

*De la Poesía al Sonido:*

*Tres obras para piano solista inspiradas en la poesía de María Mercedes Carranza*

Ruth Esther Velandia Aragón

Asesor

José David Roldan Sánchez

Universidad Nacional Abierta y a Distancia – UNAD

Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades (ECSAH)

Programa Profesional de Música

Sogamoso, Boyacá

2025

## Resumen

Este trabajo de investigación explora la relación entre la poesía y la música desde una perspectiva compositiva, tomando como punto de partida tres poemas de la escritora colombiana María Mercedes Carranza. A partir de un enfoque programático, se propone la creación de tres piezas para piano que evocan las emociones, imágenes y atmósferas presentes en los poemas seleccionados. Se realiza un análisis literario de los poemas para identificar elementos significativos y transformarlos en material musical. Así mismo, se analizan algunas obras pianísticas como referentes artísticos para extraer recursos técnicos y expresivos aplicables al proceso compositivo. La integración de estos elementos literarios y musicales permite desarrollar un lenguaje propio que articula tanto lo simbólico como lo sonoro, generando piezas que reflejan una interpretación personal de la obra poética.

Este proyecto se inscribe en una línea de exploración donde la poesía actúa como base esencial para la creación musical, ofreciendo un marco de significado y emociones que guían e inspiran la toma de decisiones compositivas. Se establece un diálogo entre ambas disciplinas artísticas, enriqueciendo el proceso creativo desde una perspectiva interdisciplinaria.

*Palabras clave: composición musical poesía análisis literario María Mercedes Carranza piano música programática*

### **Abstract**

This research work explores the relationship between poetry and music from a compositional perspective, taking as a starting point three poems by Colombian writer María Mercedes Carranza. From a programmatic approach, we propose the creation of three piano pieces that evoke the emotions, images and atmospheres present in the selected poems. A literary analysis of the poems is carried out in order to identify significant elements and transform them into musical material. Likewise, some piano works are analyzed as artistic references to extract technical and expressive resources applicable to the compositional process. The integration of these literary and musical elements allows us to develop our own language that articulates both the symbolic and the sonorous, generating pieces that reflect a personal interpretation of the poetic work.

This project is part of a line of exploration where poetry acts as an essential basis for musical creation, offering a framework of meaning and emotions that guide and inspire compositional decisions. A dialogue is established between both artistic disciplines, enriching the creative process from an interdisciplinary perspective.

*Keywords: musical composition poetry literary analysis María Mercedes Carranza piano programmatic music.*

## Dedicatoria

*A Dios, por darme la pasión y ese amor en el corazón hacia la música.*

*A mi familia, por soportar mi ausencia en los momentos importantes.*

*A esos amigos que me dio el camino y me apoyaron desinteresadamente cuando más lo  
necesite.*

*A Dani, Alex y José, por tenerme paciencia y ver en mi lo que mi humanidad no me dejaba,  
por creer en mí.*

*A mi hermana, por impulsarme a seguir la música y acompañarme desde el cielo.*

*A mí, por nunca rendirme y creer que sentir vale más que cualquier cosa.*

*¡Simplemente gracias!*

## Contenido

Resumen .....	2
Abstract .....	3
Introducción .....	8
Planteamiento temático .....	9
Justificación.....	11
Objetivo general.....	13
Objetivos específicos .....	13
Marco teórico .....	14
María Mercedes Carranza .....	15
Semblanza Biográfica .....	15
Análisis literario de poemas .....	19
“Kavafiana” .....	19
“Suele suceder” .....	21
“Aquí entre nos” .....	23
Análisis de referentes musicales .....	25
Erik Satie, Gymnopédie N°1 .....	26
Philip Glass, <i>Opening</i> .....	29
Alexandra Stréliski – <i>Plus tot</i> .....	34
Proceso de creación de obra .....	38
Memoria Personal. ....	38
Tablas conclusivas de análisis musicales .....	39
Asociación de poemas con obras musicales de referentes. ....	40
Resultados y análisis musicales.....	41
“Kavafiana” .....	41
“Suele suceder” .....	45
“Aquí entre nos” .....	49
Plan de Circulación / Exhibición.....	52
Conclusiones .....	53
Referencias Bibliográficas .....	55
Anexos.....	60
Anexo 1 .....	60
Anexo 2.....	61

**Índice de tablas**

Tabla 1. Conclusiones de Gymnopedie N°1.....	39
Tabla 2. Conclusiones de Opening.....	39
Tabla 3. Conclusiones de Plus Tot. ....	40

## Índice de figuras

Figura 1. María Mercedes Carranza: La Patria de papel .....	15
Figura 2. Exposición de los tres planos característicos de la pieza. ....	27
Figura 3. Se expone el motivo melódico de la pieza .....	27
Figura 4. Se genera un cambio de tonalidad.....	28
Figura 5. Movimiento armónico.....	29
Figura 6. Se presenta el motivo rítmico principal de la obra.....	31
Figura 7. Se realiza el análisis armónico de la primera parte de la pieza.....	32
Figura 8. Una nueva propuesta melódica. ....	32
Figura 9. Se da lugar a la tercera parte de obra. ....	33
Figura 10. Trabajo armónico .....	33
Figura 11. Elementos musicales transportan a extra musicales.....	35
Figura 12. Trabajo melódico, armónico y rítmico.....	36
Figura 13. Construcción de un puente. ....	36
Figura 14. Generar espejos .....	37
Figura 15. Introduce el motivo rítmico de la pieza.....	42
Figura 16. Cambio de roles.....	42
Figura 17. Corcheas en espejos. ....	43
Figura 18. Cambio de roles iniciales. ....	44
Figura 19. Retorna al rol inicial.....	44
Figura 20. Corcheas se mantienen en su rol, pero con más lentitud.....	44
Figura 21. La obra finaliza en silencio. ....	45
Figura 22. Se introducen varios aspectos importantes de la obra.....	46
Figura 23. Mover el tempo. ....	46
Figura 24. Aceleración del tempo.....	47
Figura 25. Nuevo material relacionado con el poema. ....	47
Figura 26. Corcheas con movimiento melódico.....	48
Figura 27. Nuevo cambio de tempo para finalizar. ....	48
Figura 28. Varios elementos que conducen al final.....	49
Figura 29. Se presenta el inicio de la obra y elementos claves. ....	49
Figura 30. Creación de acordes. ....	50
Figura 31. Blancas con puntillo nunca dejaron de protagonizar. ....	50

## **Introducción**

El deseo de profundizar en mi vínculo con el arte me llevó a reencontrarme con la poesía, una expresión que, desde siempre, ha nutrido mi sensibilidad musical. Este reencuentro inspiró la idea central de este trabajo: componer tres piezas para piano solista basadas en tres poemas de María Mercedes Carranza. A partir de esta motivación artística surgió la necesidad de investigar cómo los elementos poéticos pueden relacionarse con los recursos musicales, para dar lugar a una obra que exprese una identidad artística propia.

El problema que se plantea gira en torno a la manera en que elementos extra musicales, en este caso textos poéticos, pueden transformarse en material sonoro. El objetivo general de este trabajo es identificar y analizar los elementos esenciales tanto de los poemas seleccionados como de obras para piano solista, con el fin de establecer un puente entre ambos lenguajes y componer tres piezas originales. Este enfoque integrador exige una mirada analítica tanto desde la literatura como desde la música, permitiendo que la composición se nutra de un proceso reflexivo e interdisciplinar.

El presente documento describe el proceso creativo en varios capítulos. Los primeros capítulos dan cuenta del planteamiento temático del proyecto, su justificación y objetivos. Seguidamente, en el marco teórico se realiza el análisis literario de los poemas seleccionados y los análisis musicales de las obras de referencia. Los últimos capítulos describen la creación de la obra y las decisiones estéticas, estructurales y de composición realizada. En las conclusiones se reflexiona sobre los logros alcanzados, las limitaciones del proceso y las proyecciones posibles para futuras investigaciones en el cruce entre música y poesía. Finalmente, los audios indicativos y las partituras de las obras se encuentran en los anexos 1 y 2 respectivamente.

## Planteamiento Temático

La presente investigación-creación se centra en el desarrollo de tres obras originales para piano solista inspiradas en los poemas *Kavafiana*, *Suele suceder* y *Aquí entre nos* de la poeta colombiana María Mercedes Carranza. Poemas elegidos debido a su manifestación artística cargada de significado, ritmo, intensidad y silencios permitiéndoles convertirse en un estímulo poderoso para la creación musical. A través del análisis literario de los textos seleccionados se identifican elementos extra musicales, emociones, atmósferas, estructuras narrativas y recursos expresivos que sirven como base conceptual y estética para la composición.

Paralelamente, se llevó a cabo un análisis de obras para piano de tres compositores de diferentes contextos: Erik Satie (Francia), Philip Glass (Estados Unidos) y Alexandra Stréliski (Canadá), cuyas piezas de carácter y lenguaje minimalista ofrecen herramientas compositivas pertinentes para abordar la escritura pianística en este proyecto. Estos referentes permiten construir un puente entre la tradición y la exploración personal, aportando recursos formales, armónicos, rítmicos y texturales que complementan los hallazgos provenientes de los análisis literarios.

A nivel nacional y local, este proyecto busca destacar el valor de la obra poética de María Mercedes Carranza, cuya estética minimalista y brevedad en las palabras se refleja también en los referentes musicales seleccionados. Desde una perspectiva interdisciplinaria, la propuesta integra su poesía en un proceso creativo que fusiona la literatura con la música contemporánea. Se plantea un enfoque que equilibra sensibilidad artística con rigurosidad analítica, promoviendo el desarrollo de prácticas creativas basadas en el diálogo entre distintos lenguajes artísticos y, a nivel muy personal, resaltando mi proceso como poetisa.

En el año 2021, durante un curso de Poesía Slam conecté profundamente con la obra de María Mercedes, cuya sencillez y fuerza en la expresión poética transformaron mi forma de comunicar. Ese mismo año, gané el concurso *Poetry Slam Boyacá* con un poema dedicado a mi madre, el cual fue publicado en *La lengua protesta. Memorias del Slam Poético Festival Colombia 2019-2021*. Este reconocimiento marcó el inicio de mi camino en la poesía y del eslogan que guía mi trabajo: “*Desatando los nudos que habitan en mi garganta*”. Actualmente, trabajo en mi primera antología poética, escrita desde 2021 y con publicación prevista tras su edición en 2026.

De manera simultánea a esta trayectoria poética y con el propósito de profundizar en mis intereses artísticos, en el año 2019 inicié estudios profesionales en música en la UNAD. Esta formación me ha permitido explorar con mayor profundidad el arte sonoro, entendido como un espacio donde convergen el lenguaje poético y el musical. En este cruce de expresiones artísticas surge la pregunta problema que orienta el proceso investigativo y compositivo de este trabajo de grado: ¿Cómo componer tres obras para piano solista a partir de tres poemas de María Mercedes Carranza, utilizando una estética minimalista?

