PIEZAS PEREGRINAS

Cinco canciones
Basadas en cinco de los
Doce cuentos peregrinos de
Gabriel García Márquez

CAROL MARIA GARAVITO MENDOZA
20011098010

Tutor:
Gustavo Lara

Academia Superior de Bogotá
Facultad de Artes
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Bogotá, Octubre de 2012

Siempre he creído que toda versión
de un cuento es mejor que la anterior.
¿Cómo saber entonces
cuál debe ser la última?
Es un secreto del oficio
que no obedece a las leyes de la inteligencia
sino a la magia de los instintos,
como sabe la cocinera cuándo está la sopa.
De todos modos, por las dudas,
no volveré a leerlos,
como nunca he vuelto a leer ninguno de mis libros
por temor de arrepentirme.
El que los lea sabrá qué hacer con ellos.

DOCE CUENTOS PEREGRINOS
GABRIEL GARCÍA MÁRQ

CONTENIDOS

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Porqué cinco, porqué canciones y porque peregrinas…….. **6**
2. Objetivos…….. **8**
3. Marco conceptual…….. **9**
4. Antecedentes…….. **11**
5. Aporte potencial de la investigación…….. **18**
6. Metodologías y técnicas…….. **19**
7. Delimitación de fuentes…….. **21**

8. DESCRIPCIÓN DE LAS COMPOSICIONES
8.1 ME ALQUILO PARA SOÑAR
8.1.1 Síntesis del cuento…… **22**
8.1.2 La letra…… **23**
8.1.3 Relación entre la letra y el cuento…… **23**
8.1.4 La música…… **25**

8.2 LA LUZ ES COMO EL AGUA
8.2.1Síntesis del cuento…….. **30**
8.2.2 Relación entre la canción y el cuento…… **30**
8.2.3 La letra…… **31**
8.2.4 La música…… **32**

8.3 MARÍA DOS PRAZERES
8.3.1 Síntesis del cuento…… **36**
8.3.2 Relación entre la canción y el cuento…… **37**
8.3.3 La letra…… **38**
8.3.4 La música…… **38**

8.4 SÓLO VINE A HABLAR POR TELÉFONO
8.4.1 Síntesis del cuento…… **42**
8.4.2 Relación entre la canción y el cuento…… **43**
8.4.3 La letra…… **44**
8.4.4 La música…… **45**

8.5 EL RASTRO DE TU SANGRE EN LA NIEVE
8.5.1 Síntesis del cuento..... **47**
8.5.2 Relación entre la canción y el cuento..... **48**
8.5.3 La letra..... **48**
8.5.4 La música..... **51**

9. ANEXOS **54**
9.1 Partituras Me Alquilo para soñar..... **55**
9.2 Partituras La luz es como el agua..... **79**
9.3 Partituras María dos Prazeres..... **98**
9.4 Partituras Solo Vine a hablar por teléfono..... **123**
9.5 Partitura El rastro de tu sangre en la nieve..... **135**

10. CONCLUSIONES..... **143**
11. BIBLIOGRAFÍA..... **144**

1. INTRODUCCIÓN

1.1 PORQUÉ CINCO, PORQUÉ PIEZAS Y PORQUÉ PEREGRINAS

PIEZAS PEREGRINAS es una serie de cinco canciones basadas en cinco de los *Doce Cuentos Peregrinos* de Gabriel García Márquez. Más exactamente de los siguientes cuentos: "Me alquilo para soñar", "Sólo vine a hablar por teléfono", "María dos Prazeres", "La luz es como el agua" y "El rastro de tu sangre en la nieve".
En el proceso compositivo se busca un acercamiento al mundo literario (más precisamente al cuento), bajo los ojos de la música y de una manera más específica: de la canción. Un acercamiento que permita impregnar a este proyecto de la inmensa riqueza de componentes que encierra un cuento, siendo este un género literario tan corto, fundamentado en la intensidad y la tensión, y en elementos formales y expresivos que logran capturar la atención de quien los lee, creando todo un universo en un espacio muy reducido.

Doce cuentos peregrinos de Gabriel García Márquez es un libro de cuentos sobre latinoamericanos en Europa; estos cuentos entre sí no llevan un hilo conductor, pero en su temática tienen varias constantes: la muerte, la soledad, la incomunicación, el aislamiento, el choque de culturas y el dolor de ser peregrino. La lectura de este libro originó la idea de crear canciones a partir de los cuentos, y a partir de esta idea se procede a seleccionar solo aquellos por los que se siente la atracción más fuerte.

