permite reflexionar sobre la manera en que elementos literarios como la imagen, la estructura, el ritmo y la atmósfera poética pueden ser reinterpretados y organizados como materiales musicales, aportando al campo de la composición desde una perspectiva interdisciplinar y de investigación–creación.

Desde el contexto sociocultural, el proyecto adquiere relevancia al tomar como punto de partida la obra de Piedad Bonnett, reconocida como una de las voces más importantes de la literatura colombiana contemporánea, cuya producción poética y narrativa ha abordado temas de la experiencia humana. En la última década, su obra ha mantenido vigencia dentro del ámbito académico y literario mediante estudios críticos y espacios de circulación cultural que evidencian el interés por su producción escrita y su aporte a la literatura colombiana contemporánea. En este sentido, el proyecto favorece el diálogo entre literatura y música en el ámbito nacional, permitiendo que la poesía se convierta en un punto de partida para la creación sonora.

De esta manera, la creación de una obra de música de cámara inspirada en literatura colombiana contribuye a la ampliación del repertorio académico y a la valoración de la poesía como fuente de creación sonora, permitiendo que el texto literario trascienda su formato escrito y sea reinterpretado a través del lenguaje musical.

Finalmente, para la Universidad Nacional Abierta y a Distancia, el proyecto aporta al campo de la investigación–creación al sistematizar un proceso compositivo basado en la

intertextualidad y en la traducción intersemiótica entre literatura y música. En este sentido, la investigación no solo se orienta a la creación de una obra musical, sino también a la generación de conocimiento sobre los procesos mediante los cuales un texto literario puede ser transformado en una obra musical instrumental.

Objetivos

Objetivo General

Componer una obra musical para quinteto y piano que articule un diálogo intertextual con el poema "Trazo" de Piedad Bonnett, mediante la transposición de elementos narrativos y poéticos en recursos técnicos de representación sonora, para la creación musical de una obra instrumental fundamentada en el discurso poético contemporáneo colombiano.

Objetivos Específicos

Analizar los recursos motivicos y narrativos en las obras *"El Aprendiz de Brujo"* de Paul Dukas y *Gaspard de la Nuit (Ondina)* de Ravel, mediante el estudio de sus estrategias de representación, para la identificación de herramientas de transposición intersemiótica aplicables al proceso compositivo.

Caracterizar las dimensiones semánticas y estructurales del poema "Trazo" de Piedad Bonnett, mediante el reconocimiento de los núcleos temáticos (memoria y recuerdo), para la orientación del proceso de creación musical.

Establecer correspondencias técnicas entre el lenguaje literario y el musical, mediante procesos de transposición intersemiótica, para el diseño y desarrollo de leitmotifs, transformaciones temáticas y recursos de representación sonora aplicados a la construcción de la obra.

Sistematizar el proceso creativo y los resultados compositivos mediante una memoria analítica que permita evidenciar y sustentar la producción de conocimiento en torno a la traducción sonora de la palabra, entendida como un eje transversal que articula tanto la creación y la reflexión investigativa.

Marco teórico

Intertextualidad entre música y literatura

El concepto de intertextualidad se deriva de la concepción de la obra literaria como texto cuya riqueza de significado resulta de su posición en una red potencialmente infinita de otros textos. En su forma radical, la intertextualidad puede ser considerada una condición fundamental de la literatura, del discurso, o de toda escritura (Derrida, 1967), como se citó en (Macías, 2013).

Si consideramos las obras musicales como textos, podemos hallar relaciones análogas que sugieren una inmersión similar en los discursos musicales (Macías 2013). A partir de esta idea, podemos evidenciar que la música puede entrelazarse con la literatura y estructurarse según el imaginario sonoro del compositor, generando una transposición del lenguaje literario a una creación sonora, o bien, como dice Roman Jakobson (1959) generando una traducción intersemiótica, donde la interpretación de los signos verbales, en este caso literarios, se transforman en signos no verbales, como la música.

La música y la literatura como lenguajes

A lo largo de la historia, la música y la literatura han sido comprendidas como formas de expresión que, aunque emplean sistemas de signos distintos, comparten la capacidad de construir sentido y comunicar experiencias humanas, sentimientos, vivencias y pensamientos. Estos pensamientos surgen a partir de un proceso neurocognitivo, en el cual el individuo crea significados a partir de símbolos sonoros y lingüísticos, lo que permite entender que la música y la literatura son en realidad la apropiación que realiza el individuo de los lenguajes literario y musical. Por lo tanto, estos lenguajes no tendrían sentido sin la interpretación de un sujeto, ya que su valor y significado dependen de quien los interpreta. No obstante, este significado no

surge meramente del individuo, como creador de dicho significado, sino que es construido a través del contexto en el que se encuentra, como dice John Sloboda:

Dado que la actividad musical también es una actividad social, puede tener muchos significados sociales ofreciendo distintos tipos de compensaciones a quienes participan en ella. Por ejemplo, el conocimiento sobre ciertos tipos de música es un prerequisite para pertenecer íntegramente a ciertas subculturas (Sloboda, 2012, p. 7).

Por lo que no es algo completamente propio, sino que corresponde a una construcción social que ha permitido dar significado a aquello que com'o individuos llamamos música y lenguaje.

Como plantea José Manuel Igoa (2003, p. 100), la música y literatura pueden considerarse actividades sociales reglamentadas, es decir, como formas de comportamiento colectivo cuyos participantes actúan conforme a unas normas que regulan la coordinación de los miembros del grupo en una acción común y asignan determinados roles a cada participante. Esto permite comprender que la música y la literatura pueden analizarse desde diferentes dimensiones, como la sociocultural, la psicológica, la estructural y la biológica, y no únicamente desde una consideración emocional. Sin embargo, en el presente proyecto, al tratarse de una investigación-creación, se profundizará principalmente en la relación de ambos lenguajes, desde un abordaje compositivo.

La música como lenguaje

Para entender la música como lenguaje, es importante entender primero el lenguaje, del cual, se entiende como un sistema de signos que permite comunicar y construir significados dentro de un contexto social y cultural. En este sentido Roselli (2017), señala que un lenguaje:

Es un sistema de signos culturales que posibilita compartir significados, o sea comunicarse socialmente. El lenguaje verbal está montado en la capacidad simbólica de las personas; a través de los signos lingüísticos se puede operar virtualmente sobre la realidad. Esta segunda realidad en la que opera la palabra implica el desarrollo de

funciones cognitivas, las más altas filogenéticamente, que llamamos pensamiento. Así, la palabra no es sólo un instrumento comunicacional; es la constructora de la conciencia y del pensamiento (p. 85).

Esta perspectiva permite comprender que el lenguaje no solo cumple una función comunicativa, sino también una función cognitiva y simbólica, pues a través de él, el individuo interpreta su realidad, construye pensamientos y organiza sus ideas a través de la experiencia. Desde esta perspectiva, el lenguaje no se limita únicamente a la palabra, sino que se manifiesta a través de otros sistemas simbólicos, como la música.

En este sentido, la música puede concebirse como un lenguaje, pues posee un sistema organizado de elementos que permiten la construcción de un discurso sonoro. Aunque la música no tiene un significado referencial y se sitúa más en el ámbito subjetivo que en el directo como el lenguaje verbal, puede generar sentido a partir de la relación entre sus elementos y la forma en que el receptor la percibe. Su carácter comunicativo se manifiesta en la organización de tensiones, reposos, contrastes y continuidades que configuran una experiencia estética (Meyer, 1956, p. 31).

La literatura como lenguaje

Por su parte, la literatura se configura como un lenguaje basado en signos lingüísticos que permiten la representación de ideas, emociones y realidades a través de la palabra. En el caso de la poesía, esta no solo comunica significados a nivel semántico, sino que también construye sentido a partir de su dimensión sonora y estructural, donde el ritmo, la métrica, la acentuación y las pausas juegan un papel fundamental (Jakobson, 1960).

Los elementos del lenguaje literario incluyen aspectos como la estructura sintáctica, el uso de figuras retóricas, la organización en versos o párrafos, y la construcción de imágenes

poéticas. Estos componentes permiten generar múltiples niveles de interpretación, en los cuales el significado no se limita a lo literal, sino que se expande hacia lo simbólico y lo evocativo.

En este sentido, el texto literario puede entenderse como un medio de expresión que no solo transmite información, sino que configura experiencias estéticas a través del lenguaje. La disposición de las palabras en el tiempo, así como la relación entre forma y contenido, que posibilitan la construcción de un discurso que, al igual que la música, requiere de la interpretación activa del receptor para la generación de sentido (Eagleton, 2008).

Paralelos estructurales entre el lenguaje musical y el lenguaje literario

Una vez comprendida la música y la literatura como formas de lenguaje, es posible establecer relaciones entre ambas desde su estructura. Tanto el lenguaje musical como el lenguaje literario se organizan a partir de unidades micro y macro formales que se agrupan en unidades mayores, hasta conformar una estructura global. En la música, estas unidades pueden entenderse como motivo, frase, sección y forma; mientras que en la literatura se entienden como palabra, oración o frase, párrafo.

En este sentido, ambos lenguajes comparten principios de organización basados en la combinación de unidades sonoras dentro de estructuras jerárquicas, lo que permite la construcción de un discurso con sentido (Igoa, 2003). A partir de lo anterior, es posible identificar algunas relaciones entre los elementos del lenguaje literario y los elementos del lenguaje musical. Dichas relaciones no deben entenderse como equivalencias exactas, sino como asociaciones estructurales y expresivas que permiten la transformación del texto poético en discurso musical. Con el fin de sintetizar estas relaciones, se presenta la Tabla 1.

Tabla 1

Relación entre elementos del lenguaje literario y musical.

| Lenguaje literario | Lenguaje musical | Explicación |
|------------------------------|--------------------|--|
| Ritmo del poema | Ritmo musical | Organización temporal de sonidos y sílabas |
| Pulso | Acentuación | Pulsos fuertes y débiles / sílabas tónicas |
| Verso | Compás | Agrupación de pulsos / agrupación de sílabas |
| Estructura del poema | Forma | Organización |
| Palabra | Motivo musical | Unidad mínima de sentido |
| Fonética | Timbre | Color del sonido |
| Sentido semántico | Armonía | Contexto direccionado |
| Oración | Frase musical | Estructura con sentido completo |
| Intensidad expresiva | Dinámicas | Intensidad de sonido |
| Personajes, ideas o símbolos | Temas musicales | Elementos o ideas del desarrollo |
| Repetición | Estribillo | Énfasis del discurso |
| Silencio | Pausa / Puntuación | Respiración del discurso |

Nota. Como se observa en la Tabla 1, los elementos del lenguaje literario pueden reinterpretarse a través de diferentes recursos musicales. Esta relación permite comprender la reinterpretación que se puede adquirir desde los elementos estructurales, expresivos y simbólicos dentro de ambos lenguajes. Estableciendo un punto de partida común para el análisis o creación de una obra o canción. Elaboración propia.