## Justificación

Según Belfiore y Bennett (2008), las artes, aunque frecuentemente dialogan entre sí, han evolucionado como disciplinas autónomas cada una con lenguajes, técnicas y formas expresivas propias, lo que les permite generar impactos significativos en la cultura y en la sociedad. Desde esta perspectiva, la investigación-creación musical adquiere un papel transformador capaz de conectar las prácticas estéticas con las realidades sociopolíticas y de ofrecer dispositivos sensibles para la reflexión, la resistencia y la memoria. El presente proyecto propone un acercamiento sonoro y compositivo a la obra poética de María Mercedes Carranza, con el objetivo de traducir y reinterpretar su universo poético mediante herramientas musicales contemporáneas.

En la última década, el interés crítico por Carranza ha crecido considerablemente, fortaleciéndola como una figura clave de la poesía colombiana contemporánea. Diversos estudios destacan la capacidad política, feminista y autobiográfica de su escritura específicamente en obras como *El canto de las moscas*, interpretadas como testimonio poético del conflicto armado colombiano (González, 2017). La crítica feminista ha valorado su capacidad para visibilizar lo íntimo desde una perspectiva de género y para desafiar los discursos patriarcales dominantes en la literatura nacional (Quintero, 2020). Esto ha trascendido incluso el ámbito nacional posicionando su obra dentro de los estudios sobre poesía de resistencia y literatura testimonial latinoamericana (Rodríguez & Londoño, 2022). En este sentido, la creación musical basada en su obra busca no solo exaltar su legado sino también reactivar sus temas y voces en nuevos lenguajes sonoros que potencien su dimensión simbólica y colectiva.

El contexto colombiano actual profundamente marcado por los procesos de memoria histórica y reparación simbólica posteriores al *Acuerdo de Paz de 2016*, ofrece un escenario adecuado para este tipo de propuestas. La voz de Carranza, cargada de crítica y duelo, ha sido utilizada por entidades como el *Centro Nacional de Memoria Histórica* para reflexionar sobre los efectos de la violencia (CNMH, 2021). Así, la investigación-creación musical en torno a su poesía permite explorar el papel del arte sonoro como una vía para elaborar el trauma social y contribuir a la reconstrucción del tejido emocional colectivo. Desde la disciplina musical, esta aproximación supone también una ampliación del repertorio y de los lenguajes compositivos, integrando texto, performance y sonoridad en un diálogo interdisciplinario comprometido con el presente.

Finalmente, este proyecto se inscribe en un movimiento más amplio de revalorización de las mujeres artistas en Colombia, cuyas voces han sido históricamente invisibilizadas por los discursos oficiales del arte. La revisión del canon cultural desde una perspectiva de género ha permitido reconocer trayectorias como la de Carranza, que articulan de manera poderosa arte, política y feminismo (Arias & Rodríguez, 2020).

Mi trabajo de grado busca, desde la música, sumarse a estas apuestas críticas y creativas que resignifican el rol de las mujeres en la historia cultural del país, aportando una obra que no solo relee poéticamente un legado, sino que propone nuevas formas de habitarlo desde el arte sonoro. En consecuencia, esta propuesta no solo resulta pertinente para la disciplina musical, sino también valiosa para la universidad y la sociedad, al contribuir al fortalecimiento de una cultura más reflexiva, plural y comprometida con su memoria.

### **Objetivo General**

Componer tres obras para piano solista inspiradas en los poemas *Kavafiana*, *Suele suceder* y *Aquí entre nos* de María Mercedes Carranza, a partir del tratamiento programático que transforme los recursos literarios en lenguaje musical, con el fin de representar las emociones plasmadas en dichos textos.

### **Objetivos Específicos**

Realizar un análisis literario a los poemas *Kavafiana*, *Suele suceder* y *Aquí entre nos* de María Mercedes Carranza, para la identificación de los elementos poéticos y emociones que se desean reflejar en las obras creadas.

Efectuar el análisis musical a las tres obras para piano *Gymnopedie 1* de Erick Satie, *Plus tot* de Alexandra Streliski y *Opening* de Philip Glass con el propósito de establecer los elementos musicales que se relacionan con la poesía.

Establecer una conexión entre lo literario y lo musical en sus dimensiones técnicas, expresivas y estructurales, mediante la composición de tres piezas para piano solista.

### **Marco Teórico**

En esta sección se presentan los referentes conceptuales y artísticos que sustentan el proceso creativo de tres obras originales para piano solista, desarrolladas en el marco de este proyecto de investigación-creación. En primer lugar, se aborda la obra poética de María Mercedes Carranza, quien constituye el principal referente artístico más específicamente con sus poemas Kavafiana, Suele suceder y Aquí entre nos que funcionan como material inspiracional y punto de partida para la creación de obra. Su poesía, cargada de imágenes, emociones y estructuras expresivas, ofrece una base significativa para la exploración sonora desde un enfoque programático. Asimismo, se incorporan referentes musicales a través del análisis de obras pianísticas de Erik Satie (*Gymnopédie No. 1*), Philip Glass (*Opening*) y Alexandra Stréliski (*Plus tôt*), cuyas características estilísticas y recursos compositivos permitieron extraer herramientas aplicables a la escritura de las piezas propias. Estos referentes, tanto literarios como musicales, permiten establecer un marco interdisciplinario sólido que orienta las decisiones técnicas, expresivas y estructurales de las composiciones, articulando el lenguaje poético con el musical en un diálogo creativo coherente.

## María Mercedes Carranza

*Figura 1. María Mercedes Carranza: La Patria de papel*



*Fuente. HJCK, enero 11, 2022*

### ***Semblanza Biográfica***

Poeta y Periodista Colombiana nacida en Bogotá el 24 de mayo de 1945. Hija del poeta piedracielista<sup>1</sup> Eduardo Carranza y Roció Coronado. Desde sus 6 a sus 13 años vivió en Madrid bajo la influencia intelectual de su padre y su tía abuela materna quien era la poeta Elisa Mujica: “La fábula de mi infancia está tejida con sus leyendas y cuentos; con ella descubrí el poder de la palabra” (C. Jauregui, Mujeres Latinoamericanas notables del siglo XX: Diccionario Biográfico, Foster. Westport, 2000)

Junto a su familia regresó en 1958 a Bogotá la capital colombiana, donde María Mercedes vivió una temporada de difícil readaptación a su país natal: "Cuando volví, todavía jugaba con muñecas y no sabía cómo nacían los bebés. Había salido de España y de

---

<sup>1</sup> Movimiento poético en la Colombia de los años 30 que desarrollaba poesía más emotiva, sensible e insolente, dejando a un lado la poesía razonadora

mi niñez, y sentía una terrible nostalgia cultural que enfrenté con la decisión de pertenecer a Colombia" (C. Jauregui, *Mujeres Latinoamericanas notables del siglo XX: Diccionario Biográfico*, Foster. Westport, 2000)

Luego de realizar sus estudios en secretariado bilingüe y Filosofía y letras durante varios años, se adentró en el mundo de la literatura desde diferentes aspectos, compartiendo con varios referentes de la literatura colombiana y creando su propio camino que le permitió obtener renombre.

Desde 1965 empezó a publicar crítica cultural y poemas y cuentos sueltos. Pero su recorrido en la literatura se hizo notorio en la década de 1970, ya que en 1971 editó y prologó la antología "*Nueva poesía colombiana*" difundiendo la obra de ocho poetas jóvenes. En 1972 aparece su primer poemario "*Vainas y otros poemas*" escritos entre 1968 a 1972.

Desde 1986 hasta su trágica muerte en 2003, María Mercedes Carranza dirigió la casa de poesía Silva en Bogotá siendo esta la etapa más vital de la casa del poeta modernista apoyando la producción poética de recitales, talleres, premios y una biblioteca y revista especializadas.

Aunque su familia era conservadora, simpatizó políticamente con la izquierda de los años 70 y 80, y en 1991 fue elegida para la asamblea nacional constituyente por la alianza democrática M19.

Ella es una de las voces imprescindibles en la historia de la poesía colombiana en la segunda mitad del siglo 20. El crítico James J. Alstrum destaca en sus análisis sobre la lírica de los años 70 en Colombia la "*labor poética demoledora pero sana y necesaria para*

*encaminar el poema hacia derroteros insólitos"* de Carranza (Alstrum, J. (2000). *La generación desencantada de Golpe de Dados: Los poetas colombianos de los años 70*). Así mismo, el poeta mexicano José Emilio Pacheco dijo: *"una obra justa y necesaria que se extendió a otras formas de amar la poesía y creer en ella"*. (Pacheco, J. (2004) "Escrito en la oscuridad: una nota al pie de la poesía de María Mercedes Carranza")

María Mercedes Carranza logró unir en la poesía la filosofía de su vida. En cada una de sus producciones se pueden evidenciar importantes problemas filosóficos y más aún, existenciales, pues tanto el amor como la muerte rodearon su vida y varios trechos de su obra, en donde los abordó con profundidad y detenimiento. (Prieto, H. (2007). *«La muerte: un diálogo entre María Mercedes Carranza y Martín Heidegger*).

Según Harold Alvarado Tenorio, “en Colombia –en la década de los noventa– fueron varias las poetas que frecuentaron el tema del amor, de la intimidad de pareja, de la entrega perpetua hacia el ser amado; pero ninguna se atrevió a plasmar el afecto pasional y carnal tan directamente como lo hizo María Mercedes Carranza en sus escritos. De hecho, aquellos entusiasmos que se comparten con el ser amado se materializaron en su poemario *De amor y desamor*; sin embargo, surge hacia la mitad del texto una desilusión pasional de forma paulatina que inicia el proceso de cambio hacia el verdadero amor: su profesión de escritora. Así, el cambio entre el amor sexual y el amor a la escritura son estados de transición que se expresan con un discurso espontáneo y franco, que se hace más evidente, en la medida en que el lector avanza en la obra e interpreta la sucesión de los poemas. Por tanto, “*De amor y desamores*” un poemario en el que la voz poética conjetura un estado de transición entre estos dos sentimientos, en la medida que establece un orden de

presentación para cada uno de los veintiún poemas" (Vargas, S., y Felipe, A. (s.f.). «*El encuentro del verdadero amor de María Mercedes Carranza: la paso por la escritura*).

Como lo menciona la crítica Lucía Tono, el "*efecto lúdico e irónico*" que está en la poesía de Carranza puede comprenderse como un testimonio que da significado de lo que es ser mujer en la Colombia del siglo XX. Sin embargo, también se sitúa dentro de la incredulidad que María Mercedes señaló como característico de la llamada "*poesía post-nadaísta*"<sup>2</sup> y que otros, como el ya citado Alstrum o el escritor Harold Tenorio, valoran como una marca distintiva de la "*Generación Desencantada*". Además, se adiciona a las direcciones de lectura que ha infundido a la estética de Carranza el incluir la sátira de lo nacional y de la civilización Occidental, y también una mirada ecológica, específicamente en su último poemario "La Patria y otras ruinas" (2004). (Tono, L. (s.f.). *Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del siglo XX. 2 vols. Editorial de Antioquia y Ediciones Uniandes*. 216–247).