"*El que los lea sabrá qué hacer con ellos*"
Atendiendo a la invitación que el mismo García Márquez hace en su prólogo "Porqué doce, porqué cuentos y porqué peregrinos", se empieza a ejecutar con los cinco cuentos seleccionados el proceso de analizarlos, leerlos y releerlos, con la intención de encontrar ese "qué hacer", pasándolos por el filtro de una visión o interpretación propia y de esas partes que tocan fibras importantes en el proceso creativo de un compositor. Es decir, a esas partes que evocan situaciones ya vividas, a las que se tiene profundo temor, a esas imágenes literarias que son infinitamente bellas y que vale la pena usar y sobre todo a esos sentimientos que quedan inconscientemente después de leer.
Se resuelve entonces tomar todo este material en la creación de las canciones porque estos dos géneros artísticos, la canción y el cuento, tienen muchas similitudes, y se descubre en la canción las bondades del lenguaje que inevitablemente ayudan a expresar de un modo más concreto eso que se quiere decir acerca de cada cuento. La canción une a la música y a la poesía mostrando ese lugar común de donde se originan, y se convierte en el recurso perfecto para este trabajo.

"La canción nos rodea, nos envuelve, la buscamos y la encontramos, la eludimos sin conseguirlo, ella está siempre, querámoslo o no, presente a lo largo de toda nuestra existencia. La escuchamos, la entonamos, la lloramos en ocasiones y a veces la reímos. Nos embriaga o la aborrecemos, más no nos deja, casi nunca, indiferentes."[1]

Para lograr avanzar en la creación de las canciones, se recoge todo el material posible sobre los cuentos: críticas, análisis, trabajos audiovisuales, intentando ampliar la comprensión y la visión de cada cuento. Haciendo apuntes de las partes consideradas relevantes y desprendiéndose de la idea de resumir, musicalizar o narrar el cuento. Lo importante es poder crear una pieza que contenga algo de cada uno de ellos, bien sea la visión de un personaje o su historia; el sentimiento predominante en estos, la bella imagen literaria que García Márquez quiere regalar al lector o el sentimiento propio de la historia (desesperación, melancolía, tristeza, etc.).

Las primeras ideas surgen a propósito de dos personajes: María dos Prazeres y Frau Frida, y con estas dos mujeres se empieza un largo proceso de adaptación, de escribir, borrar, empezar de nuevo, intentar otras cosas.
Un proceso que toma largo tiempo y que, curiosamente al revisar de nuevo el prólogo del libro de García Márquez, tiene mucha similitud con el proceso de escritura de sus cuentos. En ese proceso, él muchas veces se vio obligado a "echar al olvido" algunos de sus borradores; tal y como sucedió con el proceso de creación de estas cinco canciones.
El paso del tiempo logra dar una buena perspectiva para encerrar en estas cinco piezas todo lo que se quiere decir, y encauzar ese "qué hacer" hacia el resultado de este proyecto.

Piezas peregrinas es el resultado de un recorrido y una inmersión en el mundo de estos cinco cuentos, convertidos en cinco canciones que tienen elementos de géneros cercanos a quien los compone, como son el jazz, el bossa nova, la música tradicional colombiana, las baladas, el rock… todos estos géneros mezclados dando un interesante resultado que hace de cada una de las canciones una pieza que forma parte de un todo, pero que puede ser independiente tocada en solitario y que no pierde por ello ni su carácter ni su intención

[1] Fernández Poncela, Anna (2005). *Canción Infantil: Discurso y Mensaje,* 1ª edición. Barcelona, España: Anthropos Editorial, 2005, pp11.

2. OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL

Este proyecto tiene como objetivo principal crear a partir de cinco de los *Doce cuentos Peregrinos* de Gabriel García Márquez, cinco canciones, exponiendo la relación entre cada una de estas con los cuentos.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- La creación de piezas musicales a partir de un texto literario, utilizando todos los recursos que ofrece el lenguaje musical para transmitir y recrear una "historia musical".

- Utilizar las cualidades descriptivas de la música y también el recurso del texto o la letra en la música, para fortalecer la descripción o para expresar la imagen más recurrente en el cuento.

- Analizar las propuestas de otros artistas que ya han realizado canciones a partir de textos literarios, principalmente aquellos que no han trabajado musicalización de poesía. Sacar conclusiones y rescatar las herramientas que son interesantes para usar en el proceso.