A partir de estas relaciones, la composición música del poema se comprende como un sistema de correspondencias intersemióticas, en el que los elementos del lenguaje literario son reinterpretados mediante recursos estructurales y simbólicos del lenguaje musical. De esta manera, el discurso sonoro no reproduce el texto de manera literal, sino que lo configura desde una perspectiva macro, en la que se articulan procesos de analogía estructural, representación simbólica y construcción narrativa, propios de la música programática.

Contexto bibliográfico y trayectoria histórica de Piedad Bonnett

Piedad Bonnett (Amalfi, Antioquia, 1951) es una de las poetas y narradoras más influyentes y esenciales del panorama literario hispanoamericano contemporáneo. Dentro de su formación académica se destaca como licenciada en Filosofía y Letras de la Universidad de los Andes y magíster en Teoría del Arte de la Universidad Nacional de Colombia, Bonnett se define fundamentalmente como una descriptora de la condición humana a través de sus palabras, ya que su voz literaria está marcada por la sensibilidad, la fragilidad, el dolor y las dinámicas de la cotidianidad, consolidando una propuesta estética donde el lenguaje depurado y despojado de artificios sirve para interrogar los aspectos más complejos del desamparo y la pérdida (Cervera Salinas, 2020; Rodríguez, 2007).

Su trayectoria histórica e ingreso formal a la lírica colombiana se consolidó con la publicación de *De círculo y ceniza* (1989), obra que obtuvo una mención de honor en el Concurso Hispanoamericano de Poesía Octavio Paz. Esta labor creadora estuvo estrechamente vinculada a su trabajo como docente universitaria durante más de tres décadas, lo que enriqueció su producción desde un punto de vista analítico. Con el paso de las décadas, su impacto estético fue respaldado por prestigiosas distinciones internacionales que trazaron la madurez de su obra: el Premio Nacional de Poesía en Colombia (1994) por *El hilo de los días*, el XI Premio Casa de

América de Poesía Americana en España (2011) por *Explicaciones no pedidas*, el Premio de Poesía José Lezama Lima en Cuba (2014) y el prestigioso Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (2024), el máximo galardón para la poesía en lengua española y portuguesa.

Asimismo, su trayectoria histórica incluye un giro fundamental hacia la narrativa testimonial con la publicación de *Lo que no tiene nombre* (2013), una memoria desgarradora sobre el suicidio de su hijo Daniel. Esta obra se convirtió en un hito de la literatura contemporánea al abrir debates cruciales sobre el duelo, la enfermedad mental y los límites de la representación literaria.

Dentro de esta evolución, su producción poética de la primera década del siglo XXI ocupa un lugar de transición fundamental, representado de manera idónea en su poema "Trazos". Esta composición forma parte del libro *Nadie en casa*, publicado originalmente en el año 2006 bajo el auspicio de la Universidad Externado de Colombia (Universidad Externado, 2006). Desde una perspectiva analítica, "Trazos" sintetiza lo que la crítica define como su "estética de lo cotidiano" y lo efímero (Rodríguez, 2007). El concepto del "trazo" opera en el poema como una metáfora del recuerdo, de la memoria y de la insuficiencia del lenguaje frente al desgaste del tiempo, marcando el inicio de un periodo lírico más metafísico y contenido que caracterizará sus publicaciones posteriores.

La trasmutación artística: relación entre música y literatura

Como evidencia de la integración de estos lenguajes, se toma como referencia el encuentro académico entre el compositor Andrés Posada y la poeta Piedad Bonnett, en la entrevista del estreno de las tres canciones en la BLAA (2013). En dicho espacio, Posada plantea que al momento de unir la música y literatura no debe entenderse únicamente como una

musicalización del poema, sino como un proceso de transmutación artística. Para el autor, este vínculo se define como un “diálogo a distancia” donde ambos lenguajes comparten principios de construcción de sentido (como se vio en la tabla), partiendo de la premisa de que el significado surge de la relación entre varios elementos y no de su aislamiento, donde un sonido por sí solo no construye un discurso musical, pero cuando se articulan dos, tres o más sonidos, comienzan a generarse una relación en el ritmo, en la dirección y en la estructura que producen sentido. De manera similar, sucede en el lenguaje literario. Desde esta perspectiva, la música y la literatura comparten un principio fundamental: el significado surge a partir de la organización y relación entre palabras y sonidos, lo que permite la construcción de estructuras con sentido expresivo (Posada, 2013, min. 24:28).

Esta filosofía compositiva la concibe en la creación: *Tres canciones para soprano y piano*, en la cual propone tres escenarios de interacción entre el texto de Bonnett y la música, donde propone algo muy interesante y es que en la primera situación que presenta el ciclo la música se somete al texto, en la segunda, estos dos compiten por el control, y en la tercera es la música la que triunfa. (Posada, 2013). Este ciclo demuestra cómo esa transmutación parte desde diferentes ámbitos y no surge simplemente de la descripción literal del texto.

1. Sometimiento al texto (*Cicatrices*): En esta primera obra, de carácter lento e irregular, la música se somete a la lectura del texto. Posada utiliza el piano como un resonador de la voz, donde el instrumento sucede a la voz como un "recuerdo transformado" o una "premonición", manteniendo un tejido de sugerencias neobarrocas que guían el desarrollo de la pieza (Posada, 2013).
2. Competencia (*Pero yo era el gato con botas*): En esta situación, el piano adquiere un mayor peso estructural al generar la forma musical a través del uso del tiempo

(alternancia rápido-lento). Aquí, el discurso musical compite con el control narrativo, haciendo que el instrumento realice efectos y retratos sonoros, reflejando las imágenes del texto y manteniendo una autonomía formal (Posada, 2013).

3. Triunfo de la música (*Oración*): En esta obra, la música domina el trayecto del discurso por encima del texto, donde la música propone y muestra otro orden de transmutación (Posada, 2013).

Música programática como eje integrador

Una vez analizada la transmutación estructural propuesta por Posada, es necesario abordar el marco técnico donde esta unión se materializa históricamente: la música programática. Este género permite que los paralelos identificados en la Tabla 1, se organicen bajo una intención narrativa, que es guiada por un “programa” extramusical, del cual aporta coherencia y contenido a la narración musical” (Parralejo Masa, 2022, 01:02) esta puede ser, de forma literaria, pictórica o filosófica, la cual guía su desarrollo formal.

Según Carl Dahlhaus (1997), en la concepción estética de Franz Liszt el poema sinfónico establece una relación entre la idea poética y el desarrollo musical, donde el programa orienta la comprensión de la obra sin limitarla a una descripción literal. En este sentido, la composición para el proyecto no buscará imitar el poema *Trazo* desde una perspectiva descriptiva, sino desde la construcción del discurso sonoro a partir de su narrativa, organizando las ideas en el tiempo para generar un desarrollo expresivo propio.

A continuación, se analizan los recursos técnicos que permitirán llevar a cabo esta propuesta.

Recursos de representación en la música programática

En la música programática, los compositores utilizan diversos recursos musicales para representar elementos extramusicales. Estos recursos permiten establecer relaciones entre el

contenido literario y el discurso musical. En este sentido, la música programática puede describir o sugerir una historia, escena o idea extramusical a través del sonido (Copland, 1939). Entre los recursos más utilizados en este contexto se encuentran el *Leitmotiv* y sus transformaciones, asociado a personajes o ideas, desde la construcción de atmósferas y ambientes sonoros.

El Leitmotiv como símbolo y cohesión narrativa

Antes de analizar su aplicación técnica, es necesario determinar qué entendemos por *Leitmotiv* (o motivo conductor); del cual es una herramienta de composición que consiste en la creación de un tema musical corto y recurrente, asociado normalmente a un personaje, un objeto, una representación de la materia o a un sentimiento, que se encuentra dentro de una obra.

A pesar de que el término fue dado a conocerse por Hans von Wolzogen, para analizar las óperas de Richard Wagner, su función trasciende a un género, el lírico. El *Leitmotiv* permite al oyente identificar elementos del programa literario incluso cuando estos no están presentes de forma explícita. Según Adorno (2009), esta herramienta no es solo una etiqueta, sino una unidad orgánica que evoluciona junto con el relato, permitiendo que la música adquiriera una carga simbólica y narrativa profunda.

En el ámbito de la música instrumental, este recurso permite llevar a cabo la traducción intersemiótica mencionada anteriormente, otorgándole a los instrumentos la capacidad de "hablar" o "señalar" conceptos literarios. Un ejemplo de esta implementación se encuentra en la obra de Paul Dukas.

Figura 1.

Leitmotiv "The water theme" de la obra "El Aprendiz de Brujo" de Paul Dukas.



Nota. Fragmento correspondiente al compás 2, presentado en los violines I y II. El motivo

musical emplea la escala hexatónica para representar la fluidez y el movimiento del agua.

Adaptado de Any Old Music (2023).

Análisis del motivo: Este motivo está conformado por figuras rítmicas rápidas y ligadas. Su estructura melódica, basada en la escala hexatónica, genera una sensación de fluidez y movimiento constante, de la cual se va desarrollando dentro de la obra, iniciando con una presencia paulatina del agua, y luego, el caos de su desbordamiento en la obra. De este modo, se evidencia que el *Leitmotiv* funciona como una representación de la "materia" líquida citada en el programa literario.

Figura 2.

Leitmotiv "The Apprentice theme" de la obra "El Aprendiz de Brujo" de Paul Dukas.



Nota. El pentagrama superior corresponde a los compases 14–17 y el inferior a los compases 201–212, presentados en los violines I y II. El tema musical representa al apéndice. Adaptado de *The Sorcerer's Apprentice*, por Any Old Music (2023).

Análisis del motivo: El tema del aprendiz es donde está depositada la emocionalidad de la obra, el carácter del tema del aprendiz es el que más metamorfosis irá sufriendo (Martínez, 2023). Está conformado por un ritmo irregular con figuras rápidas en staccato y el uso de apoyaturas, proponiendo una sonoridad juguetona. La implementación de la escala cromática descendente, traduce la personalidad del aprendiz: su juventud, su curiosidad y esa imprudencia que lo lleva a meterse en problemas Este motivo ejemplifica cómo el *Leitmotiv* adquiere la

capacidad de representar estados de ánimo y rasgos psicológicos derivados del programa literario.

Figura 3

Leitmotiv asociado a la escoba de la obra El Aprendiz de Brujo de Paul Dukas.



Nota. El pentagrama superior corresponde a la representación de la escoba presentado desde el compás 3, mientras que el pentagrama inferior muestra su variación en el compás 72. El material musical ilustra el motivo asociado a la escoba y su desarrollo rítmico. Adaptado de *The Sorcerer's Apprentice*, por Any Old Music (2023).

Análisis del motivo: En estas ilustraciones podemos evidenciar el *Leitmotiv* inicial y su variación.