María Mercedes Carranza compartió sus poemas en voz alta y los registró en diversas oportunidades para la Casa de Poesía Silva, ubicada en el centro de Bogotá, y la emisora HJCK<sup>3</sup>.

La obra publicada por María Mercedes fue: *Vainas y otros poemas* (1972), *Tengo miedo* (1983), *Hola Soledad* (1987), *Maneras del desamor* (1993), *El canto de las moscas* (1997) y *La patria y otras ruinas* (2004), dando como resultado ciento once poemas, además de libros

---

<sup>2</sup> corriente que emerge después del movimiento Nadaísta, marcado por la irreverencia y el cuestionamiento de las normas culturales

<sup>3</sup> HJCK es una estación de radio privada colombiana, cuya programación es cultural. Dichas grabaciones se pueden escuchar en el siguiente link <https://www.spreaker.com/episode/bogota-1982-de-maria-mercedes-carranza--60940890>

como: Nueva poesía colombiana (1972), Siete cuentistas Jóvenes (1982), Carranza por Carranza (1985).

Finalmente, el 11 de julio de 2003 decidió suicidarse con una sobredosis de antidepresivos debido al secuestro y pérdida de su hermano Ramiro Carranza por la guerrilla de las FARC.

### **Análisis Literario de Poemas**

En el siguiente apartado se trabajarán los poemas *Kavafiana* el cual hace parte del poemario *Tengo miedo* publicado en 1983, *Suele suceder* también del poemario *Tengo miedo* y publicado en 1983 y *Aquí entre nos* del poemario *Vainas y otros poemas* publicado entre el año 1968 al 1972. Estos poemas son usados para la creación de obra debido al contenido personal que contiene cada uno y la conexión que genera con la investigadora de este proyecto.

A continuación, se realizará un breve análisis literario por cada poema con el fin de permitirle al lector comprender las diferentes temáticas de los mismos y la interpretación personal que lleva a la inspiración para crear tres obras para piano en base a cada uno de los poemas.

#### **“Kavafiana”**

Este poema se escribió en honor al poeta griego Constantino Petrou Kavafis (1863-1933), autor que le sirvió de apoyo a Carranza con el fin de ampliarle las fuentes letradas y así fortalecer su quehacer en la escritura. Personalmente, reconozco una profunda conexión entre este poema y mi propia experiencia de vida, ya que la cotidianidad ha sido una constante para mí y, en cierto momento, también atravesé una etapa de desconexión y falta de propósito.

De su segundo poemario *Tengo miedo* en donde María Mercedes relata sus apreciaciones de un país que había sido consumido por las obligaciones que se debían cumplir para seguir viviendo, retratando la costumbre, la desazón, la desconexión entre las personas, la frustración y muchas veces la falta de propósito.

*El deseo aparece de repente,*

*en cualquier parte, a propósito de nada.*

*En la cocina, caminando por la calle.*

*Basta una mirada, un ademán, un roce.*

*Pero dos cuerpos*

*tienen también su amanecer y su ocaso,*

*su rutina de amor y de sueños,*

*de gestos sabidos hasta el cansancio.*

*Se dispersan las risas, se deforman.*

*Hay cenizas en las bocas*

*y el íntimo desdén.*

*Dos cuerpos tienen su vida*

*y su muerte el uno frente al otro.*

*Basta el silencio.*

(“Tengo miedo” María Mercedes Carranza 1983)

Este poema tiene como personaje principal “la cotidianidad” debido a las características que se pueden encontrar en el contenido del poema. Lo cual demuestra cómo se pueden hallar cosas inesperadas en la cotidianidad de la vida.

Desde el punto de vista estructural, este poema está dividido en 2 apartados. Uno va desde el verso 1 al 4 y el segundo desde el verso 5 al 14. En el primero se hace referencia al descubrimiento del amor que encuentra inspiración en la cotidianidad. Ya en el segundo apartado se infiere el trabajo que se debe realizar para superar la cotidianidad de la que se habla en el primer apartado.

Y hacia el final de este apartado se hace referencia a la muerte del cuerpo y el espíritu de los dos debido a la costumbre que genera cansancio. Dejando como última opción la muerte a través del silencio. (Andrés Sánchez, 2014, pg. 59).

### ***“Suele suceder”***

Este poema como el anterior también hace parte del segundo poemario de María Mercedes *Tengo miedo*. Hace referencia al reencuentro de los sentimientos que nacen en el alma como son la alegría, la nostalgia de los recuerdos y la ternura. Lo anterior dando paso al crecimiento personal que se logra en la compañía del otro.

*Luego de algunos años*

*de no verlo,*

*de nuevo nos encontramos.*

*No el deseo, como antes,*

*sino la nostalgia*

*de aquellos días de deseo*

*nos llevó a la cama.*

*La alegría de entonces*

*fue ternura y el goce*

*y la voluptuosidad*

*sólo complacencia.*

*Ambos, podría jurarlo,*

*tuvimos la certeza*

*de habernos sobrevivido.*

(“Tengo miedo” María Mercedes Carranza 1983)

Esta organizado estructuralmente por tres partes. La primera del verso 1 al 7, la segunda del 8 al 11 y la última del 12 al 14. La primera parte desarrolla la sensación contraria de la última, ya que empieza hablando de la soledad vivida durante algunos años, lo cual cambia en el tercer y último apartado al definir la compañía como haber sobrevivido gracias al reencuentro del principio con el otro. En la segunda parte define la importancia de los sentimientos reales que nacen en el alma, los cuales pueden ser la base para generar avance no solo en el nosotros sino también de manera personal de cada individuo.

Finalmente se puede recocer musicalidad en los versos, pues genera versos largos seguidos de cortos y viceversa. Como puede suceder en el verso 1 y 2 musicalizando de manera larga y el 3 de manera corta. Cosa que ocurre al contrario en el verso 4 que es corto

y los 5 y 6 largos. Los versos 8 al 11 se mueven de manera larga y directa. Finalmente, regresa el movimiento corto en el verso 12 y largo en los versos 13 y 14 para terminar.

En el poemario “Vainas y otros poemas” que es la primera publicación de la autora, se puede reconocer la mentalidad patriarcal de la época revelando la dependencia que se mantenía de las mujeres hacia los hombres sin importar el rol que tuvieran en su vida. Lo anterior era realizado por medio del uso de palabras contundentes, irónicas, valientes y con bastante desconfianza y naturalidad. Del cual se analiza en el presente documento uno de sus poemas.

***“Aquí entre nos”***

*Un día escribiré mis memorias, ¿quién*

*que se irrespete no lo hace? Y*

*allí estará todo. Estará el esmalte*

*de las uñas revuelto*

*con Pavese y Pavese con las agujas y*

*una que otra cuenta de mercado. Donde*

*debieran estar los pensamientos*

*sublimes pintaré*

*tus labios a punto de decirme*

*buenos días todos los días. Donde*

*haya que anotar lo más importante*

*recordaré un almuerzo*

*cualquiera llegando al corazón*

*de una alcachofa, hoja a hoja.*

*Y de resto,*

*llenaré las páginas que me falten*

*con esa memoria que me espera entre cirios,*

*muchas flores y descanse en paz.*

(María Mercedes Carranza “Vainas y otros poemas” 1968 – 1972)

En el poema tercero de su poemario *Vainas y otros poemas* habla de un breve recorrido por lo que puede ser la vida de alguien mayor que esta reflexionando acerca del pasado. Debido a que empieza retratando los recuerdos y la valentía de asumirlos y manifestarlos en voz alta. Sin embargo, también reconoce algunas características de esos recuerdos por medio de palabras que se pueden entender a través de los sinónimos como “esmalte” que denota cubrirse, “revuelto” como desordenado, “pavese” como un escudo o esconderse (definiendo el termino en sí), “agujas” como reactividad o agresividad debido a poderse convertir en armas y estrés, cansancio, pensamientos de angustia haciendo referencia a “cuenta de mercado”.

Aunque en este poema María menciona al poeta Italiano Pavese, no alude a que lo haya escrito exclusivamente pensando en él. Sin embargo, su mención no es invaluable debido a que su poesía tenía similitudes con la de él, teniendo en cuenta su profundidad, intimismo, cotidianidad, sensibilidad, melancolía y existencialismo que también se muestra

en la poesía de Pavese. Por tal razón, es preciso decir que Pavese aparece como una figura simbólica entre muchas otras y no un homenaje al poeta italiano debido a su admiración de poetas como Neruda, Vallejo, Lorca, Parra y Cardenal. Ortiz, M. P. (2019, noviembre 19).

En una siguiente parte retrata las formas de evadir la realidad usando las palabras “deberían”, “hayan”, “lo más importante” por medio de los recuerdos sencillos y cotidianos como “tus labios a punto de decirme buenos días” y “un almuerzo cualquiera”. Luego viaja a la juventud usando el término “alcachofa” que es el estado prematuro de una rosa que desprende sus hojas una a una fácilmente. Para finalizar, retorna a la época de su realidad reconociendo que el recorrido siempre lleva al futuro que aún no se ha vivido, pero que le espera: el ritual de la velación por medio de “entre cirios, muchas flores” luego de morir y descansar.

Estos poemas fueron escogidos para este trabajo porque por medio de la cotidianidad en las letras se demuestra la realidad de la vida en algunos aspectos, denota vulnerabilidad, reflexión, respeto y libertad a sí mismo y al otro.

### **Análisis de Referentes Musicales**

A continuación, se presenta la elección de referentes musicales y una obra por cada uno que será analizada desde distintos aspectos. Empezando por Erick Satie con su *Gymnopédie N°1*, posteriormente se elige a Philip Glass con *Opening* y finalmente Alexandra Streliski con *Plus tot*. Estos compositores y sus obras fueron elegidos porque se han destacado en la creación y divulgación de música minimalista, lo cual hace referencia a la forma sencilla, sentida y profunda que utilizó María Mercedes en la creación y resultado de sus poemas.

### ***Erik Satie, Gymnopédie N°1***

Fue un compositor y pianista nacido en París, Francia el 17 de mayo de 1866. Pionero de la música minimalista e impresionista, lo cual lo convirtió en alguien relevante en la historia de la música. Fue rechazado por la academia, pero admirado por otros compositores de su época y entró a la Schola Cantorum de París inesperadamente a sus 40 años. Esto le permitió expandir sus conocimientos y crear numerosas obras para piano entre 1880 y 1890, en las que se destacan *Gymnopédies* (1888) y *Gnossiennes* (1890).

Esta obra ha sido elegida como referente musical por su carácter tranquilo, íntimo y apacible, cualidades que evocan emociones y generan una conexión significativa con el propósito de este proyecto, facilitando su vinculación con el poema *Aquí entre nos* de Carranza.