3. MARCO CONCEPTUAL

Teniendo como eje la relación música–literatura, para el desarrollo de este trabajo se definen dos temáticas que logran darle unidad al proyecto: la muerte y la soledad. García Márquez detrás de su enorme esfuerzo por completar estos cuentos entrega varias imágenes que son definitivas para la creación de estas piezas.

Desarraigo:

El exilio y la nostalgia propia de esta condición, visten a estos personajes que viven en un territorio que les es ajeno y hostil.
Todos los protagonistas proceden de Latinoamérica, llevan consigo su carga histórica y la enfrentan a un mundo regulado por una lógica distinta a la de su tierra. En algunos momentos García Márquez deja entrever una relación bastante conflictiva entre latinoamericanos y europeos donde parece no haber ningún tipo de conexión para aliviarla. Como dice uno de sus personajes al entrar en tierra europea:

> *"uno puede morirse de sed sin encontrar a nadie que le dé gratis un vaso de agua."*[2]

Incertidumbre:

García Márquez tiene la habilidad especial de describir y explicar sensaciones tales como la desesperación y el desasosiego sin ser tan evidente y sin perder el tono; esto se puede apreciar fácilmente en *Sólo vine a hablar por teléfono* y *La luz es como el agua*.
Pero también en *María dos Prazeres* puede contar con sutileza la historia de una mujer que espera su muerte y prepara todo para que no la encuentre desprevenida, sin embargo eso nunca sucede y sorprende al lector con un giro inesperado.
Nos deja un sabor de lo plana que puede ser la vida si sucede tal cual la hemos organizado, pero de lo escalofriantes y dramáticos que pueden llegar a ser esos cambios que no estábamos esperando.

[2] GARCÍA MARQUEZ, Gabriel. *Doce Cuentos peregrinos: El rastro de tu sangre en la nieve*. Bogotá: Editorial Oveja Negra, p.211.

La muerte en su expresión poética:

Eso a lo que tantos seres humanos tememos es presentado magistralmente en las bellas imágenes literarias, como en *La luz es como el agua* donde mueren ahogados Totó y Joel en medio de una cascada de luz, inmensamente felices por recuperar algo de lo que perdieron en su exilio; o la trágica muerte de Frau Frida quien soñaba con el futuro pero no pudo soñar que un pequeño maremoto terminaría con su vida; o la muerte de Nena Daconte provocada por un pinchazo con una espina de rosa a pesar del esfuerzo de todo el cuerpo médico de un hospital parisino.

Todas estas temáticas e imágenes contribuyen a tener claro hacia dónde deben estar encaminadas las canciones y dan el norte para escoger el formato de cada una y el género musical que se puede usar.

4. ANTECEDENTES

La relación entre la música y la literatura es una de las más antiguas establecidas entre las diversas manifestaciones artísticas. La poesía nace casi simultáneamente con la música y forman una combinación que perdura aún a través de los siglos.

> *"La poesía nació unida a la música y la música estaba destinada al baile, que inicialmente poseía un carácter litúrgico y sagrado. La música, la canción más bien, servía para que se grabaran en la memoria de los miembros de cada comunidad los valores morales, las pautas y normas que organizaban la vida y la convivencia de los pueblos. Canciones y rimas se emplearon primeramente para que se recordaran los comportamientos de los personajes modélicos y ejemplares que servían de modelos de identificación de los valores propios y para que se aprendieran normas de conducta que garantizaban la supervivencia personal y el funcionamiento de los diferentes grupos. Cuando el ser humano sintió la necesidad de expresarse y hacer oír sus sentimientos, utilizó movimientos del cuerpo acompañados de sonidos que progresivamente se fueron enriqueciendo con ritmo, melodía y finalmente con palabras. Haciendo un breve repaso por la historia de la literatura, sea cual sea la lengua a la que pertenezca, se aprecia que, antes de ser escrita, existe una importante tradición de literatura oral, cuentos, historias y leyendas que se han transmitido de generación en generación a través de los tiempos."* [3]

La evolución de cada una de estas manifestaciones de forma independiente no impide que sigan estando cercanas y que una y otra vez, los músicos, vuelvan sus ojos a versionar, adaptar o musicalizar textos literarios. Por cuenta de la brevedad del tiempo en la música para reproducir los contenidos de los textos literarios se recurre más a musicalizar poesía que es más breve y tiene en su estructura un importante factor musical.

Es por eso que en esta parte del proceso, la prioridad es analizar la obra de aquellos músicos que se han atrevido a llevar a su música textos que no son poesía, estos artistas que han hecho de cuentos y novelas, canciones; y que ayudaron en el proceso compositivo de estas piezas, mostrando diversas maneras de enfrentar un texto y su manera particular de asumir la "***musicalización***"[4].