- **Pentagrama superior Bar 3 (Compás 3):** Representa el *Leitmotiv* original, conformado por un registro agudo, notas largas y salto de octavas, mostrándose al inicio de la historia, donde la escoba hasta ahora está cobrando vida.
- **Pentagrama inferior Bar 72 (Compás 72):** Está conformada por notas con una duración rítmica más corta por su figuración y unos articuladores en staccatos, lo que hace que sonoramente imite el carácter de una marcha constante.

Este procedimiento de transformación analizado en Dukas resulta fundamental para el presente proyecto. En la obra 'Trazo', se propone transmutar la marcha constante de la escoba en el pulso inexorable del tiempo (reloj musical). Utilizando variaciones rítmicas similares y

pasando de notas largas a gestos articulados en el piano, para representar la transición entre la inercia del olvido y la actividad pulsante de la memoria descrita por Piedad Bonnett.

Figura 4.

Leitmotiv “The Sorcerer Theme” de la obra “El Aprendiz de Brujo” de Paul Dukas



Nota. El fragmento corresponde al Sorcerer's Theme presentado en el compás 28 de la obra El Aprendiz de Brujo de Paul Dukas. El tema musical representa la autoridad del mago y el control sobre el hechizo. Adaptado de The Sorcerer's Apprentice, por Any Old Music (2023).

Análisis del motivo: Este fragmento posee una sonoridad imponente, construida mediante el uso de notas cortas y figuras ligadas, además del uso de la instrumentación centrada en los registros graves de la orquesta, particularmente en los metales. Su diseño rítmico integra síncopas y acentos tanto en tiempos fuertes como a contratiempo, simbolizando el orden y la fuerza que intervienen para mitigar el caos generado por la imprudencia del aprendiz al realizar el hechizo.

De este modo, el motivo funciona como un punto de control estructural que aparece no solo en el desenlace, sino en momentos clave del desarrollo narrativo, en estricta correspondencia con el programa literario basado en la balada homónima de Goethe.

La transformación temática

El *Leitmotiv* se limita si este no se integra en un discurso evolutivo durante la obra. Este recurso, al actuar como un descriptor del lenguaje literario, debe experimentar una transformación en su desarrollo, para que suceda en sí la transposición entre ambos lenguajes de forma efectiva. Como señala Reti (1951), “la unidad de una obra no reside en la repetición literal

de sus temas, sino en el proceso de transformación orgánica donde una idea musical evoluciona para adaptarse a nuevas necesidades expresivas” (p.32).

Este proceso sucede por medio de la transformación temática, donde se realizan cambios de carácter; generando que los motivos se desarrollen y se transformen, manteniendo su esencia. Se verá a continuación en la obra *El Aprendiz de Brujo de Paul Dukas*, por medio del análisis del agua, evidenciando los cambios en el *Leitmotiv* y en la representación de esta, según el diálogo con el texto.

Figura 3.

Variaciones del Leitmotiv del agua, en la obra El Aprendiz de Brujo de Paul Dukas

The image displays a musical score for three string instruments: Violin I, Violin II, and Viola. The score is in 3/8 time and features a melodic line with a '5' fingering. Below the main score is a detailed view of the 'Water Theme (Bar 117)' in 3/8 time, showing a complex rhythmic and harmonic structure.

Nota. La imagen superior ilustra una variación del tema para cuerdas (Violines y Viola) adaptada de Martínez (2023). La imagen inferior muestra el desarrollo motivico en el compás 117, adaptado de Any Old Music (2023). *Fuente.* Elaboración propia mediante software de notación musical.

Análisis del motivo: Ambas representaciones evidencian un desarrollo hacia el caos progresivo. Es fundamental precisar que la representación del agua en la obra de Dukas no se limita exclusivamente a la exposición literal del *Leitmotiv*, por el contrario, como parte del

proceso de transformación temática, la idea de la "materia líquida" se desprende de su núcleo melódico principal para transformarse en gestos y motivos secundarios que permean toda la textura de la obra. Estos nuevos motivos, si bien no constituyen el tema original, conservan su esencia y se transforman para enriquecer el discurso intertextual a través de una unidad orgánica que evoluciona con el relato

A continuación, se presentan estos nuevos motivos melódicos que, aunque no son el *Leitmotiv* original, conservan su esencia, para enriquecer el discurso intertextual:

Figura 4.

Gesto de "Recogiendo agua": Inicio de la acumulación textural

The image shows a musical score for five string instruments: 1st Violins, 2nd Violins, Viola, Violoncello (Cello), and Contrabajo (Double Bass). The score is in 2/4 time and features a melodic motif in the violins and violas, supported by the cello and double bass. Dynamics include 'arco', 'p', and 'arco'.

Nota. Fragmento presentado en las secciones de violines I y II, violas, violonchelos y contrabajos, que ilustra la recolección del agua mediante el desarrollo del *Leitmotiv*. Adaptado de *The Sorcerer's Apprentice*, por Any Old Music (2023).

Análisis del motivo: El fragmento muestra el uso del *Leitmotiv* en los violines y en las violas, complementándose con la sección del violonchelo, cuya figuración evoca la sensación del agua recolectada por las escobas. Aún se mantiene una estructura melódica clara que funciona base para la posterior densificación de la obra. De este modo, se establece el punto de partida para la transición entre la melodía individual y la construcción de una masa sonora colectiva.

Este procedimiento de "acumulación" analizado en Dukas es el referente técnico para la elaboración de la Fase 3 del presente proyecto. En la obra *Trazo*, se utilizará un recurso similar

de superposición de capas en las cuerdas frotadas para representar la reconstrucción progresiva del recuerdo citada por Bonnett.

Figura 5.

Gesto de "Agua vertiendo" y fluidez rítmica constante

Nota. Fragmento presentado en los violines I y II, que ilustra la fluidez rítmica constante asociada al flujo del agua. Elaboración propia mediante software de notación musical Finale, a partir de Any Old Music (2023).

Análisis del motivo: Se observa la transición de figuras rítmicas de semicorcheas constantes en los violines, simbolizando el flujo constante del agua. Evidenciando la transformación temática, que se desplaza de la melodía al ritmo.

Figura 6.

Gesto de "Botando agua" en la obra El Aprendiz de Brujo de Paul Dukas

Nota. Fragmento presentado en los violines I y II, viola, violonchelo y contrabajo, que ilustra el incremento de la tensión dramática mediante la acumulación sonora. Elaboración propia a partir de Dukas (1897) y de la transcripción digital de SD (2018) en MuseScore.

Análisis del motivo: En este pasaje, la integración de un movimiento melódico descendente, el juego armónico complejo y el manejo estratégico de las dinámicas y el tempo permiten materializar sonoramente el incremento de densidad y tensión. Este representa esencialmente la acción de verter el agua descrita en la balada de Goethe, evidenciando cómo el material musical adquiere una cualidad matérica que trasciende la melodía para convertirse en un evento sonoro de gran carga dramática

En la obra *Trazo*, se propone transmutar la tensión del agua vertida en la pesadez del olvido. Así como se evidencia el descenso melódico y el incremento dinámico, que sugiere una masa líquida incontrolable, en *Trazo* se emplearán registros graves y densidades armónicas en el piano para representar la "mansedumbre de los objetos dormidos" y el "naufragio de la luz de la penumbra".

Figura 7.

Gesto de "Botando agua" en la obra El Aprendiz de Brujo de Paul Dukas

Nota. Fragmento presentado desde el compás 251 hasta el 259 en las flautas, oboes, clarinetes y fagotes, donde ilustran el clímax narrativo a través de la saturación de recursos rítmicos.

Elaboración propia a partir de Dukas (1897) y de la transcripción digital de SD (2018) en MuseScore.

Análisis del motivo: El fragmento ilustra el uso de arpeggios rápidos y ostinatos en la sección de maderas, los cuales simbolizan las salpicaduras y el descontrol del agua en el clímax de la obra. En esta forma de representación se evidencia la transformación tímbrica y estructural, donde la música deja de ser un motivo melódico, para convertirse en una masa sonora descriptiva.

Figura 8.

Gesto de "Botando agua" en la obra El Aprendiz de Brujo de Paul Dukas



Nota. Fragmento presentado en el compás correspondiente al gesto de “Botando agua”, distribuido en la plantilla orquestal, que ilustra la formación de grandes olas mediante la saturación de recursos rítmicos y melódicos. Adaptado de Dukas (1897), con transcripción digital (2018) en Musescore.

Análisis del motivo: Esta imagen ilustra el momento en que el flujo del agua se transforma en una representación sonora de olas de gran magnitud. La saturación de escalas y arpeggios rápidos distribuidos en toda la plantilla orquestal permite materializar el movimiento ascendente y descendente del agua desbordada.

En este pasaje, el material musical abandona su función de *Leitmotiv* melódico individual para constituirse como una masa sonora que emula la fuerza y la evolución física de una ola, demostrando la transposición total de la imagen literaria de Goethe a un evento sonoro intenso y dinámico.

En definitiva, la secuencia analizada desde (Figuras 6 a 10) demuestra que la representación de la materia, en este caso del agua, en *El Aprendiz de Brujo* no es un evento estático, sino un proceso de evolución constante. Esta transición del *Leitmotiv* hacia la masa sonora confirma lo planteado por Adorno (2009), quien sostiene que este recurso no debe ser una etiqueta rígida, sino una unidad orgánica que evoluciona junto con el relato, permitiendo que la música adquiriera una carga simbólica y narrativa profunda.

Para *Leitmotiv* el proyecto, este planteamiento es fundamental, pues propone herramientas para el trabajo del y las transformaciones temáticas, ampliando las posibilidades composicionales al momento de escribir la obra. Desde esta perspectiva reflexiva, estos recursos permiten abordar la persistencia de la memoria y el desbordamiento de las emociones presentes en el poema de Piedad Bonnett.

Representación sonora del canto de sirena

La exploración del *Leitmotiv* adquiere una dimensión distinta al abordar la escritura pianística de Maurice Ravel en *Ondine*. En esta obra, la versatilidad del instrumento permite que el material temático asuma una función dual: se establece como un motivo melódico representativo que encarna el canto de la sirena, mientras se integra simultáneamente en una figuración técnica donde recrea el movimiento del agua y su oleaje.

A diferencia de la conducción dramática en Dukas, Ravel desplaza el motivo hacia un tratamiento de textura y color. De esta manera, el núcleo melódico conserva su identidad expresiva como canto, pero se adapta orgánicamente a los diseños de arpeggios y escalas que ilustran el entorno sonoro. Este proceso de transformación se hace evidente al contrastar el canto de sirena en la Figura 11 con su posterior desarrollo en la Figura 12, donde el material melódico se transmuta para dar lugar al gesto sonoro del agua.

Figura 9.