Satie inicia esta “*Gymnopédie N°1*” con una indicación de un tempo lento, pesado, doloroso y melancólico a través de *Lent et douloureux*. En tonalidad de D Mayor, impartiendo una atmósfera de tres planos: el primero expone frases melódicas por medio de figuras musicales como son la blanca con puntillo y la negra, el segundo plano se encarga de generar acordes también a modo de acompañamiento y el tercero es realizado por las blancas con puntillo que también generan acompañamiento en toda la obra.

De forma binaria A – A’ teniendo desde los primeros 4 compases la progresión de Gmaj7 y Dmaj7 (IV7 I7) teniendo una sensación de relajación durante toda la pieza.

**Figura 2.** Exposición de los tres planos característicos de la pieza.

Nota. Erik Satie (1888). Fuente. (56), M. (2022, February 19). Análisis de la obra *Gymnopédie N°1 de Erik Satie*. Hive.

En los compases 5 al 8 se presenta el motivo melódico principal de la pieza, lo cual genera una sensación de somnolencia y melancolía.

**Figura 3.** Se expone el motivo melódico de la pieza

Nota. Por medio de negras se genera un motivo melódico característico de la pieza. Fuente. (56), M. (2022, February 19). Análisis de la obra *Gymnopédie N°1 de Erik Satie*. Hive.

Desde el compás número 21 hasta el 31 se genera mayor variedad en la armonía debido al uso de alteraciones como son los becuadros, lo cual genera un cambio de tonalidad de D Mayor a D dórico dando como resultado una sección con acordes menores con Em7 y 9 y Dm7 y 9 y haciendo uso de una nota pedal en D. Este cambio de tonalidad da una sensación de energía y luminosidad.

**Figura 4.** Se genera un cambio de tonalidad



*Nota.* A través del movimiento de alteraciones en la armonía, generando nuevas sensaciones.

*Fuente.* (56), M. (2022, February 19). *Análisis de la obra Gymnopédie N°1 de Erik Satie.* Hive.

En la sección A' desde el compás 32 se repite el mismo material anterior, exceptuando que en los últimos 7 compases antes de que la pieza termine es decir del compás 72 en adelante. Se presenta un Dm que empieza a direccionar hacia una cadencia de II Vm y finaliza en el compás 78 con un I = Dm.

**Figura 5. Movimiento armónico**

*Nota.* Por medio del movimiento armónico se genera una cadencia. *Fuente.* (56), M. (2022, February 19). *Análisis de la obra Gymnopédie N°1 de Erik Satie.* Hive.

En lo personal, esta obra me transmite sensaciones de relajación, somnolencia, melancolía, energía y luminosidad, lo cual constituye un material de apoyo relevante para el proceso de creación de obra.

### ***Philip Glass, Opening***

Nació en Baltimore, Maryland el 31 de enero de 1937. Se ha destacado por ser un compositor de música clásica minimalista quien estudio en la Universidad de Chicago y en la Juilliard School de Nueva York. Hacia los años 1960 estuvo estudiando de manera intensiva en Paris con Nadia Boulanger y a la vez trabajaba transcribiendo la música india de Ravi Shankar a notación occidental. Uso estas técnicas orientales y para el año 1974 tenía varios productos musicales muy innovadores, los cuales preservó para trabajarlos con su grupo de interpretación el “*Philip Glass Ensemble*” y la “*Mabou Mines Theater*

*Company*". Culminó este periodo creativo con "*Música en Doce Partes*", luego trabajo en la ópera emblemática, con Robert Wilson, *Einstein on the Beach* (1975).

Desde la primera actuación en mayo de 1969 de "*Philip Glass Ensemble*" reconocidos como los primeros intérpretes de las obras de Glass hasta la actualidad, ha hecho parte de festivales, giras internacionales, proyecciones de películas con música de Philip en vivo y demás proyectos.

Glass ha ampliado su repertorio incluyendo música para ópera, danza, teatro, música de cámara, orquestal y cine. Lo cual le ha permitido recibir reconocimientos como varias nominaciones a los premios de la academia, ganador de un Globo de oro dos veces, ganador de un Grammy, de un BAFTA en música de cine por parte de la Academia Británica de Artes Cinematográficas y Televisivas y una nominación al Oscar a la mejor partitura original.

En 2019, se unió con Danilo Álvarez, James Strauss y la Orquesta Sinfónica de Venezuela para publicar "*Venezuelan Elegy*", una pieza musical realizada con el propósito de alentar a los jóvenes en medio de la crisis que vivía el país en esa época.

Su obra "*Opening*" fue elegida como referente musical para este trabajo de grado debido al material rítmico y la repetición de un patrón rítmico que se mantiene de manera constante en la obra, lo cual se relaciona al concepto sencillo que caracteriza la poesía de María Mercedes Carranza.

"*Opening*" está constituida por 3 partes las cuales mantienen la repetición por medio de turnos de 4 compases. En donde se resalta el componente rítmico y la repetición de un patrón rítmico que se mantiene en el transcurso de la obra.

Acercas del componente rítmico de esta obra se puede presenciar el uso de tresillos que se presentan en toda la obra sin ningún tipo de cambio a este motivo rítmico, lo cual permite construir una idea fija que, aunque se adicione nuevo material melódico y rítmico a lo largo de la composición no se logra dispersar.

**Figura 6.** Se presenta el motivo rítmico principal de la obra.

The image shows a musical score for Philip Glass's 'Opening' in 4/4 time. It features a rhythmic motif of triplets. The score is divided into three systems. The first system consists of two staves: the upper staff has a melodic line with triplets and the lower staff has a bass line with triplets. The first measure is labeled 'Fm' and 'I', and the second measure is labeled 'Eb6' and 'VIIb6'. The second system consists of one staff with a melodic line and a bass line, labeled 'Db7' and 'VIb7'.

*Nota.* Por medio de tresillos se permite construir una idea fija rítmica de toda la pieza. *Fuente.*

Opening de Philip Glass. (2024, February 26). Hugo Laroche.

La obra se encuentra en modo dórico a partir de Fa. En la primera parte se presenta una progresión armónica de Fm, Eb6, Db7. El patrón repetitivo de todas las partes figura hacia la tensión y resolución, seguido de mucha tensión en ese cuarto compas y luego resolviendo al nuevo material.

**Figura 7.** Se realiza el análisis armónico de la primera parte de la pieza

The musical score for Figure 7 is presented in two systems. The first system contains three measures of music. The first measure has a chord of Fm/C and is labeled with the Roman numeral I6/4 below it. The second measure has a chord of Bb7 and is labeled with IV5/3 below it. The third measure also has a chord of Bb7 and is labeled with IV below it. The second system contains one measure of music with a chord of Cm/G and is labeled with V6/4 below it.

*Nota.* Presentando la progresión armónica de la primera parte de la obra, lo cual genera sensaciones. *Fuente.* Opening de Philip Glass. (2024, February 26). Hugo Laroche.

A partir del compás número 17 se presenta una nueva propuesta melódica en donde se disminuye la tensión a comparación de la primera parte, dando así una sensación agradable y cálida.

**Figura 8.** Una nueva propuesta melódica.

The musical score for Figure 8 is presented in two systems. The first system contains three measures of music. The first measure has a chord of Bb/F and is labeled with the Roman numeral IV6/4 below it. The second measure has a chord of Bb7/F and is labeled with IV4/3 below it. The third measure has a chord of Ab and is labeled with III5/3 below it. The second system contains one measure of music with a chord of A6 and is labeled with III6 below it.

*Nota.* Por medio de las melodías se generan también nuevas sensaciones. *Fuente.* Opening de Philip Glass. (2024, February 26). Hugo Laroche.

Desde el compás 33 se presenta la tercera parte de la obra en donde se percibe una sensación más luminosa al elevar la escritura hacia arriba, tanto la melodía como el acompañamiento. IV 6/4 IV4/3 III5/3 III6

*Figura 9. Se da lugar a la tercera parte de obra.*

The musical score for Figure 9 consists of two systems of piano accompaniment. The first system has three measures with chords *Fm/C*, *Bb7*, and *Bb7* above the staves, and figured bass notation *I6/4*, *IV5/3*, and *IV* below. The second system has two measures with chords *Cm/G* and *V6/4* above the staves.

*Nota.* Elevando la escritura se generan nuevas sensaciones tanto en melodía como en armonía. *Fuente.* Opening de Philip Glass. (2024, February 26). Hugo Laroche.

En el compás número 44 el piano se hace más suave y cálido a través del cambio de armonía. Luego se repite todo dos veces, desde el inicio.

*Figura 10. Trabajo armónico*

The musical score for Figure 10 consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two measures with chords *Ab* and *Gm* above the staves, and figured bass notation *III* and *II5/3* below. The second system has three measures with chords *Bb7*, *Bb7*, and *Bb7* above the staves, and figured bass notation *IV4/3*, *IV4/3*, and *IV6/4* below. The instruction *p subito* is placed above the second measure of the first system, and *D.C. twice* is placed above the third measure of the second system.

*Nota.* Cambiando la armonía se generan nuevas sensaciones y se retoma. *Fuente.* Opening de Philip Glass. (2024, February 26). Hugo Laroche.

### ***Alexandra Stréliski – Plus tot***

Es una pianista compositora nacida en Montreal, Canadá en 1985. Su género de interpretación es el Neo – clásico, ella vivió unos años en Paris y al volver a Montreal estudio en el Collège International Marie de France, McGill University y Université de Montreal.

En el 2010 debutó con su primer álbum “*Pianoscope*”, del cual varias de sus canciones han tenido participación en distintas películas y series desde el 2013, como la película “Dalla Buyers Club” del director Jean-Marc Vallée y la miniserie “Sharp Objects” también de Jean-Marc Vallée. (Hart, R. 2018, October 12. Billboard)

Al lanzar su segundo álbum llamado “*Inscape*” en el 2018, obtuvo gran reconocimiento ya que logro ser listado para el Premio Polaris Música 2019, fue el álbum clásico número 1 en Apple music a fines del 2018 en estados unidos y dos de sus pistas han obtenido más de 20 millones de escucha en Spotify.

En el mes de diciembre de 2019 obtuvo dos Premios Félix por “Autor o compositor del año” y “Revelación del año”. También fue nominada a tres de los Premios Juno en el 2020 en la categoría de “Álbum del año”, “Artista avanzado del año” y “Álbum instrumental del año”.

En el año 2023, lanzo su tercer álbum “*Neo – Romance*” el cual fue listado para el Premio Polaris Music 2023.