---

[3] Cantizano Márquez, Blasina [Documento en Línea] 18 de agosto 2006 http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/poemusi.html (Consultado en abril de 2012)

[4] Entiéndase ese término no como la musicalización exacta del texto, sino como la manera en que el artista asume el estilo musical, los arreglos, el manejo de las melodías, etc., de la canción.

AQUÍ Y AHORA (y en los primeros tres minutos)
GUSTAVO CERATI

Canción basada en el cuento:
El Jardín de los Senderos que bifurcan de Jorge Luis Borges.
Esta canción compuesta por el músico argentino Gustavo Cerati es lanzada en su segundo álbum en solitario *Bocanada* en el año de 1999. En la letra de esta canción Cerati incluye dos ideas principales que están presentes en el cuento de una manera muy fuerte.

1. La idea del presente como el único y real momento.

Cuento:

> *"Después reflexioné que todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y el mar, y todo lo que realmente me pasa me pasa a mí..."*[5]

Canción:

En los primeros 3 minutos
Se hizo el universo
Precisamente todo está pasando
Aquí y ahora.

2. El planteamiento de la idea de historias que poseen múltiples finales dependiendo de los distintos caminos que tomen sus protagonistas. Las diferentes maneras como se pueden desarrollar las situaciones. Es clara la exposición de los mundos paralelos donde las cosas pueden ocurrir de diferente manera o sencillamente nunca ocurrir, donde se existe en esas realidades o simplemente no.

Cuento:

> *"El jardín de los senderos que se bifurcan es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal como lo concebía Ts'ui Pên. A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las*

[5] Borges, Jorge Luis (1954). *Ficciones: Capitulo I El Jardín de los Senderos que se bifurcan*. 1ª edición. Buenos Aires, Argentina: Editorial EMECË.

posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo; en otros, yo, no usted; en otros, los dos. En éste, que un favorable azar me depara, usted ha llegado a mi casa; en otro, usted, al atravesar el jardín, me ha encontrado muerto; en otro, yo digo estas mismas palabras, pero soy un error, un fantasma." [6]

Canción:

Sé pequeño, sé una gota en el jardín
sigue el curso de agua
que nos lleve donde nunca fuimos.
Por senderos que se bifurcan
por mundos paralelos.

LAS BATALLAS
CAFÉ TACVBA

Canción basada en el libro:
Las Batallas en el desierto de José Alberto Pacheco.
En el año 1992 la agrupación mexicana Café Tacvba incluye en su álbum debut la canción *Las batallas,* inspirada en la novela. Este texto habla principalmente del protagonista de la historia y enuncia el hecho más importante que desencadena gran parte de la trama: el escape de Carlos de su clase para hablar con Mariana, su amor platónico y todas las consecuencias que esto le acarrea.

Canción:

Oye Carlos
¿por qué tuviste
que salirte de la escuela esta mañana?
Oye Carlos
¿por qué tuviste
que decirle que la amabas, a Mariana?
En la escuela se corrió el rumor
y en tu clase todo el mundo se enteró.

[6] Ibídem

También incluye parte de la letra del bolero *Obsesión* escrita por el compositor puertorriqueño Pedro Flores Córdoba, y esta inclusión ilustra el sentimiento que tiene el personaje principal: Carlos hacia Mariana, un amor imposible por sus diferencias generacionales.

Letra del bolero incluida en *Batallas*:

Por alto que este el cielo en el mundo
por hondo que es el mar profundo
no habrá una barrera en el mundo
que mi amor profundo no rompa por ti.

POLAROID DE LOCURA ORDINARIA
FITO PAEZ

Canción basada en el cuento:
La chica más guapa de la ciudad de Charles Bukowski.
Esta canción es escrita por el músico argentino incluida en el disco *Ey!* (1988), su texto habla en primera persona como el narrador del cuento y se refiere a la relación sostenida con Cass la protagonista. Hace una descripción muy escueta de la personalidad y del aspecto de este personaje y cuenta el triste desenlace de su historia.

El cuento:

> *"Buscó en su bolso. Creía que buscaba el pañuelo. Sacó un alfiler de sombrero muy largo. Antes de que pudiese impedírselo, se había atravesado la nariz con él, de lado a lado, justo sobre las ventanillas. Sentía repugnancia y horror. Ella me miró y se echó a reír."*[7]

La canción:

Me acuerdo de la mañana
que me mostró su piel
estábamos en un bar
y se cortó la cara
vibraba como en un nirvana
luego se echó a correr.