Representación del motivo del “canto de sirena” en la obra *Ondine* de Maurice Ravel



Nota. Fragmento presentado en el piano, correspondiente al tema principal asociado a la figura mitológica de Ondina, caracterizado por líneas melódicas ligadas y ondulantes. Adaptado de Ravel (1908).

Este fragmento representa el gesto melódico del “canto de sirena”, caracterizado por una línea continua, ligada y ondulante que hace alusión al movimiento amplio y pausado de las olas. Este tipo de escritura melódica favorece la fluidez sonora y genera una sensación de suspensión temporal, construyendo un carácter etéreo y envolvente que resulta indispensable para la evocación de la atmósfera acuática descrita en el poema de Aloysius Bertrand.

En la obra *Trazo* se propone que el material melódico no sea un elemento aislado, sino que emerja y se sumerja dentro de las densidades del quinteto para piano. Así como Ravel utiliza la ondulación para crear un carácter etéreo, en *Trazo* se emplearán líneas ligadas para representar la fragilidad de la memoria citada por Piedad Bonnett.

De este modo, la influencia de Ravel permite trascender la melodía tradicional para construir un discurso donde el sonido envuelve el recuerdo en una atmósfera de suspensión similar a la evocación acuática del referente.

Figura 10.

Representación de la variación del motivo del “canto de sirena” en la obra Ondine de Maurice Ravel



Nota. El fragmento en el piano ilustra la evolución del tema principal mediante el incremento de la movilidad rítmica y el uso de ornamentos. Adaptado de Ravel (1908).

En este fragmento se evidencia una transformación del motivo inicial del “canto de sirena”. La línea melódica incorpora mayor movilidad y ornamentación, generando un desarrollo del material sin perder su identidad expresiva. Esta variación preserva el carácter ondulante del discurso, pero introduce cambios rítmicos y de contorno melódico que enriquecen la continuidad de la obra. De este modo, el *Leitmotiv* en Ravel no se presenta como una idea fija o estática, sino como un elemento flexible que evoluciona a lo largo del discurso musical, permitiendo construir una narrativa sonora compleja a partir de un mismo núcleo sonoro.

A partir de esto, el material es sometido a procesos de variación donde modifican su contorno y su comportamiento rítmico, sin perder su identidad expresiva. De este modo, el

Figura 11.

Configuración inicial del agua como gesto sonoro en la obra Ondine de Maurice Ravel

desarrollo a partir de un mismo núcleo sonoro.



Nota. El fragmento en el piano ilustra el material germinal asociado a la masa líquida, caracterizado por una figuración regular que sugiere fluidez. Adaptado de Ravel (1908).

El fragmento presenta la forma inicial del material asociado al agua y al oleaje incipiente. Se caracteriza por una organización rítmica y un contorno melódico estables que permiten percibir una idea clara de fluidez superficial. Este gesto funciona como el punto de partida estructural para su posterior desarrollo, estableciendo la base textural sobre la cual Ravel construirá la complejidad del discurso musical.

Figura 12.

Variación del gesto inicial del agua en la obra Ondine de Maurice Ravel



Nota. Se evidencia la transformación del material mediante el incremento de la movilidad rítmica y la densidad del contorno melódico en el piano. Adaptado de Ravel (1908).

En este fragmento se evidencia una transformación del material original, en la que se incrementa la movilidad rítmica y la complejidad del contorno melódico. Esta variación intensifica la sensación de fluidez del agua, manteniendo la identidad del gesto inicial y adaptándolo a un desarrollo más dinámico dentro del discurso musical.

Figura 13.

Representación del agua como textura de olas en la obra Ondine de Maurice Ravel



Nota. El fragmento del piano ilustra un estado de alta densidad sonora donde el material melódico se disuelve en una textura rítmica continua. Adaptado de Ravel (1908).

En este pasaje se evidencia un estado de saturación textural en el que el material musical trasciende su condición de línea melódica ondulante para transformarse en una masa sonora continua de carácter ascendente. La acumulación de fusas y el manejo estratégico de los registros extremos del piano generan una sensación de amplitud y movimiento perpetuo que emula físicamente el comportamiento del oleaje desbordado. A través de este procedimiento, Ravel demuestra que la representación de la materia líquida no depende de una melodía estática, sino de una configuración rítmica y tímbrica que dota de tridimensionalidad al discurso sonoro.

Con estos referentes, se evidencia que la representación musical de elementos extramusicales no se limita a la imitación descriptiva, sino que implica la construcción de gestos sonoros con identidad propia que pueden transformarse a lo largo del discurso. En este sentido, tanto el tratamiento del *Leitmotiv* en Dukas como el diseño textural del “canto de sirena” en Ravel demuestran cómo una idea musical puede mantenerse reconocible mientras se desarrolla y se adapta a nuevas necesidades expresivas.

Para el presente proyecto, estos recursos resultan fundamentales, ya que proporcionan el soporte técnico para abordar la musicalización del poema Trazo. En lugar de una traducción literal, la presente propuesta compositiva se orienta hacia la creación de núcleos sonoros que representen la memoria, la evocación y la transformación del recuerdo, articulando así el discurso musical con el contenido poético.

Proceso de creación de obra

Reflexión metodológica

La presente reflexión metodológica tiene como propósito argumentar cómo el desarrollo y la práctica artística, llevaron a la construcción de un conocimiento, a través de la toma de decisiones, la resolución de problemas y la reflexión con los referentes. Para ello, se detalla a continuación el enfoque adoptado, las fases del proceso y los criterios que orientaron la construcción de la intertextualidad y la composición final.

Enfoque de investigación - creación

El presente proyecto se plantea como una propuesta de investigación-creación en el campo de la composición musical. Su eje se centra en la articulación intertextual entre el poema *Trazo* de Piedad Bonnett y el discurso sonoro, a partir de la creación de una obra para quinteto y piano. Desde esta perspectiva, el proceso compositivo de este proyecto no se centra en un recorrido estrictamente lineal, sino en un proceso abierto, en el que las decisiones se transforman, se revisan y se reflexionan a lo largo de su desarrollo.

En este sentido, aunque la obra final constituye el resultado tangible del proyecto, el conocimiento que se genera no se limita a ese producto, sino a lo que se encuentra en el proceso: En las decisiones, en los ajustes y en las reflexiones que orientan la construcción de la obra. Así, el proceso y el resultado se convierten en dimensiones complementarias dentro de la producción de saber técnico y estético. Como señala Asprilla (2015), “la práctica artística es en sí misma un modo de investigación y el resultado de la creación constituye un aporte al conocimiento” (p. 12), lo que implica una relación constante entre práctica y reflexión a lo largo del proceso creativo. Bajo este enfoque, se asume un carácter heurístico, donde la propia experiencia del

creador y su registro sistemático en el diario de campo se convierten en el material de análisis para validar los hallazgos estéticos.

Fases del proceso creativo

En este apartado se escribirá y se desarrollara el diseño metodológico, por medio de fases, las cuales se articulan con los objetivos establecidos, para la orientación del desarrollo del proceso creativo. Estas fases funcionan como una ruta de trabajo de las cuales permiten estructurar la construcción de la obra, desde la aproximación inicial al material poético, hasta su configuración musical final.

Fase 1: Análisis intertextual de referentes

Esta fase comprende la ejecución del estudio técnico-analítico de carácter focal, de las obras *El Aprendiz de Brujo* de Paul Dukas y *Gaspard de la Nuit (Ondina)* de Maurice Ravel, con el propósito de identificar estrategias de representación sonora aplicables a la creación propia. Como herramienta principal, se utiliza el análisis comparativo de partituras, centrado en pasajes y secciones puntuales, donde se indagan las necesidades del proyecto, identificando las diversas estrategias compositivas de representación sonora, para la articulación del lenguaje literario con el musical. Este enfoque permite la triangulación analítica entre el concepto, la obra y la reflexión sobre la creación compositiva, convirtiéndose en un sustento práctico para la composición.

Este análisis se evidencia en el marco teórico, donde se muestra el tratamiento del *Leitmotiv* y los procesos de transformación temáticos, examinando cómo estos recursos se emplean para representar personajes, estados matéricos, acciones o momentos específicos derivados del discurso literario, permitiendo comprender cómo dichas técnicas facilitan la unión

intersemiótica y la construcción de significados musicales, por medio de los elementos extramusicales.

Fase 2: Caracterización semántica del poema

Esta fase se centra en el estudio de las dimensiones estructurales y de significado del poema *Trazo* de Piedad Bonnett. Como herramienta, se emplea el análisis semántico y estructural, el cual ayuda a identificar los núcleos temáticos del poema, como la memoria y la fragilidad, dando como resultado un listado de descriptores literarios, que funcionan como insumo para la creación de equivalencias estructurales y expresivas.

A partir de estos descriptores, se establece un proceso de transposición al lenguaje sonoro, en el que elementos como los acentos del poema o la densidad de las metáforas se proyectan en parámetros musicales como el pulso o la textura. De este modo, los descriptores literarios no solo sintetizan el contenido del poema, sino que actúan como eje conceptual y guía estética para orientar el proceso de creación de la obra.

Fase 3: Diseño de correspondencias y materiales

En esta fase se establecen las correspondencias técnicas definitivas entre el lenguaje literario y el musical, fundamentadas en procesos de transposición intersemiótica. El objetivo principal es materializar las metáforas de Piedad Bonnett en elementos constructivos, tales como el diseño de *Leitmotiv*, el tratamiento de las texturas y la arquitectura formal de la obra, con el propósito de establecer correspondencias técnicas entre el lenguaje literario y el musical, mediante procesos de transposición intersemiótica, para la definición del diseño de *Leitmotiv*, el tratamiento de texturas y la forma de la obra.

En esta fase se establecen las correspondencias técnicas definitivas entre el lenguaje literario y el musical, fundamentadas en procesos de transposición intersemiótica. Como

herramienta primordial de trazabilidad y reflexión, se emplea el cuaderno de campo (bitácora). Este instrumento no se limita al registro de aciertos, sino que construye un espacio donde se documentan las dudas, las exploraciones y los cambios de dirección, garantizando un proceso creativo sea de carácter emergente y dialógico.

Dentro de este proceso, adquiere especial relevancia la elaboración del esquema gráfico. Se asume que esta planificación previa constituye la base fundamental de la creación, pues permite definir el diseño de los *Leitmotiv*, el tratamiento de las texturas y la arquitectura formal de la obra de manera sistemática. El producto obtenido en esta etapa es el esquema formal y el catálogo de motivos, los cuales funcionan como el soporte arquitectónico que dota de unidad discursiva al quinteto, asegurando una coherencia sólida entre el texto de Piedad Bonnett y la construcción sonora.

Fase 4: Praxis compositiva y materialización

Esta fase representa la etapa de creación y materialización sonora de la pieza original para quinteto y piano, integrando los hallazgos de las fases anteriores. Se emplea el software de notación musical (Finale) como herramienta de producción, dando como resultado la partitura general y las partichelas terminadas con su carga simbólica materializada.