Su música retrata la sensibilidad, emocionalismo y suavidad, por eso es que algunos de sus referentes son Erik Satie, Philip Glass y Michael Nyman. (del Mar Padrón, M. (s.f.). *la uva y la parra*). 2018

“*Plus – Tot*” hace parte del segundo álbum de Alexandra llamado *Inscape*, el cual lanzó en 2018. Por medio de esta pieza Alexandra ha podido ser reconocida significativamente debido a que la han elegido para ser parte de películas y programas de televisión como es la serie de HBO “*Sharp Objects*” y “*Les Pays d'en Haut y Happiest Season*” (Billboard, Ron Hart, diciembre de 2018)

Por medio de patrones rítmicos base en toda la obra, adición de melodías y armonía sencilla evoca emociones de tranquilidad, lo cual pareciera trasportar al oyente a un escenario de atardecer en un horizonte en grama y postula a *Plus Tot* como un referente indicado para la creación de una de las piezas para piano solista.

**Figura 11.** Elementos musicales transportan a extra musicales.

The image displays a musical score for the piece "Plus Tot" by Alexandra. The score is written for piano and features a treble clef and a bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The score consists of two systems of music. In the first system, the bass clef part begins with a piano (*p*) dynamic marking and a blue circle highlights the initial rhythmic pattern. The treble clef part has a red circle highlighting a melodic phrase. In the second system, the treble clef part has a red circle highlighting a melodic phrase, and the bass clef part continues with a similar rhythmic pattern. A *sim.* (simile) marking is present at the end of the first system. The score is annotated with red and blue circles to highlight specific musical elements.

*Nota.* Por medio de la melodía, armonía y ritmo se generan sensaciones. *Fuente.* Transcripción propia.

Además de seguir agregando material armónico en la melodía, se presenta un descenso melódico en la base rítmica a modo de decorado que utiliza de manera aleatoria en el transcurso de la pieza.

**Figura 12.** Trabajo melódico, armónico y rítmico.



*Nota.* Por medio de la melodía, armonía y el ritmo se puede generar nuevo material característico de la pieza. *Fuente.* Transcripción propia.

Se agregan motivos melódicos y acompañamiento en los bajos a modo de puente hacia la siguiente parte.

**Figura 13.** Construcción de un puente.

*Nota.* Utilizando melodía y acompañamiento se genera la sensación de puente. *Fuente.* Transcripción propia.

En esta parte en las dos claves se presentan prácticamente los mismos movimientos rítmicos a modo de espejo.

*Figura 14. Generar espejos*



*Nota.* Realizar los mismos movimientos rítmicos solo cambiando algunas notas, permite construir espejos sonoramente. *Fuente.* Transcripción propia.

Finalmente, el resto de la pieza se mueve en repetición de la primera parte con algunos pequeños cambios en la clave de Sol que no interfieren en la idea musical principal, seguido de la segunda parte en espejos.

En toda la pieza se puede presenciar el uso de dinámicas realizadas por medio de la intensidad, agregación y eliminación de motivos melódicos, así como el uso de bajos a modo de acompañamiento, el uso de arpeggios y puntos de pedal. Lo anterior genera profundidad y textura, pero también equilibrio entre la tensión y la liberación de emociones como la melancolía y la esperanza.

## Proceso de Creación de Obra

El presente proyecto nace desde el deseo personal de explorar la capacidad de conjugar lo musical con lo extra - musical, es por eso que se elige el tratamiento programático como base central para el desarrollo de las obras.

### Memoria Personal

Como punto de partida decidí reconectarme con la poesía y recordar que tan importante es ella para mí, trayendo a la memoria la poesía de María Mercedes Carranza, una mujer que desde el 2021 llegó a mi vida con sus textos y, sin duda, se quedó en mi memoria.

Reconocer desde mi experiencia personal la profundidad de sus versos y el parecido que tenía conmigo en cuanto a sus emociones, fueron razones suficientes para considerarla indispensable dentro de una propuesta tan relevante como lo es mi trabajo de grado.

Posteriormente tuve que realizar una difícil elección entre sus abundantes y especiales poemas, lo cual me llevo a quedarme solo con tres “*Kavafiana*” (1983) “*Suele Suceder*” (1983) y “*Aquí entre nos*” (1968). Estos fueron seleccionados por la profundidad, naturalidad y sencillez de su expresividad, así como por su capacidad para transmitir emociones a través de una escritura que aborda situaciones cotidianas. Tales cualidades me facilitaron una identificación personal con la obra de María Mercedes y con su lenguaje natural, el cual se constituyó en un punto de partida fundamental para el desarrollo de mi proceso como poetisa.

El siguiente paso fue realizar los análisis literarios de cada uno de los poemas elegidos, esto con el fin de conocer más detalladamente las emociones que contenían los mismos. (véase ítem “Análisis literario de poemas” en Marco Teórico).

A continuación, realice la elección y análisis de los referentes musicales de obras para piano: Erik Satie con su obra “*Gymnopédie N°1*”, Philip Glass con “*Opening*” y Alexandra Stréliski con “*Plus tot*”. (véase “Análisis de referentes musicales” en Marco Teórico) y resumí lo obtenido en las siguientes tablas.

### Tablas Conclusivas de Análisis Musicales

**Tabla 1.** Conclusiones de *Gymnopédie N°1*

<b>Erik Satie, Gymnopédie N°1.</b>
Forma Binaria A - A'
IV7 - I7 (Aporta relajación)
Entrada de sonidos por planos.
Motivo melódico principal sencillo en negras (Aporta somnolencia y melancolía)
Cambio de tonalidad por medio de alteraciones y nota pedal. (Energía y luminosidad)
Cadencia II V I (sensación de final)

*Fuente.* Elaboración Propia.

**Tabla 2.** Conclusiones de *Opening*

<b>Philip Glass, Opening.</b>
Forma tripartita.
Tonalidad modal.
Repeticiones en grupos de 4 compases.
Tensión, resolución por medio de I VII VI7
Disminución de tensión por medio de I IV V (Aporta calidez)
Escritura ascendiendo a 8vas (Aporta luminosidad)
Progresión armónica de III II IV (Aporta suavidad y calidez)

*Fuente.* Elaboración Propia.

**Tabla 3. Conclusiones de Plus Tot.**

<b>Alexandra Stréliski – Plus tot.</b>
Patrones rítmicos repetitivos, melodía y armonía sencilla (aporta tranquilidad).
Adición de notas a la armonía y decorado en descenso en el patrón principal.
Espejos en las dos claves (aporta intensidad)
Agregación y eliminación de motivos melódicos (aporta tensión y liberación)
Bajos descendentes (aporta profundidad y textura)
Arpeggios y puntos de pedal (aporta melancolía y esperanza)

Fuente. Elaboración Propia.

### **Asociación de Poemas con Obras Musicales de Referentes**

Por medio de la escucha activa de cada una de las obras elegidas, la lectura constante y repetida de los poemas y la lectura y escucha al tiempo, se puede concluir que:

- El poema *Kavafiana* guarda relación con la obra *Plus Tôt*, ya que ambas se complementan rítmica y melódicamente mediante un movimiento sonoro en crescendo. Esta característica aporta intensidad a la lectura del poema al ser acompañado por la música de fondo, favoreciendo así una conexión más profunda entre ambos elementos.
- La obra *Opening* y el poema *Suele Suceder* pueden relacionarse a través de sus componentes rítmicos y melódicos, ya que ambos transmiten una intensa carga emocional y pasión.
- *Gymnopédie* y *Aquí entre nos* fueron elegidas para trabajarse en conjunto debido a la profundidad e intimidad que comparten tanto el contenido del poema como los sonidos del piano. Esta combinación representa una

oportunidad para enriquecer las sensaciones evocadas a través del resultado musical.

Es importante aclarar que las tres piezas para piano solista que se presentarán a continuación constituyen el resultado final de este proceso creativo y se trata de obras independientes que pueden ser escuchadas, leídas o interpretadas en un orden libre. Esta estructura responde al camino vivido en mi proceso como poetisa, el cual fue inspirado por María Mercedes y que se fundamenta en la libertad para expresar sentimientos, pensamientos y opiniones sin necesidad de encasillarlos. Esta concepción de la expresión artística, presente en la poesía de Carranza, la ha convertido en el referente artístico de este proyecto de investigación-creación. No obstante, la posibilidad de agrupar estas piezas en una unidad futura con un orden establecido no se descarta si en algún momento así se llegase a sentir. Dicha decisión será comunicada dentro del marco de mi trayectoria artística.

### **Resultados y Análisis Musicales**

La duración total del producto musical es de 11:61 minutos y es de aspecto programático al ser inspirado en un elemento extra musical que es la poesía. Por tal razón, se expondrán los elementos principales que hicieron parte del ejercicio compositivo en cada una de las obras.

#### ***“Kavafiana”***

Se apertura la obra con una primera sección (compases del 1 al 10) que comprende los dos primeros versos del poema:

1. *El deseo aparece de repente,*

*en cualquier parte, a propósito de nada.*

**Figura 15.** Introduce el motivo rítmico de la pieza.

**Kavafiana.**  
Poema de Maria Mercedes Carranza. Ruth E. Velandia Aragón.

1. El deseo aparece de repente,  
en cualquier parte, a propósito de nada.

♩ = 110

Misterioso.

5

Decidido.

*Nota.* Las corcheas son protagonistas rítmicamente en toda la pieza. *Fuente.* Autoría Propia.

Para la segunda sección (compás 11 al 20) de la obra se presenta un cambio de roles en donde ahora la mano izquierda en el registro grave realiza el trabajo que anteriormente hacia la mano derecha en la primera sección, y de ese modo se da otro carácter para esta nueva escena dentro del poema.

**Figura 16.** Cambio de roles.

2. En la cocina, caminando por la calle.  
Basta una mirada, un ademán, un roce.

9

13

*Nota.* Las corcheas dejan de estar en la clave de Sol y pasan a la clave de Fa.

En la tercera sección (compás 21 al 74) se emplea el aumento de tempo y los espejos en las claves del piano, con el fin de generar pasión y coherencia con los cuatro versos que componen esta tercera sección de la obra.

### 3. Pero dos cuerpos

*tienen también su amanecer y su ocaso,*

*su rutina de amor y de sueños,*

*de gestos sabidos hasta el cansancio.*

**Figura 17.** Corcheas en espejos.

3. Pero dos cuerpos  
 tienen también su amanecer y su ocaso,  
 su rutina de amor y de sueños,  
 de gestos sabidos hasta el cansancio.

$\text{♩} = 115$

21

*mp*

25

Para la cuarta sección se retorna al cambio de roles también presente en la segunda sección.

**Figura 18.** Cambio de roles iniciales.

4. Se dispersan las risas, se deforman.  
Hay cenizas en las bocas  
y el íntimo desdén.

75

78

En la quinta y última sección (compás 99 al 145), se retoman los roles principales que se expusieron en la primera sección, dándole la sensación de final a la obra.

**Figura 19.** Retorna al rol inicial.

5. Dos cuerpos tienen su vida  
y su muerte el uno frente al otro.  
Basta el silencio.

99

102

Hacia el compás 118 se hace un nuevo cambio de tempo y se indica “Muriendo”, con el fin de generar una sensación mayor de final y hacer una introducción hacia el último verso del poema: *Basta el silencio*.