Esta etapa se fundamenta en una “interacción” constante, donde la praxis artística y la reflexión crítica se retroalimentan mutuamente; de esta manera, el ejercicio compositivo genera hallazgos técnicos y estéticos que permiten reconfigurar o precisar el diseño original de manera dinámica. En este sentido, se busca alcanzar una "simbiosis instrumental" entre el quinteto para piano, con el propósito de encarnar el discurso poético de *Trazo* de forma puramente instrumental, prescindiendo del recurso de la voz para confiar la carga semántica exclusivamente al gesto sonoro.

Fase 5: Sistematización y memoria analítica

En esta fase final se reflexiona sobre el proceso creativo y los resultados obtenidos a lo largo de toda la investigación - creación. Como herramienta principal, se emplea el protocolo de sistematización de la UNAD, junto con la revisión de la bitácora de decisiones.

Este proceso permite trascender el relato de actividades para producir conocimiento proposicional; es decir, no se limita a describir qué se hizo, sino que explica técnicamente por qué las soluciones compositivas adoptadas funcionan en relación con la transmutación del imaginario poético al lenguaje sonoro.

El producto final de esta etapa es la memoria analítica (documento de grado), de la cual tiene la función de validar la generación de conocimiento y evidenciar cómo el discurso sonoro alcanza una construcción autónoma frente al texto original de *Trazo* de Piedad Bonnett. A través de esta memoria, se sustenta de manera académica la relación entre la representación de la palabra y el sonido, consolidando los hallazgos de la investigación-creación y garantizando la coherencia entre los objetivos planteados y la obra materializada.

Proceso creativo

La materialización de la composición de quinteto para piano se fundamenta en una metodología de investigación-creación, en la cual el proceso compositivo adquiere la misma relevancia que el producto final. Comprender cómo las ideas literarias se transmutan en un discurso sonoro implica asumir la creación como un proceso dinámico, de carácter emergente, que requiere tanto de la experimentación como de la reflexión constante. En este sentido, se hace necesario un registro sistemático que permita dar cuenta de la evolución de las decisiones compositivas y de la relación entre la carga semántica del texto y su configuración musical.

Bucle de interacción

Al ser un proceso creativo que no se desarrolla de manera lineal, sino a partir de una lógica cíclica, hace que las decisiones compositivas no se establezcan de forma definitiva desde el inicio, sino que se construyan mediante un movimiento constante de ida y vuelta entre el análisis del poema, la experimentación sonora y la reflexión crítica. Cada avance en la escritura musical genera nuevas preguntas, de las cuales conducen a reflexionar, replantear, ajustar o reafirmar las ideas iniciales, configurando así un bucle de creación en el que la práctica y el análisis se retroalimentan de manera continua. Este carácter dinámico permite que la obra evolucione progresivamente, afinando sus recursos expresivos en función de la relación entre el discurso poético y su materialización sonora. Como sostiene Sullivan (2010, p. 112), "la práctica artística no sigue un método lineal, sino que es un proceso de indagación dinámica donde la comprensión surge de la interacción cíclica entre el pensamiento crítico y la acción creativa."

Cuaderno de campo

El cuaderno de campo constituye un componente fundamental dentro del presente proyecto, en tanto permite registrar, analizar y reflexionar sobre las decisiones creativas que emergen a lo largo del proceso compositivo. Este apartado recoge las principales transformaciones conceptuales, formales y sonoras que orientaron la investigación y la construcción de la obra, evidenciando su desarrollo y las reflexiones derivadas de la práctica artística.

En este sentido, el desarrollo del proyecto evidenció múltiples transformaciones que fueron orientando tanto la concepción como la materialización de la obra y el resultado final. El proyecto surgió a partir de un cuestionamiento, sobre cómo la música podía transmitir lo que un poema expresa, detonada por la compositora, al escuchar la canción Pequeño vals vienés,

inspirada en el texto de Federico García Lorca, bajo la interpretación de Silvia Pérez Cruz. A partir de esta experiencia el proyecto se fue encaminando inicialmente por la idea de la creación de un poema sinfónico, enmarcado dentro de una lógica descriptiva cercana a la música programática.

Sin embargo, a medida que avanzaba la investigación y el proceso compositivo, esta perspectiva fue transformándose. El trabajo con los referentes, junto con la exploración desde la bitácora, permitió reconocer que no se busca una traducción literal del poema, centrada en la representación detallada de cada palabra, sino una aproximación más amplia, orientada a capturar una dimensión sensible y conceptual, por medio de la construcción de un discurso sonoro, donde representa de forma macro, elementos como: la nostalgia, el recuerdo y la fragilidad, entendidos como núcleos expresivos del poema.

Este cambio de enfoque incidió directamente en las decisiones formales de la obra, dando como resultado la estructura A–B–A–C–A, en donde se reitera el material inicial, con variaciones, permitiendo evidenciar la persistencia del recuerdo del poema. De igual manera, la instrumentación experimentó una transformación significativa, donde inicio desde la creación para orquesta sinfónica y trascendió al formato de quinteto para piano. Esta decisión respondió a la búsqueda de una sonoridad más íntima, en la que la cercanía tímbrica entre los instrumentos permitiera un desarrollo más sutil del material melódico, evitando contrastes muy fuertes y favoreciendo a la continuidad y al flujo del pensamiento y la memoria. En este mismo contexto, el piano asume el rol de soporte armónico y estructural, funcionando como un eje que sostiene y envuelve el discurso sonoro.

A lo largo del proceso, el cuaderno de campo se consolidó como un espacio fundamental para registrar y comprender estas transformaciones. Más que un registro descriptivo, la bitácora

permitió articular y aclarar lo que plantean los referentes teóricos y artísticos escogidos para este proyecto, entendiendo la manera en que estos operan en sus respectivos contextos, y la forma en que dichas estrategias son apropiadas e interpretadas en sus composiciones. Mostrando que la relación entre lenguaje literario y lenguaje musical no se limita a una correspondencia directa o imitativa, sino que implica un proceso de traducción intersemiótica, por medio de la construcción de un nuevo discurso a partir de la transformación de significados. En esta misma línea, como señala Enrico Fubini (2005), “la música tiene la capacidad de generar asociaciones que trascienden su estructura interna, permitiendo al oyente construir significados a partir de referencias externas, lo que refuerza la posibilidad de establecer vínculos entre el discurso poético y el lenguaje sonoro”.

En este sentido, los aportes de los referentes resultaron determinantes para el proyecto. En el caso de la compositora Sheila Blanco, habla en la entrevista PoEMAS “Cantando a las poetas del 27” (2022), sobre su proceso de musicalización que parte de la escucha atenta del poema, reconociendo que en él ya se encuentran implícitos elementos musicales. A partir de ello, recurre a la improvisación melódica como estrategia de exploración, desde la cual surgen ideas que posteriormente son organizadas dentro de la composición, configurando así un proceso de transformación del texto poético en discurso musical. Lo cual inspira al momento de crear melodías en la composición; de manera complementaria, las reflexiones de Andrés Posada en torno a la relación entre palabra y sonido permitieron comprender que el poema contiene un potencial musical, que debe ser descubierto y reinterpretado desde el lenguaje sonoro.

Así, el proceso creativo se configura como un espacio de exploración en el que la práctica y la reflexión se retroalimentan constantemente, dando lugar a decisiones técnicas y estéticas que responden tanto a la intuición como al análisis. De este modo, el cuaderno de campo no solo

permite registrar el proceso, sino también evidenciar la construcción de conocimiento a partir de la creación, haciendo visible cómo las decisiones compositivas, los cambios de dirección y los hallazgos configuran el resultado final de la composición y su reflexión.

Análisis semántico y estructural del poema *Trazo* de Piedad Bonnett

En coherencia con lo anterior, el análisis del poema será tomado como un insumo fundamental para la toma de decisiones compositivas. El poema *Trazo* de Piedad Bonnett se construye a partir de una tensión constante entre la imposibilidad de reconstruir la imagen del ser amado y la persistencia de evocar su presencia a través de la memoria. En este sentido, el texto no plasma un recuerdo concreto, ni definido, sino una imagen fragmenta, inestable y profundamente vinculada a la experiencia emocional de la autora. Esto lo podemos evidenciar con más claridad en la primera parte del poema:

*Inútilmente inventa la palabra tu rostro
trizado por el relámpago del tiempo,
y en el papel se detiene tu gesto en pleno vuelo,
cae como una pluma en la memoria.
Si tuviera una fotografía tuya
sería familiar como mi vieja máquina
y estaría suspendida en mi hora y en tu risa
con la apacible mansedumbre de los objetos dormidos.*

Aquí, la palabra aparece como un intento fallido de fijar una imagen que ya ha sido alterada por el tiempo, mientras que la memoria se presenta como un espacio inestable, donde lo recordado se fragmenta y se desvanece.

Implicación compositiva: Desde el aspecto formal, la obra se estructura en rondó, en la cual la sección A es objeto de variaciones y transformaciones constantes. Estas se manifiestan tanto en el tratamiento instrumental, como en el desarrollo melódico, con el propósito de resaltar el recuerdo del cual emerge y se presenta desde distintas perspectivas.

Tabla 2 Representación de la forma

Representación de la forma

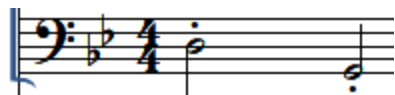
| Intro | A | B | A1 | C | C1 | A2 | Coda |
|---------------------|----------------------|-----------------------|-----------------------|------------------------|-------------------------|-------------------------|-------------------------|
| Compases: 1 al 4 | Compases: 5 al 36 | Compases: 37 al 60 | Compases: 61 al 92 | Compases: 93 al 140 | Compases: 141 al 184 | Compases: 185 al 216 | Compases: 119 al 222 |

Nota. Esquema formal de la obra en forma de rondó (A–B–A1–C–C1–A2), donde la sección A y sus variaciones estructuran el discurso musical mediante procesos de transformación y recurrencia del material temático. *Fuente.* Elaboración propia.

La obra, en su inicio, explora la memoria y el recuerdo a través de la representación del tiempo, evocando el sonido del reloj en el violonchelo. Este efecto sonoro se construye a partir de un motivo rítmico-melódico conformado por blancas con staccato, estructurado sobre un intervalo de quinta justa descendente, lo que genera una sensación de pulsación constante asociada al relámpago del tiempo.

Figura 14.

Representación sonora del tiempo a través de la imitación del reloj



Nota. La imagen ilustra la representación del paso del tiempo mediante un motivo rítmico – melódico en el violonchelo que evoca el sonido de un reloj del cuál es utilizando de forma recurrente. *Fuente.* Elaboración propia.

Esta decisión técnica surge a partir de la reflexión sobre el tratamiento del agua en las obras de Paul Dukas y Maurice Ravel, donde el movimiento líquido no funciona únicamente como un efecto descriptivo, sino como un elemento estructural que sostiene y articula el desarrollo del discurso musical. En ambos compositores, las figuraciones rítmicas continuas asociadas al agua generan un fondo sonoro permanente sobre el cual emergen, se transforman y se diluyen los distintos materiales temáticos.

A partir de esta referencia, la compositora traslada dicho procedimiento a la representación del tiempo dentro de la obra. En lugar de utilizar una textura ondulante asociada al agua, el recurso es reinterpretado mediante un motivo rítmico–melódico en el violonchelo que evoca el sonido mecánico y constante de un reloj. De esta manera, el pulso reiterativo no solo representa el transcurrir inevitable del tiempo, sino que funciona como una base estructural que sostiene gran parte del desarrollo melódico y expresivo de la composición.

Figura 15.

Melodía principal de la sección A (Andantino)



Nota. La figura presenta la melodía principal de la sección A en el violín I, desde el compás 5 al 12, construida a partir de un motivo rítmico reiterativo que sugiere el paso del tiempo como una evocación de los recuerdos y los pensamientos. *Fuente.* Elaboración propia.

Este *Leitmotiv* está asociado al nombre de la persona evocada en el poema y se construye a partir de un diseño melódico que se reitera y transforma a lo largo de la obra, funcionando como eje de identidad dentro del discurso musical.

El nombre de la persona evocada no se encuentra explícitamente en el poema; su conformación surge desde la subjetividad de la compositora como una forma de hacer audible aquello que no es visible. En este sentido, funciona como una representación simbólica de la persona y de su ausencia.

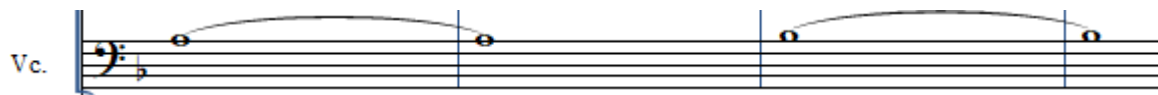
El *Leitmotiv* aparece inicialmente de manera fragmentada y posteriormente en el desarrollo de la obra se expone con mayor claridad, distribuido en cuatro compases que permiten evidenciar sus procesos de transformación. Este tratamiento sugiere la persistencia del recuerdo y su carácter inestable, en correspondencia con la imposibilidad de reconstruir plenamente la imagen del ser evocado.

La creación de este *Leitmotiv* responde a la necesidad de poner en la obra un "vestigio sólido" que sobreviva al naufragio de la memoria. Inspirado en los procesos de transformación temática de Dukas, el motivo no se concibe como una idea estática, sino como un material en constante evolución: su estado fragmentario al inicio de la obra representa la dificultad de recordar, mientras que su consolidación posterior simboliza la permanencia del afecto.

Ahora bien, en la representación de la sección "y estaría suspendida en mi hora y en tu risa", el tratamiento del tiempo se construye a partir de redondas ligadas, las cuales generan una sensación de suspensión temporal. Este recurso evoca un tiempo lento e inestable, que se transforma mediante el uso de intervalos de segunda menor y el unísono, produciendo tensiones sutiles que refuerzan la fragilidad y la fluctuación del recuerdo. A continuación, se ilustran estos recursos en los siguientes fragmentos musicales:

Figura 17.

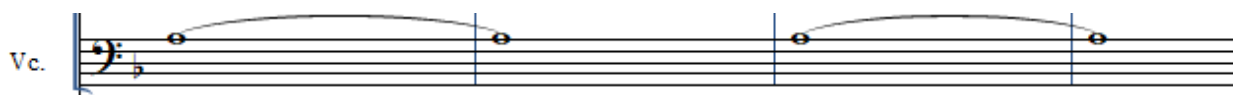
Representación del tiempo en intervalo de segundas menores



Nota. Fragmento presentado en la parte C desde el compás 93 en el violonchelo, donde el uso del intervalo de segunda menor genera tensiones sutiles asociadas a la percepción fluctuante del tiempo y la fragilidad del recuerdo. Fuente. Elaboración propia.

Figura 18.

Representación del tiempo mediante intervalos de unísono

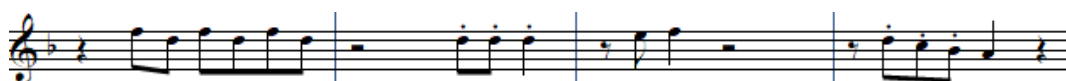


Nota. Uso del unísono y de las redondas ligadas del compas 129 al 132 como recurso para generar una sensación de suspensión temporal, evocando un tiempo lento e inestable dentro del discurso musical, en el violoncelo. Fuente. Elaboración propia.

Asimismo, la articulación y el contorno melódico contribuyen a generar una sensación de ligereza y movilidad, reforzando su cualidad expresiva dentro del discurso musical. Este material se presenta en la siguiente figura:

Figura 19.

Leitmotiv de la risa y sus variantes motivicas



Nota. La figura presenta el *Leitmotiv* asociado a la risa evocada en el poema. Este motivo se caracteriza por un diseño melódico ligero y articulado que sugiere un gesto sonoro fluctuante y aparece desde el compás 121 al 128 en el violín II. Fuente. Elaboración propia.

A lo largo de la obra, se fragmenta y se reorganiza en cuatro variantes motívicas, cada una con modificaciones en su melodía, ritmo y articulación, permitiendo representar diferentes cualidades expresivas de la risa.

Este fragmento surge de una reflexión técnica sobre el uso del *Leitmotiv* en Paul Dukas. Al analizar *El Aprendiz de Brujo*, se identificó que el compositor no sólo utiliza los temas como etiquetas estáticas; por el contrario, los motivos asociados a personajes (el aprendiz y la escoba), materia (el agua) y situaciones (el hechizo) son esencialmente cambiantes y sufren una metamorfosis orgánica para seguir el curso del relato.

Por esto la compositora decide que la risa en *Trazo* no podía ser un bloque rígido, sino que al contrario debía trasladar esa flexibilidad de Dukas a la dimensión del recuerdo: así como su agua se desborda y cambia de textura, la materia de la "risa" se fragmenta y se transforma para representar un pensamiento que se intenta reconstruir pero que nunca es igual. De este modo, la técnica de la transformación temática analizada en el referente se convierte en el motor que permite dotar a la obra una autonomía discursiva, donde el sonido evoluciona con la misma fluidez que las emociones en el poema.

Es por esto que su aparición no se da en la sección A (como sería usual, ya que este fragmento literario es nombrado al inicio del poema), sino que surge en la sección C de la obra, lo que refuerza su carácter emergente dentro del discurso musical. De este modo, la fragmentación y variación del *Leitmotiv* consolidan la idea de la memoria como un espacio dinámico, en el que las imágenes se transforman constantemente.

La reducción a la esencia y la atmósfera sensorial

Tras la derrota de la imagen visual y la ausencia de la fotografía, el poema se repliega hacia lo mínimo. El nombre aparece como el único vestigio sólido de lo que queda del recuerdo,

convirtiéndose en una unidad lingüística de la cual sobrevive al naufragio de la memoria. Junto a esta situación, surge el *Leitmotiv* de la "lluvia menuda", que desplaza el interés del poema de lo que se ve, a lo que se siente en la piel.

Figura 20.

Leitmotiv de la lluvia



Nota. El fragmento ilustra la representación de la caída leve del agua mediante un diseño rítmico. Comienza aparecer en el compás 37 de la parte B por la viola. *Fuente.* Elaboración propia.

La figura presenta un motivo rítmico reiterativo que, mediante el uso de corcheas con staccato y acentos, sugiere la caída leve y constante de las gotas de agua, funcionando como representación sonora de la “lluvia menuda” descrita en el poema. Este recurso se evidencia como parte de representación en el siguiente fragmento:

Pero sólo tengo tu nombre

y una lluvia menuda sobre la frente y el pecho.

La construcción de este material surge del diálogo establecido con los referentes analizados, especialmente con el tratamiento del agua desarrollado por Paul Dukas en *L'Apprenti sorcier*. En dicha obra, el movimiento del agua se construye a partir de células rítmicas reiterativas y acumulativas que generan una sensación de flujo continuo y sonoro.

A partir de esta referencia, la compositora retoma la idea de la repetición motívica y del movimiento progresivo; sin embargo, el recurso es reinterpretado desde las necesidades expresivas del poema *Trazo*. Por esta razón, el motivo no busca representar un agua turbulenta o

desbordada, sino una presencia sutil, íntima y persistente, asociada a la fragilidad emocional planteada en el texto poético.

La ambigüedad de la memoria y la profundidad del agua

*Ya no sé si tus ojos eran oscuros o dorados
como el corazón de los tigres o como la arena,
Pero me entristecen las trampas de la memoria
porque aún sé de mis naufragios en tu agua serena y dulce.
y si tu piel era blanca como la nostalgia de los ahogados,
ya no recuerdo,*

En esta sección, la autora explora la incertidumbre y el recuerdo, del cual se vuelve progresivamente inestable y confuso (oscuro vs. dorado), lo que evidencia que la memoria es en sí una "trampa" de sus pensamientos. Sin embargo, frente a la duda surge la certeza de la experiencia: el "naufragio". La memoria ya no es un retrato que se mira desde fuera, sino un pensamiento en donde el sujeto se sumerge.

Implicación compositiva: Este bloque justifica el uso de las alturas de octavas, donde trabaja desde el brillo metálico al color oscuro en el violín. El concepto de "naufragio" permite explorar con texturas envolventes y fluidas, con un choque armónico entre voces donde el oyente pierde la referencia y empieza a sentir que algo se inestabiliza desde la musicalidad, emulando la inmersión del recuerdo y la confusión. Dichos procedimientos se articulan en la sección B de la composición, como se muestra en las Figuras 19 y 20.

Figura 21.

Cambios de alturas – Ojos oscuros



Nota. Fragmento del violín I correspondiente a la sección B en el compás 37 al 40, donde se evidencian cambios de altura que configuran un color tímbrico más oscuro, asociados a la idea de “ojos oscuros” y a la construcción de una atmósfera introspectiva. *Fuente.* Elaboración propia.

Figura 22.

Cambios de alturas – Ojos dorados



Nota. Fragmento del violín I, correspondiente a los compases 41 al 44, que presenta cambios de altura orientados hacia un registro más agudo, generando un color tímbrico brillante en relación con la idea de “ojos dorados” y en contraste con el material previo. *Fuente.* Elaboración propia.

Luego el poema alcanza su resolución, cuando la memoria sensorial, en este caso el tacto, sustituye a la memoria intelectual. El "cuello como un río" representa la vida que fluye, una sensación tan real que hace que la "mano" desista de intentar reconstruir al otro. La realidad física ya no es necesaria en el poema, porque el ser ha sido convertido en una "imperfecta materia de los sueños.