**Figura 20.** Corcheas se mantienen en su rol, pero con más lentitud.

♩ = 105

Muriendo

118

122

Los últimos compases de la pieza se mueven en blancas con puntillo y conducen a la frase “*basta el silencio*” a través de los cuatro compases que se dejan explícitamente en silencio al final de la obra.

**Figura 21.** La obra finaliza en silencio.

138

142

### “*Suele suceder*”

En este caso, la parte A (compases 1 al 20) cuenta con tres versos del poema

1. *Luego de algunos años*

*de no verlo,*

*de nuevo nos encontramos.*

Lo anterior denota la figura rítmica protagonista de la obra: la negra acompañada de tresillos. Además, se da una indicación de interpretación con el término “Nostálgico”.

**Figura 22.** Se introducen varios aspectos importantes de la obra.

**Suele suceder**  
Poema de Maria Mercedes Carranza Ruth E. Velandia Aragón.

PARTE A  
Luego de algunos años  
de no verlo,  
de nuevo nos encontramos.

♩ = 100

Nostalgico.

*p*

A continuación, se presenta la Parte B (compases 21 al 64) con un cambio de tempo para hacer alusión a la nostalgia que se expresa en esta sección del poema.

**Figura 23.** Mover el tempo.

...o el tiempo, como antes,  
sino la nostalgia  
de aquellos días de deseo  
nos llevó a la cama

♩ = 95 Cm

*mp*

Algunos compases más adelante se vuelve a realizar el cambio de tempo, pero esta vez aportando rapidez.

**Figura 24.** Aceleración del tempo.

The musical score for Figure 24 consists of two systems of piano accompaniment. The first system begins at measure 33 with a tempo marking of quarter note = 100. It features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes in both hands. The second system begins at measure 37 and continues with similar rhythmic complexity, including triplets and sixteenth notes.

Finalizando la parte B (compás 57 al 64) se presenta un cambio en las figuras musicales a través de corcheas. Lo anterior sucede con el fin de aportar movimiento a la pieza y generar mayor relación con los versos de esta parte del poema que dicen: *de aquellos días de deseo nos llevó a la cama.*

**Figura 25.** Nuevo material relacionado con el poema.

The musical score for Figure 25 consists of two systems of piano accompaniment. The first system begins at measure 57 with a Cm chord and a 6/3 time signature. It features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The second system begins at measure 61 with a 5/3 time signature and continues with similar rhythmic complexity, including triplets and sixteenth notes. The score includes various time signatures (6/3, 6/4, 5/3) and complex rhythmic patterns.

En la parte C (compás 65 al 96) se mantiene el material con las corcheas, las cuales melódicamente realizan un ascenso. También en esta parte hay mayor movimiento armónico.

**Figura 26.** Corcheas con movimiento melódico.

PARTE C  
La alegría de entonces  
fue ternura y el goce  
y la voluptuosidad  
sólo complacencia.

Continuando con la parte D (del compás 97 al 117), en donde se realiza un nuevo cambio de tempo que aporta lentitud a la obra y por ende se da la indicación con la palabra *Respirando*, esto con el propósito de darle introducción de final a la pieza.

**Figura 27.** Nuevo cambio de tempo para finalizar.

PARTE D  
Ambos, podría jurarlo,  
tuvimos la certeza  
de habernos sobrevivido.

$\text{♩} = 95$  *Fm*  
*Respirando.*

Se presenta un nuevo cambio de tempo para seguir con la sensación de final, la separación de las negras haciendo alusión a los personajes del poema definidos como “ambos” y además un retardando conclusivo que apoya el verso “*de habernos sobrevivido*”.

**Figura 28.** *Varios elementos que conducen al final.*

### ***“Aquí entre nos”***

El tempo lento, las blancas con puntillo y la intimidad son protagonistas en esta obra junto con los pequeños detalles que aportan las negras con corcheas.

**Figura 29.** *Se presenta el inicio de la obra y elementos claves.*

## Aqui entre nos.

Poema de Maria Mercedes Carranza.

Ruth E. Velandia Aragón.

Un día escribiré mis memorias, ¿quién  
que se irrespete no lo hace?  
Y allí estará todo. Estará el esmalte de las uñas revuelto  
con Pavese y Pavese con las agujas y  
una que otra cuenta de mercado.

$\text{♩} = 80$

CMaj7

*mp*

A medida que avanza la obra se le van agregando más notas del acorde indicado tanto en blancas como en negras y corcheas. Esto con el fin de generar intimidad y profundidad, lo cual se expresa en el poema.

**Figura 30.** Creación de acordes.

La obra termina como empezó.

**Figura 31.** Blancas con puntillo nunca dejaron de protagonizar.

Musical notation for measures 74-76. The piece is in 4/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble clef consists of quarter notes: B-flat, A, G, F. The bass clef accompaniment consists of quarter notes: B-flat, A, G, F. Each measure contains a pair of beamed eighth notes in the bass clef, with a 'v' marking below them, indicating a vibrato effect.

Musical notation for measures 77-80. The piece is in 4/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble clef consists of whole rests. The bass clef accompaniment consists of quarter notes: B-flat, A, G, F. Each measure contains a pair of beamed eighth notes in the bass clef, with a 'v' marking below them, indicating a vibrato effect. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning of measure 77. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 80.

### **Plan de Circulación / Exhibición**

Como consejera musical del municipio de Sogamoso, se planea adquirir los debidos permisos para que las obras sean expuestas en una muestra de composición y arreglos musicales que se ha planteado realizar en el teatro Sogamoso durante el mes de noviembre del presente año, en donde se espera la participación de más músicos, compositores y arreglistas Sogamoseños que puedan compartir sus creaciones. Lo anterior sería una de las actividades de reconocimiento que se realizarían en el municipio por la celebración del Día Internacional del Musico.

Además, se planea generar alianza con el pianista y compositor Boyacense David Contreras, quien tuvo relevancia en el proceso instrumental de la investigadora – creadora de este proyecto en años anteriores. Con el propósito de hacer parte de alguno de sus conciertos que anualmente realiza como muestra de sus procesos formativos con niños, jóvenes y adolescentes.

Por otro lado, se espera generar contenido para redes sociales mediante la interpretación de las obras y la declamación de los poemas con el fin de llegar a mas personas para que puedan obtener inspiración y llevar a cabo sus ideas basadas en elementos extra – musicales.

Finalmente, se busca tener la oportunidad de participar en espacios académicos de la UNAD como es Escucharte Radio con el propósito de compartir los procesos compositivos, presentar las obras y exponer la experiencia personal a modo de inspiración.

El material correspondiente a partituras, audios y documento escrito queda disponible en el repositorio de la UNAD para consultas y referencias posteriores a este proyecto.

## Conclusiones

Componer música se convierte en un proceso de constante exploración tanto con elementos musicales y extra musicales, ya que esto impulsa a encontrar bases firmes y coherentes para obtener resultados en el caso de este proyecto hacia la conexión con la poesía y lanzarse a encontrar y crear analogías con la música.

Realizar los análisis literarios de los textos poéticos permitió conocer el mensaje en los escritos de María Mercedes, entender las emociones implícitas en el texto y conectar con las que se pueden transformar en música apoyándose de los análisis musicales a referentes del piano, quienes aun sin buscarlo tuvieron la capacidad de generar sensaciones a través del pentagrama.

Finalmente, desde el punto de vista personal, puedo agregar que el proceso de composición generando relación entre poesía y música ha sido una experiencia muy enriquecedora para mí, no solo porque me ha permitido indagar en la teoría, en lo técnico, en las historias de María Mercedes, Erick, Philip y Alexandra, sino que también me ha dado la oportunidad de reconocer, volver a defender mis gustos musicales como es el piano y la música minimalista.

Debido a que el proceso en mi formación como músico ha tenido un constante cuestionamiento de ¿quién soy?, ¿qué me gusta?, ¿para quién hago música?, ¿cuál es mi propósito al realizarla? y demás preguntas que me han puesto muchas veces en duda sobre mi quehacer musical. Retornar a los elementos sencillos que me han caracterizado dentro de mis composiciones en el paso de los años, me deja la satisfacción de que lo sencillo, íntimo, sincero y orgánico si tiene capacidades para convertirse en arte.

Me siento muy agradecida y contenta con el crecimiento personal que obtuve de este proceso y el resultado sonoro que he logrado en las tres piezas, la manera en la que se relacionan tanto al escuchar y leer por separado como en conjunto y la oportunidad de seguir construyendo más arte ligado a otro, por lo que alegremente concluyo el presente trabajo de investigación - creación.

## Referencias Bibliográficas

*Alexandra stréliski - list of songs heard in movies & TV shows.* (s.f.). WhatSong.

Recuperado de <https://www.what-song.com/Artist/135764/Alexandra-Streliski>

Alstrum, J. (2000). *La generación desencantada de Golpe de Dados: Los poetas colombianos de los años 70.*

*Análisis musical: Opening de Philip Glass.* (2024, febrero 26). Hugo Laroche.

Recuperado de <https://hugolaroche.com/opening-de-philip-glass/>

(56), M. (2022, febrero 19). [ESP/ENG] Análisis de la obra Gymnopédie N°1 de Erik Satie.

Hive. Recuperado de <https://hive.blog/hive-193816/@musicoda/esp-eng-analisis-de-la-obra-gymnopedie-n-1-de-erik-satie-or-analysis-of-the-work-gymnopedie-n-1-by-erik-satie>

Arias, M., & Rodríguez, C. (2020). *Mujeres en el arte colombiano: Perspectivas feministas y resignificación del canon cultural.* Ministerio de Cultura.

Belfiore, E., y Bennett, O. (2008). *El Impacto Social de las Artes: Una Historia Intelectual.*

Palgrave Macmillan. Recuperado de

[https://www.academia.edu/63201871/The\\_social\\_impact\\_of\\_the\\_arts\\_an\\_intellectual\\_history](https://www.academia.edu/63201871/The_social_impact_of_the_arts_an_intellectual_history)

Billboard, Ron Hart, diciembre de 2018; (Szabo, P. (s.f.). *Alexandra Stréliski - Plus tôt.*

Piano.blog.

“Bogotá, 1982”, de María Mercedes Carranza. (s.f.). Spreaker. Recuperado de Junio 19, 2025,

<https://www.spreaker.com/episode/bogota-1982-de-maria-mercedes-carranza--60940890>

Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH). (2021). *Memorias de la guerra: Literatura y duelo colectivo en Colombia*. CNMH.

*Crítica social y memoria en la poesía de María Mercedes Carranza*. (s.f.). Edu.pe.