A partir de esta relación, la compositora utiliza el contraste tímbrico y de registro como recurso expresivo para representar la dualidad presente en el verso “ojos oscuros o dorados”. De este modo, los registros graves y las sonoridades más densas son empleados para sugerir la oscuridad, la introspección y la incertidumbre del recuerdo, mientras que los registros agudos y brillantes evocan la luminosidad asociada a los “ojos dorados”. Así, la variación de alturas y color tímbrico no responde únicamente a una función técnica, sino que permite construir una representación sonora de la ambigüedad de la memoria planteada en el poema.

A continuación, veremos el fragmento:

Pero hay mañanas en que bajo mis labios

siento correr tu cuello como un río,

tu brazo que abre el círculo del día.

Desiste entonces mi mano de la inútil tarea

porque la realidad ya no te necesita,

porque te has hecho eterno en la imperfecta

materia de los sueños.

Implicación compositiva: Esta sección muestra el clímax y cierre de la obra. El estatismo inicial se transforma en un flujo melódico continuo (legato). La sección final de la composición refleja esa "imperfecta materia": una sonoridad etérea, con el uso de armónicos en el piano, dejando que la música se desvanezca en el silencio, tal como el recuerdo se asienta en el sueño.

Figura 23

Representación del fluir del río mediante la transformación del acompañamiento pianístico



Nota. Fragmento del piano presentado entre los compases 61 y 72, donde el acompañamiento pianístico desarrolla figuraciones rítmicas y texturales inspiradas en el gesto acuático presente en Ondine de Maurice Ravel. El material representa sonoramente el verso “siento correr tu cuello como un río” mediante el incremento de la movilidad rítmica y la continuidad del contorno melódico. Fuente. Elaboración propia.

Esta figuración rítmica y textural de Ondine funciona como una fuente de creación directa para el diseño del acompañamiento pianístico en la Sección A1 de la presente propuesta compositiva. Al observar cómo Maurice Ravel configura y transforma el gesto sonoro del agua (Figuras 13 y 14), se extraen principios rítmicos y texturales que permiten otorgar una mayor variabilidad y fluidez al piano en esta sección.

En la presente propuesta, este recurso se relaciona con el verso “siento correr tu cuello como un río”, donde el movimiento continuo del agua es trasladado al discurso musical mediante figuraciones de carácter ondulante y móvil. Al igual que en la variación del gesto presentada por Ravel en la Figura 14, el acompañamiento pianístico evita permanecer estático y experimenta una transformación constante del material, incrementando la movilidad rítmica y la densidad del contorno melódico.

De esta manera, el piano asume un rol dinámico que no solo cumple una función armónica, sino que construye una representación sonora de la fluidez del río y del desplazamiento emocional presente en el poema. Esta referencia permite enriquecer la transición de la palabra al sonido a través de diseños pianísticos que sugieren continuidad, movimiento y desarrollo dentro del discurso musical.

Listado de descriptores literarios y su equivalencia musical

La transición desde el análisis semántico hacia la construcción de la grafía musical demanda un sistema de mediación técnica que permita decodificar la imagen poética en gestos sonoros concretos. Para tal fin, se ha establecido un catálogo de descriptores literarios que operan como puentes intersemióticos, orientando la creación hacia una correspondencia estructural donde el concepto literario rige el comportamiento del material sonoro.

Esta metodología se fundamenta en la premisa de que la práctica artística constituye, en sí misma, una modalidad de investigación donde el acto creativo genera un aporte significativo al conocimiento disciplinar (Asprilla, 2015, p. 12). Bajo este marco, el sistema de equivalencias que se presenta a continuación no debe entenderse como una descripción superficial de la obra, sino como el sustento analítico que valida las decisiones compositivas y la producción de conocimiento estético derivada del proceso.

Tabla 3 *Relación entre los descriptores literarios del poema Trazo y sus posibilidades musicales dentro del proceso compositivo*

| Descriptor literario | Sentido semántico | Posibilidades musicales |
|------------------------------|--|---|
| Inventa la palabra tu rostro | Intento progresivo de reconstrucción | Desarrollo motivico progresivo: Células rítmicas y melódicas incompletas, de las cuales se fueron consolidando a través del <i>Leitmotiv</i> inicial, el cual se conforma por corchea y negra y va apareciendo de forma fragmentada hasta aparecer toda la frase. |
| Relámpagos del tiempo | El tiempo persistente | Reloj Musical: Uso de pizzicatos constantes en las cuerdas o notas repetidas en el piano (tipo ostinato) que actúan como un pulso mecánico inexorable. <i>(véase Figura 16)</i> |
| Solo tengo tu nombre | El único rastro sólido que queda en medio del olvido | Motivo generador: Se enmarca de forma significativa el <i>Leitmotiv</i> inicial. (véase Figura 16) |
| Trizado / Fragmentado | La ruptura de la unidad visual y temporal. | Desarticulación: Uso de silencios estructurales (pausas) y distribución de un solo motivo entre varios instrumentos (técnica de hoquetus). |

| | | |
|-----------------|--|---|
| Círculo del día | El ciclo temporal que se cierra y se abre. | Retorno Formal: Estructura rondo (A-B-A- C- C1-A) donde el reloj musical se transforma al final de la pieza |
|-----------------|--|---|

Nota. La tabla presenta los principales descriptores literarios identificados en el poema *Trazo* de Piedad Bonnett, junto con sus sentidos semánticos y las posibilidades musicales derivadas de su análisis. Estas equivalencias funcionan como puentes intersemióticos que orientan la construcción del discurso sonoro, permitiendo la transformación de imágenes poéticas en recursos compositivos, estructurales y expresivos dentro de la obra. Elaboración propia.

Plan de trabajo y cronograma de actividades

El siguiente cronograma organiza las fases y actividades desarrolladas durante el proceso de investigación-creación del presente proyecto. Su estructura responde a una secuencia metodológica donde articula el análisis teórico, la exploración compositiva y la sistematización de resultados, permitiendo visualizar la distribución temporal de cada etapa. De este modo, el cronograma evidencia la manera en que las diferentes fases del proyecto se relacionan entre sí de forma progresiva, desde el estudio de referentes y el análisis del poema *Trazo* de Piedad Bonnett, hasta la composición de la obra y la elaboración de la memoria analítica final.

Tabla 4 Cronograma del proyecto de investigación – creación

| Fase | Actividad principal | Mes 1 | Mes 2 | Mes 3 | Mes 4 | Mes 5 |
|--|--|-------|-------|-------|-------|-------|
| Fase 1 Análisis intertextual de referentes | Análisis focal de obras de Paul Dukas y Andrés Posada. | X | X | | | |
| | Análisis del poema <i>Trazo</i> de Piedad | X | X | | | |

| | | | | | |
|---|--|---|---|---|---|
| Fase 2 Análisis intertextual de referentes. | Bonnett. Elaboración de descriptores literarios. | X | X | | |
| Fase 3 Diseño de correspondencias | Construcción del guion compositivo, definición de <i>Leitmotiv</i> , texturas y forma. | | X | X | |
| Fase 4 Praxis compositiva | Composición de la obra, desarrollo de materiales, escritura de partitura | | | X | X |
| Fase 5 Sistematización y memoria | Análisis de resultados, escritura del documento final. | | | | X |

Nota. El cronograma presentado organiza de manera secuencial las fases metodológicas y creativas del proyecto, permitiendo visualizar la distribución temporal de las actividades relacionadas con el análisis de referentes, el desarrollo compositivo y la sistematización de resultados. Elaboración propia.

Con base en esta organización metodológica y temporal, el proyecto establece las condiciones necesarias para su proyección y socialización en distintos espacios académicos y artísticos. En este sentido, el siguiente apartado presenta el plan de circulación de la obra y de los resultados derivados del proceso de investigación-creación.

Plan de circulación

Como parte de la materialización del presente proyecto de investigación-creación, se proyecta la socialización y circulación tanto de la obra musical como de los resultados teóricos y metodológicos derivados del proceso compositivo. En este sentido, se contempla la organización y disposición digital de documentos como la partitura general, fragmentos analíticos, reflexiones del cuaderno de campo y registros del proceso creativo, con el propósito de facilitar su consulta en espacios académicos y artísticos interesados en las relaciones entre literatura y música.

Asimismo, se propone la realización futura de espacios de socialización presencial orientados a la presentación de la obra y de la experiencia investigativa que la sustenta. Estas actividades podrán desarrollarse en formatos como ponencias, talleres o encuentros académicos vinculados al campo musical y a la investigación-creación, especialmente en contextos universitarios. Dentro de estas posibilidades, se contempla la participación en espacios de circulación académica de la Universidad Pedagógica Nacional y otras instituciones.

De igual manera, el plan de circulación considera la interpretación y posible registro audiovisual de la obra de quinteto para piano, con el fin de ampliar su alcance y permitir futuras estrategias de divulgación en medios digitales y académicos. Esto permitiría no solo compartir el resultado artístico final, sino también evidenciar el proceso de construcción intertextual y compositiva desarrollado a partir del poema *Trazo* de Piedad Bonnett.

Este plan busca proyectar la obra más allá del ejercicio académico de grado, entendiendo la composición como un producto artístico susceptible de transformación y dialogo con nuevos espacios de interpretación, reflexión y circulación dentro del ámbito musical contemporáneo.

Conclusiones

El desarrollo del presente proyecto permitió cumplir el objetivo general de componer una obra musical para piano y quinteto de cuerdas a partir de la intertextualidad con el poema *Trazo* de Piedad Bonnett, mediante procesos de transposición intersemiótica entre el lenguaje literario y el musical. A través de este proceso, se evidenció que la composición musical puede funcionar como un espacio de la reinterpretación discursiva, donde los elementos semánticos y simbólicos del texto poético son resignificados dentro de una estructura sonora instrumental.

Asimismo, el estudio y análisis de referentes musicales vinculados a la música programática en las obras de: *El Aprendiz de brujo* de Paul Dukas y *Gaspard de la Nuit (Ondina)* de Maurice Ravel, permitieron comprender distintos tratamientos técnicos relacionados con el desarrollo motivico, el *Leitmotiv* y sus transformaciones dentro de la construcción sonora. La identificación de estas estrategias aportaron herramientas conceptuales y compositivas para la elaboración de recursos compositivos, asociados a la representación del tiempo, el espacio y los estados emocionales presentes en el poema, orientando así el proceso de creación.

Por otra parte, el análisis semántico y estructural del poema *Trazo* de Piedad Bonnett permitió caracterizar sus dimensiones e identificar núcleos expresivos como la memoria, la ausencia, la fragilidad y el recuerdo. Estos elementos se convirtieron en un eje orientador del proceso de creación, guiando las decisiones narrativas y expresivas de la obra.