Recuperado de <https://revistas.urp.edu.pe/index.php/archivovallejo/article/view/5230/6968>

*Dallas Buyers' Club*. (s.f.). Vimeo. Recuperado de <https://vimeo.com/125585001>

Del Mar Padrón, M. (s.f). *la uva y la parra*. Blogspot.com. Recuperado de

<https://lauvaylaparra.blogspot.com/2018/10/alexandra-streliski-pianoscope-2010.html>

González, L. (2017). El testimonio lírico de la violencia en la poesía de María Mercedes Carranza. *Revista Colombiana de Literatura*, 40(1), 105–120.

Hart, R. (2018, octubre 12). '*sharp objects*' composer Alexandra stréliski on how Elton John & pop music influence her melodies. *Billboard*. Recuperado de

<https://www.billboard.com/music/music-news/alexandra-streliski-sharp-objects-music-interview-8479732/>

HJCK. (2022, Junio 28). *En la voz de María Mercedes Carranza*. HJCK. Recuperado de

<https://hjck.com/libros/en-la-voz-de-maria-mercedes-carranza-ex40>

Jáuregui, C. (2000). *María Mercedes Carranza*". *Notable Twentieth-Century Latin American Women: A Biographical Dictionary* (C. M. Tompkins & D. W. Foster, Eds.). Greenwood Press.

Muscore. (s.f.). *Glassworks opening 1 – Philip Glass opening 1 – Philip Glass*.

Muscore.com. Recuperado de, <https://muscore.com/user/192873/scores/8338037>

Ortiz, M. P. (2019, noviembre 19). *María Mercedes Carranza, la voz de una patria en ruinas*.

Recuperado de El Tiempo. <https://www.eltiempo.com/lecturas-dominicales/maria-mercedes-carranza-la-voz-de-una-patria-en-ruinas-se-publica-su-poesia-completa-435120>

P., M. A. C. (2022, enero 11). *María Mercedes Carranza: la patria de papel*. HJCK.

Recuperado de <https://hjck.com/reportajes/maria-mercedes-carranza-la-patria-de-papel>

Pacheco, J. (2004). Escrito en la oscuridad: una nota al pie de la poesía de María Mercedes

Carranza. In *Melibea Garavito Carranza*. Ministerio de Cultura.

*Philip Glass Ensemble*. (s.f.). LA Phil. Recuperado de

<https://es.laphil.com/musicdb/artists/4202/philip-glass-ensemble>

Prieto, H. (2007). «*La muerte: un diálogo entre María Mercedes Carranza y Martín Heidegger*.

Records, X. [@xximrecords]. (s.f.). *An interview with Alexandra stréliski*. Youtube.

Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=ZgjoeuM\\_b9Q&t=121s](https://www.youtube.com/watch?v=ZgjoeuM_b9Q&t=121s)

Quintero, A. (2020). *Poesía y género: Rupturas feministas en la obra de María Mercedes*

*Carranza. Estudios de Literatura Colombiana, (46), 45–63.*

Rodríguez, J., & Londoño, M. (2022). *Poesía de resistencia y literatura testimonial en América*

*Latina: Lecturas desde María Mercedes Carranza. Revista Iberoamericana, 88 (270), 219–240.*

Rueda, S. (2019). *Intelectuales y compromiso político en Colombia: El caso de María*

*Mercedes Carranza. Revista de Estudios Sociales, (68), 134–148.*

de Cancelado, B. C. (Santiago de Cali, noviembre 20 de 2019). *María Mercedes Carranza y la*

*Poética del Desencanto: Violencia, Miedo e Ironía en poesía reunida y 19 poemas en su*

*nombre* [Universidad del Valle]. Recuperado de

<https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/server/api/core/bitstreams/2a759548-603a-425e-a6f6-aa87520095f1/content>

Szabo, P. (s.f.). *Alexandra Stréliski - Plus tôt*. Pianio.blog. Recuperado de

<https://www.pianio.blog/es/articulo-alexandra-streliski-plus-tot/>

Tavo. (2020, abril 14). *Poesía reunida*. Otraparte.org; Corporación Otra parte. Recuperado de

<https://www.otraparte.org/agenda-cultural/literatura/maria-mercedes-1/>

Tono, L. (s.f.). *Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del siglo XX. 2 vols. Editorial de Antioquia y Ediciones Uniandes*. 216–247.

Tormo, L. (2022, enero 1). *Philip Glass • Glassworks*. Cine, cultura y turismo. Recuperado de

<https://luistormo.com/2022/01/01/philip-glass-glassworks/>

*Una retrospectiva sobre Philip Glass y su Glasswork*. (s.f.). Filomusica.com. Recuperado de

<https://www.filomusica.com/filo23/glass.html>

Vargas, A. F. S. (jul-dic. 2014). *El Encuentro del verdadero amor de María Mercedes*

*Carranza: La pasión por la escritura* (R. de Literaturas Modernas, Ed.). Recuperado de

[https://itp.bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitaes/6847/02-sanchez-rlm44-2.pdf](https://itp.bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitaes/6847/02-sanchez-rlm44-2.pdf)

Voz. (2022, agosto 23). *María Mercedes Carranza y la generación desencantada*. Semanario

Voz. Recuperado de <https://semanariovoz.com/maria-mercedes-carranza-y-la-generacion-desencantada/>

Wikipedia contributors. (s.f). *Erik Satie*. Wikipedia, The Free Encyclopedia.

Recuperado de [https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Erik\\_Satie&oldid=161151145](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Erik_Satie&oldid=161151145)

Wikipedia contributors. (s.f). *María Mercedes Carranza*. Wikipedia, The Free Encyclopedia.

Recuperado de

[https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Mar%C3%ADa\\_Mercedes\\_Carranza&oldid=165818260](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Mar%C3%ADa_Mercedes_Carranza&oldid=165818260)

Wikipedia contributors. (2025, mayo 12). *Alexandra Strélski*. Wikipedia, The Free

Encyclopedia. Recuperado de

[https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Alexandra\\_Str%C3%A9lski&oldid=129009165](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Alexandra_Str%C3%A9lski&oldid=129009165)

2

## **Anexos**

### **Anexo 1**

Enlace a los audios de las tres piezas para piano solista.

<https://drive.google.com/drive/folders/1yvrcKh-W5ZttWezO72MASCc8bnTbIfsO?usp=sharing>

**Anexo 2.**

Partituras de las tres piezas para piano solista.

Las partituras están organizadas en el orden: *Kavafiana*, *Suele Suceder* y *Aquí entre nos*.

# Kavafiana.

Poema de Maria Mercedes Carranza.

Ruth E. Velandia Aragón.

1. El deseo aparece de repente,  
en cualquier parte, a propósito de nada.

♩ = 110

Misterioso.

1. El deseo aparece de repente,  
en cualquier parte, a propósito de nada.

5

Decidido.

2. En la cocina, caminando por la calle.  
Basta una mirada, un ademán, un roce.

9

13

17

2

3. Pero dos cuerpos  
tienen también su amanecer y su ocaso,  
su rutina de amor y de sueños,  
de gestos sabidos hasta el cansancio.

♩ = 115

21

Musical notation for measures 21-24. The piece is in a 3/4 time signature. The bass clef part plays a steady eighth-note accompaniment. The treble clef part has rests in measures 21 and 23, and eighth-note patterns in measures 22 and 24. The dynamic marking *mp* is placed below the first measure.

25

Musical notation for measures 25-28. The bass clef part continues with eighth notes. The treble clef part has rests in measures 25 and 27, and eighth-note patterns in measures 26 and 28.

29

Musical notation for measures 29-32. The bass clef part continues with eighth notes. The treble clef part has rests in measures 29 and 31, and eighth-note patterns in measures 30 and 32.

33

Musical notation for measures 33-36. The bass clef part continues with eighth notes. The treble clef part features chords in measures 33 and 35, and eighth-note patterns in measures 34 and 36. There are double bar lines with repeat dots in measures 34 and 35.

37

Musical notation for measures 37-39. The bass clef part continues with eighth notes. The treble clef part features chords in measures 37 and 39, and eighth-note patterns in measures 38 and 39.

40

Musical notation for measures 40-43. The bass clef part continues with eighth notes. The treble clef part has rests in measures 40 and 42, and eighth-note patterns in measures 41 and 43.

44

Musical notation for measures 44-47. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 44: Treble staff has a whole rest, bass staff has a quarter note G2, quarter note F2, quarter note E2, quarter note D2. Measure 45: Treble staff has a whole rest, bass staff has a quarter note C2, quarter note B1, quarter note A1, quarter note G1. Measure 46: Treble staff has a whole rest, bass staff has a quarter note F1, quarter note E1, quarter note D1, quarter note C1. Measure 47: Treble staff has a whole rest, bass staff has a quarter note B0, quarter note A0, quarter note G0, quarter note F0.

48

Musical notation for measures 48-51. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 48: Treble staff has a whole rest, bass staff has a quarter note G2, quarter note F2, quarter note E2, quarter note D2. Measure 49: Treble staff has a whole rest, bass staff has a quarter note C2, quarter note B1, quarter note A1, quarter note G1. Measure 50: Treble staff has a whole rest, bass staff has a quarter note F1, quarter note E1, quarter note D1, quarter note C1. Measure 51: Treble staff has a whole rest, bass staff has a quarter note B0, quarter note A0, quarter note G0, quarter note F0.

52

Musical notation for measures 52-54. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 52: Treble staff has a whole rest, bass staff has a quarter note G2, quarter note F2, quarter note E2, quarter note D2. Measure 53: Treble staff has a whole rest, bass staff has a half note G2, half note F2. Measure 54: Treble staff has a whole rest, bass staff has a half note E2, half note D2. A fermata is placed over the final note of measure 54.

55

Musical notation for measures 55-58. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 55: Treble staff has a whole rest, bass staff has a quarter note G2, quarter note F2, quarter note E2, quarter note D2. Measure 56: Treble staff has a whole rest, bass staff has a quarter note C2, quarter note B1, quarter note A1, quarter note G1. Measure 57: Treble staff has a whole rest, bass staff has a quarter note F1, quarter note E1, quarter note D1, quarter note C1. Measure 58: Treble staff has a whole rest, bass staff has a quarter note B0, quarter note A0, quarter note G0, quarter note F0. Accents (>) are placed over the notes in measures 56, 57, and 58.

59

Musical notation for measures 59-62. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 59: Treble staff has a whole rest, bass staff has a quarter note G2, quarter note F2, quarter note E2, quarter note D2. Measure 60: Treble staff has a whole rest, bass staff has a quarter note C2, quarter note B1, quarter note A1, quarter note G1. Measure 61: Treble staff has a whole rest, bass staff has a quarter note F1, quarter note E1, quarter note D1, quarter note C1. Measure 62: Treble staff has a whole rest, bass staff has a quarter note B0, quarter note A0, quarter note G0, quarter note F0. Accents (>) are placed over the notes in measure 60.