A partir de dicha caracterización, fue posible establecer correspondencias entre el lenguaje literario y el musical, mediante procesos de transposición intersemiótica, materializados en el diseño y desarrollo de *leitmotifs*, transformaciones temáticas, texturas, colores tímbricos y una organización formal coherente con el contenido poético. Por lo que la obra no se orientó

hacia una ilustración literal del texto, sino hacia la construcción de una experiencia sonora capaz de transponer la palabra al sonido.

Finalmente, la sistematización del proceso creativo y de los resultados compositivos a través de la presente memoria analítica permitieron evidenciar el valor de la investigación–creación como una metodología capaz de articular la práctica compositiva con la reflexión académica. En este sentido, el proyecto no solo derivó en la creación de una obra musical, sino también en la generación de conocimiento sobre las posibilidades de relación entre literatura y música dentro del campo de la composición contemporánea.

Recomendaciones

A partir de la experiencia obtenida en este proceso de investigación-creación, se recomienda profundizar en el estudio de la intertextualidad aplicada a diversos géneros literarios y lenguajes artísticos. Los hallazgos sobre la simbiosis instrumental alcanzada entre el poema *Trazo* y el quinteto para piano no solo confirman la viabilidad de este enfoque, sino que abren nuevas líneas de reflexión sobre cómo la sintaxis literaria y los descriptores semánticos pueden nutrir la arquitectura de obras musicales contemporáneas. Se sugiere que futuros investigadores exploren la transmutación de significados en estructuras sonoras autónomas que trasciendan la ilustración literal del texto.

Asimismo, se destaca la importancia de adoptar un enfoque integral que vincule el análisis teórico con la praxis creativa, tal como se evidenció mediante el uso del bucle de interacción y el estudio focal de referentes como Posada, Ravel y Dukas. Este tipo de aproximación metodológica ofrece una base sólida para la toma de decisiones, por lo que se subraya la necesidad de que los estudiantes de música sistematicen su proceso creativo a través del cuaderno de campo. Esta herramienta es indispensable para garantizar la trazabilidad de las decisiones estéticas de la obra.

Finalmente, es necesario destacar que la consolidación de nuevas propuestas musicales no depende exclusivamente del esfuerzo individual del compositor, sino que requiere la colaboración estrecha entre diversos actores de la comunidad académica: docentes, investigadores e intérpretes. Solo a través del trabajo conjunto entre el análisis crítico y la experimentación técnica con los instrumentistas será posible avanzar hacia la creación de un repertorio académico nacional técnica y estéticamente sostenible, fortaleciendo así el vínculo entre la palabra, el sonido y la sociedad.

Referencias Bibliográficas

- Adorno, T. W. (2000). *Introducción a la sociología de la música*. Akal.
- Adorno, T. W. (2009). *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Akal. (Obra original publicada en 1956).
- Albright, D. (2009). *Music speaks: Everything is enunciated, nothing is said*. University of Rochester Press.
- Any Old Music. (2023, 14 de enero). *The Sorcerer's Apprentice: Paul Dukas music composition techniques analysis*. <https://anyoldmusic.com/the-sorcerers-apprentice-paul-dukas-music-composition-techniques-analysis/>
- Any Old Music. (2023, 23 de agosto). *The Sorcerer's Apprentice – Paul Dukas (Musical Analysis) [Video]*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=S0ZndkP9r8k>
- Asprilla, G. (2015). *La investigación-creación: una ruta para la producción de conocimiento en las artes*. Universidad Nacional Abierta y a Distancia (UNAD).
- Autor desconocido. (s. f.). *Intertextualidad musical: el intertexto musical como proceso creativo y símbolo semiótico*.
- Autor desconocido. (s. f.). *La intertextualidad como elemento determinante en la configuración del personaje principal en El prestigio de la belleza de Piedad Bonnett*.
- Beltrán Quirós, M. (2015). *La música como lenguaje del sentimiento en la estética del siglo XIX [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]*.
- Blanco, S. (2017). *Cantando a las poetas del 27 [Álbum musical]*.
- Bonnett, P. (2017). *Trazo. En Nadie en casa (p. 20)*. Universidad Externado de Colombia. <https://www.uexternado.edu.co/wp-content/uploads/2017/01/20-nadieCasa-PiedadBonnett.pdf>

- Bonnett, P. (s. f.). El prestigio de la belleza.
- Castells, M. (2010). *The rise of the network society* (2.^a ed.). Wiley-Blackwell.
- Cervera Salinas, V. (2020). El siglo XXI de Piedad Bonnett. En *Materia frágil: poéticas para el siglo XXI en América Latina y España* (pp. 285-302). Iberoamericana Vervuert.
- Colegio de Compositores Latinoamericanos. (2013). Un encuentro con el compositor Andrés Posada y Piedad Bonnett [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/channel/UChZOxqPLDYCVgU9bvOm4QBQ>
- Dahlhaus, C. (1997). *Nineteenth-Century Music*. University of California Press.
- Dehmel, R. (1896). Verklärte Nacht [Poema].
- Derrida, J. (1967). De la gramatología. Siglo XXI.
- Dukas, P. (2018). L'Apprenti sorcier [Partitura]. Musescape. (Transcripción de user/11187041; obra original publicada en 1897). <https://musescore.com/user/11187041/scores/5206979>
- Eagleton, T. (2008). Introducción a la teoría literaria. Fondo de Cultura Económica.
- Eagleton, T. (2008). Una introducción a la teoría literaria (J. Esteban Calderón, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Fubini, E. (2005). La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX. Alianza.
- García Lorca, F. (1929). Pequeño vals vienés.
- González, R., & Martínez, L. (2021). Educación virtual y equidad digital en América Latina. *Revista Latinoamericana de Educación*, 55(2), 45–62.
<https://doi.org/10.1234/rle.2021.55.2.45>
- Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2001). *Historia de la música occidental*. Alianza.
- Holbrooke, J. (1900). *The Raven*, Op. 25.

- Igoa, J. M. (2003). Sobre las relaciones entre la música y el lenguaje. *Epistemus: Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura*, 1, 97–125.
- Jakobson, R. (1959). On linguistic aspects of translation. En R. A. Brower (Ed.), *On translation* (pp. 232–239). Harvard University Press.
- Jakobson, R. (1960). Closing statement: Linguistics and poetics. En T. A. Sebeok (Ed.), *Style in language* (pp. 350–377). MIT Press.
- Kivak, R. (2023). Symphonic poem (tone poem). EBSCO Research Starters.
<https://www.ebsco.com/research-starters/music/symphonic-poem-tone-poem>
- Macías Steneider, D. (2013). Intertextualidad musical: Una metáfora sobre el imaginario sonoro. Diplomatura Superior en Música Contemporánea, Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla. <https://sites.google.com/view/dsmc/publicaciones-contenidos/intertextualidad-musical>
- Martínez, S. (2023, 16 de octubre). Paul Dukas: El aprendiz de brujo (Análisis) [Video]. YouTube. <https://youtu.be/cSaMeLe8TqE>
- Martínez Cantón, C. I. (2025). Cantando a las poetas del 27 de Sheila Blanco: Una antología en clave musical. *Revista Signa*. <https://orcid.org/0000-0003-0781-2418>
- Mendelssohn, F. (s. f.). *Lieder ohne Worte* (Canciones sin palabras).
- Meyer, L. B. (1956). *Emotion and meaning in music*. University of Chicago Press.
- Moreno Restrepo, L. F. (2018). Silencio y melancolía en la poesía de Piedad Bonnett y José Manuel Arango [Trabajo de grado de maestría, Pontificia Universidad Javeriana].
- Nattiez, J.-J. (1990). *Music and discourse: Toward a semiology of music*. Princeton University Press.
- Nattiez, J.-J. (1990). *Música y discurso: Hacia una semiología de la música*. Alianza.

- Organización Mundial de la Salud. (2023, 15 de marzo). Salud mental: Fortalecimiento de la respuesta efectiva en tiempos de crisis. <https://www.who.int/es/news-room/detail/15-03-2023-salud-mental-crisis>
- Parralejo Masa, F. (2022, 29 de abril). La música instrumental en el siglo XIX (II): La música programática. El poema sinfónico [Video]. YouTube.
<http://www.youtube.com/watch?v=pq3bicNW-V8>
- Pérez Cruz, S. (2014, 28 de julio). Silvia Pérez Cruz - Pequeño vals vienés (García Lorca) [Video]. YouTube. <https://youtu.be/ft4qigSb-gA>
- Posada, A. (s. f.). Oración [Obra musical basada en poema de Piedad Bonnett].
- Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana. (2024). Biografía de la ganadora de la XXXIII edición: Piedad Bonnett. Universidad de Salamanca / Patrimonio Nacional.
- Ramírez Cárdenas, J. L. (2024). Musicalización poética: la búsqueda desde los significados [Trabajo de grado de maestría, Universidad de Antioquia].
- Reti, R. (1951). *The thematic process in music*. Macmillan.
- Rodríguez, A. del P. (2007). Piedad Bonnett: una poética de lo cotidiano. *Estudios de Literatura Colombiana*, (21), 127-147.
- Roselli, N. D. (2017). El lenguaje musical y el lenguaje verbal: Un enfoque histórico-cultural. En B. Fernández, F. P. Ortiz Ruiz, & A. López de la Llave (Coords.), *CONΨMUSICA 2017: Contribuciones científicas presentadas en el I Congreso Internacional de Psicología de la Música y la Interpretación Musical* (pp. 85–92). Asociación Española de Psicología de la Música y de la Interpretación Musical. <https://www.academia.edu/115454297/>
- Schoenberg, A. (1899). *Verklärte Nacht*, Op. 4.

Sloboda, J. A. (2012). *La mente musical: La psicología cognitiva de la música* (B. Martín-Andrade y A. Casas, Trads.). Antonio Machado Libros

Sullivan, G. (2010). *Art practice as research: Inquiry in visual arts* (2.^a ed.). SAGE Publications.

Tchaikovsky, P. I. (1885). *Sinfonía Manfredo en si menor, Op. 58*.

Theodor W. Adorno. (2009). *Disonancias: Introducción a la sociología de la música*. Akal.

Universidad Externado de Colombia. (2006). *Nadie en casa: Piedad Bonnett* (Colección Un libro por centavos, No. 20). Decanatura Cultural.

Universidad Nacional de Colombia. (s. f.). *Luz de fuga: poema sinfónico para orquesta*.

<https://patrimoniocultural.bogota.unal.edu.co/poema-sinfonico-para-orquesta-luz-de-fuga/>

Anexos

Anexos 1 Repositorio digital de partituras y material sonoro:

La siguiente carpeta digital reúne las partituras generales, fragmentos analíticos y el registro sonoro de la obra desarrollada en el marco del presente proyecto de investigación-creación.

Repositorio digital disponible en:

https://unadvirtualedu-my.sharepoint.com/:f/g/personal/nalarconc_unadvirtual_edu_co/IgAxk-JjJyHdTr_Cm_gBW3NSAUG6OBpCvzwiqshz76KIU3c?e=gDUxcH