63

Musical notation for measures 63-66. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 63: Treble staff has a whole rest, bass staff has a quarter note G2, quarter note F2, quarter note E2, quarter note D2. Measure 64: Treble staff has a whole rest, bass staff has a quarter note C2, quarter note B1, quarter note A1, quarter note G1. Measure 65: Treble staff has a whole rest, bass staff has a quarter note F1, quarter note E1, quarter note D1, quarter note C1. Measure 66: Treble staff has a whole rest, bass staff has a quarter note B0, quarter note A0, quarter note G0, quarter note F0.

67

Musical score for measures 67-70. The score is written for piano in a grand staff (treble and bass clefs). The melody in the right hand consists of eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

71

Musical score for measures 71-74. Measures 71 and 72 are marked with repeat signs and accents (>) over the notes. Measures 73 and 74 feature a melodic line in the right hand with a fermata over the final note, while the left hand continues with eighth notes.

4. Se dispersan las risas, se deforman.  
Hay cenizas en las bocas  
y el íntimo desdén.

75

Musical score for measures 75-77. The right hand has a sparse texture with occasional notes and rests, while the left hand plays a continuous eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is present at the beginning of measure 75.

78

Musical score for measures 78-81. The right hand features a melodic line with some rests, and the left hand continues with the eighth-note accompaniment.

82

Musical score for measures 82-84. The right hand has a sparse texture with occasional notes and rests, and the left hand continues with the eighth-note accompaniment.

85

Musical score for measures 85-88. The right hand has a sparse texture with occasional notes and rests, and the left hand continues with the eighth-note accompaniment.

88

91

94

97

5. Dos cuerpos tienen su vida  
y su muerte el uno frente al otro.  
Basta el silencio.

99

102

6

105

Musical notation for measures 105-107. The treble clef contains a continuous eighth-note melody. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

108

Musical notation for measures 108-110. The treble clef continues the eighth-note melody. The bass clef has rests in measures 108 and 110, with accompaniment in measure 109.

111

Musical notation for measures 111-113. The treble clef continues the eighth-note melody. The bass clef has rests in measures 111 and 113, with accompaniment in measure 112.

114

Musical notation for measures 114-117. The treble clef continues the eighth-note melody. The bass clef has rests in measures 114 and 116, with accompaniment in measures 115 and 117.

♩ = 105

Muriendo

118

Musical notation for measures 118-121. The treble clef continues the eighth-note melody. The bass clef has rests in measures 118, 120, and 121, with accompaniment in measure 119.

122

Musical notation for measures 122-125. The treble clef continues the eighth-note melody. The bass clef has rests in measures 122 and 124, with accompaniment in measures 123 and 125.

126

Musical notation for measures 126-129. The treble clef contains a continuous eighth-note melody. The bass clef contains a simple accompaniment of quarter notes and rests.

130

Musical notation for measures 130-133. The treble clef contains a continuous eighth-note melody. The bass clef contains a simple accompaniment of quarter notes and rests.

134

Musical notation for measures 134-137. The treble clef contains a continuous eighth-note melody. The bass clef contains a simple accompaniment of quarter notes and rests.

138

Musical notation for measures 138-141. The treble clef contains a continuous eighth-note melody. The bass clef contains a simple accompaniment of quarter notes and rests.

142

Musical notation for measures 142-145. The treble clef contains a continuous eighth-note melody. The bass clef contains a simple accompaniment of quarter notes and rests.

# Suele suceder

Poema de Maria Mercedes Carranza

Ruth E. Velandia Aragón.

## PARTE A

Luego de algunos años  
de no verlo,  
de nuevo nos encontramos.

♩ = 100

Nostalgico.

The musical score is written for piano in 4/4 time, with a tempo of 100 beats per minute. The key signature consists of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score is divided into five systems, each containing four measures. The first system includes a fingering instruction 'I' under the first measure. The piece is marked 'p' (piano) and 'Nostalgico.' The accompaniment features a steady bass line with triplets in both hands, and a treble line with quarter notes and some triplet figures. A large slur encompasses the bass line of the second system, indicating a continuous accompaniment pattern.

## PARTE B

No el deseo, como antes,  
sino la nostalgia  
de aquellos días de deseo  
nos llevó a la cama

$\text{♩} = 95$

21

*mp*

25

29

33

$\text{♩} = 100$

37

41

45

Musical notation for measures 45-48. Treble clef has a melodic line with eighth notes. Bass clef has a bass line with triplets of eighth notes. A large slur covers the entire system.

49

Musical notation for measures 49-52. Treble clef has a melodic line with eighth notes and accents. Bass clef has a bass line with triplets of eighth notes and accents.

53

Musical notation for measures 53-56. Treble clef has a melodic line with eighth notes and repeat signs. Bass clef has a bass line with triplets of eighth notes and repeat signs.

57

Musical notation for measures 57-60. Treble clef has a melodic line with eighth notes and slurs. Bass clef has a bass line with triplets of eighth notes.

61

Musical notation for measures 61-64. Treble clef has a melodic line with eighth notes and slurs. Bass clef has a bass line with triplets of eighth notes.

## PARTE C

La alegría de entonces  
fue ternura y el goce  
y la voluptuosidad  
sólo complacencia.

65

Musical score for measures 65-68. The piece is in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and trills. The left hand provides a bass line with triplet patterns. Measure 68 includes a trill in the right hand.

69

Musical score for measures 69-72. The right hand continues with eighth-note patterns and trills. The left hand features triplet patterns. Measure 72 includes accents (>) on the right hand notes.

73

Musical score for measures 73-76. The right hand features eighth-note patterns with a trill in measure 75. The left hand continues with triplet patterns. Measure 76 includes a double bar line.

77

Musical score for measures 77-80. The right hand features eighth-note patterns with a trill in measure 78. The left hand continues with triplet patterns. Measure 80 includes a trill in the right hand.

81

Musical score for measures 81-84. The right hand features eighth-note patterns with a trill in measure 82. The left hand continues with triplet patterns. Measure 84 includes a trill in the right hand.

85

89

*mf*

93

PARTE D

Ambos, podría jurarlo,  
tuvimos la certeza  
de habernos sobrevivido.

♩ = 95 Fm  
Respirando.

97

I

101

6

105

$\text{♩} = 90$

Musical notation for measures 105-108. The piece is in 3/4 time with a tempo of quarter note = 90. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The right hand plays a simple melody of quarter notes. The left hand features a triplet accompaniment of eighth notes.

109

Musical notation for measures 109-112. The right hand continues with a melody of quarter notes, while the left hand maintains the triplet eighth-note accompaniment.

113

*rit.* -----

Musical notation for measures 113-116. The right hand melody concludes with a half note. The left hand continues with the triplet accompaniment. A *rit.* (ritardando) marking is placed above the right hand staff, with a dashed line extending to the end of the piece.

# Aqui entre nos.

Poema de Maria Mercedes Carranza.

Ruth E. Velandia Aragón.

Un día escribiré mis memorias, ¿quién  
que se irrespete no lo hace?  
Y allí estará todo. Estará el esmalte de las uñas revuelto  
con Pavese y Pavese con las agujas y  
una que otra cuenta de mercado.

♩ = 80

CMaj7

The musical score is written for piano in 3/4 time, marked *mp*. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system shows the beginning of the piece with a *CMaj7* chord and a tempo of 80. The second system (measures 5-8) features a melodic line in the treble clef with eighth notes and a bass line with quarter notes. The third system (measures 9-12) shows a more complex texture with chords in the treble and quarter notes in the bass. The fourth system (measures 13-16) returns to a similar melodic and bass line pattern as the second system. The fifth system (measures 17-20) concludes with a final chord in the treble and quarter notes in the bass.

2

21

Musical notation for measures 21-24. Treble clef has quarter notes with stems up. Bass clef has quarter notes with stems down.

25

Musical notation for measures 25-28. Treble clef has eighth notes beamed in pairs with slurs. Bass clef has quarter notes with stems down.

29

Musical notation for measures 29-32. Treble clef has eighth notes beamed in pairs with slurs and accents. Bass clef has quarter notes with stems down.

33

Musical notation for measures 33-36. Treble clef has quarter notes with stems down. Bass clef has quarter notes with stems down. Dynamic marking *mf*.

Donde debieran estar los pensamientos  
sublimes pintaré tus labios a punto de decirme  
buenos días todos los días.  
Donde haya que anotar lo más importante  
recordaré un almuerzo cualquiera llegando al corazón  
de una alcachofa, hoja a hoja.

37

Dm7

Musical notation for measures 37-40. Treble clef has whole rests. Bass clef has quarter notes with stems down. Dynamic marking *p*.

41

*mp*

45

49

53

Y de resto,  
llenaré las páginas que me faltan  
con esa memoria que me espera entre cirios,  
muchas flores y descanse en paz.

57

*mf*

61

4

65

Musical notation for measures 65-68. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 65: Treble clef has a whole note chord of Bb2 and G3; Bass clef has a dotted quarter note G2. Measure 66: Treble clef has a whole note chord of Bb2 and G3; Bass clef has a dotted quarter note Bb2. Measure 67: Treble clef has a whole note chord of Bb2 and G3; Bass clef has a dotted quarter note G2. Measure 68: Treble clef has a whole note chord of Bb2 and G3; Bass clef has a dotted quarter note Bb2.

69

Musical notation for measures 69-72. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 69: Treble clef has a quarter note Bb2, quarter note G3, and quarter note F3 beamed together; Bass clef has a dotted quarter note G2. Measure 70: Treble clef has a quarter note Bb2, quarter note G3, and quarter note F3 beamed together; Bass clef has a dotted quarter note Bb2. Measure 71: Treble clef has a quarter note Bb2, quarter note G3, and quarter note F3 beamed together; Bass clef has a dotted quarter note G2. Measure 72: Treble clef has a quarter note Bb2, quarter note G3, and quarter note F3 beamed together; Bass clef has a dotted quarter note Bb2.

73

Musical notation for measures 73-76. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 73: Treble clef has a whole note chord of Bb2 and G3 with a *v* dynamic marking; Bass clef has a dotted quarter note G2 with a *v* dynamic marking. Measure 74: Treble clef has a whole note chord of Bb2 and G3 with a *v* dynamic marking; Bass clef has a dotted quarter note Bb2 with a *v* dynamic marking. Measure 75: Treble clef has a whole note chord of Bb2 and G3 with a *v* dynamic marking; Bass clef has a dotted quarter note G2 with a *v* dynamic marking. Measure 76: Treble clef has a whole note chord of Bb2 and G3 with a *v* dynamic marking; Bass clef has a dotted quarter note Bb2 with a *v* dynamic marking.

77

Musical notation for measures 77-80. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 77: Treble clef has a whole rest; Bass clef has a dotted quarter note G2 with a *v* dynamic marking. Measure 78: Treble clef has a whole rest; Bass clef has a dotted quarter note Bb2 with a *v* dynamic marking. Measure 79: Treble clef has a whole rest; Bass clef has a dotted quarter note G2. Measure 80: Treble clef has a whole rest; Bass clef has a dotted quarter note Bb2. The system ends with a double bar line.