[7] Bukowski, Charles "Erecciones, eyaculaciones, exhibiciones: La chica más guapa de la ciudad" "Erections, Ejaculations, Exhibitions, and General Tales of Ordinary Madness" (2002) España: Editorial Anagrama.

El cuento:

"- Sí -dije-, no puedo parar de reír... Cass, zorra, te amo... deja de destruirte; eres la mujer con más vida que conozco.

Volvimos a besarnos. Cass lloraba en silencio. Sentí las lágrimas. Sentí aquel pelo largo y negro tendido bajo mí como una bandera de muerte. Disfrutamos e hicimos un amor lento y sombrío y maravilloso.

Por la mañana, Cass estaba levantada haciendo el desayuno. Parecía muy tranquila y feliz. Cantaba. Yo me quedé en la cama gozando su felicidad.

[…]

- ¿Un suicidio? ¿Cómo fue?

- Se cortó el cuello.

- Ya. Dame otro trago.

Estuve bebiendo allí hasta que cerraron. Cass, la más bella de las cinco hermanas, la chica más guapa de la ciudad. Conseguí conducir hasta casa sin poder dejar de pensar que debería haber insistido en que se quedara conmigo en vez de aceptar aquel "NO". Todo en ella había indicado que le pasaba algo. Yo sencillamente había sido demasiado insensible, demasiado despreocupado."[8]

La canción:

Brillaba era una perla
y nunca hacía nada
después dijo que me amaba
y se hundió la Gillette.
Sangró, sangró, sangró,
y se reía como loca
no he visto luz
ni fuerza viva tan poderosa
de todas ellas
ella fue mi frase más hermosa.

ANDAMOS HUYENDO

JULIETA VENEGAS

Canción basada en el libro:

Andamos huyendo, Lola de Elena Garro.

Esta canción de la mexicana está incluida en su primer álbum como solista en el año 1997. En este texto la artista hace referencia a las constantes sensaciones que describe la autora del libro: el clima paranoico, un estado constante de miedo, la sensación de

[8] Ibídem

sospecha permanente, la fuga sin fin, la persecución vertiginosa, alusiones a desparecidos, etc. De una manera muy sencilla este texto logra captar gran parte de la esencia del libro de Elena Garro.

ANDAMOS HUYENDO

De qué andamos huyendo si no hemos hecho nada
Amigos desaparecidos dónde están para ayudarlos
Podría olvidar mil veces mi nombre no recuerdo
Podría olvidar de esa cara que me sigue

De qué andamos huyendo si no hemos hecho nada
Somos los escondidos en el armario
Será mejor que no escuchen lo que hablamos
Aunque lo que decimos no es novedad

Y cada día una cara nueva
Que me habla de cosas que debo recordar
Y cada día una cara nueva más
No me suena familiar.

Debo recordar...

Somos los escondidos
Somos los perseguidos

Pregunto ahora si hubo días de paz
Debo encontrarlos debo recordar.

PAULA AUSENTE
MARTA GOMEZ:

Canción basada en la novela *Paula* de Isabel Allende.
En esta canción perteneciente a su álbum *Sólo es vivir* (2003), la cantante Marta Gómez logró captar muy bien la esencia del drama de la madre, obligada por la vida y por la muerte, a despedirse de su hija prematuramente.

PAULA AUSENTE
De un invierno largo nació
Esta historia que hoy cuento
Entre algunos vivos y muertos.

Como una ilusión Paula fue creciendo
Sin saber que así nos engaña el tiempo.
Al atardecer la encontré durmiendo
De tanto dormir se la llevó el viento.

Y se fue mi niña, se fue muy lejos
Y su sombra a mí me parece un eco
Y la sueño triste y también riendo
A mí me dejó su recuerdo.

Paula era feliz, brillaba su mente
De tanto reír le llegó la muerte.
Como una ilusión Paula fue creciendo
Sin saber que así nos engaña el tiempo.
De una historia triste nació
Este invierno que hoy canto.

Estas maneras de hacer y de enfrentar creativamente los textos, permiten afianzar la idea de no hacer ni un resumen, ni tratar de contar toda la historia en las canciones y tampoco intentar musicalizar ninguna parte de los cuentos, sino de encontrar un tono personal para comunicar lo que se quiere expresar de cada uno de los cuentos.
El resultado de estas experiencias en los artistas citados anteriormente fue la aplicación de su visión con respecto a un objeto en particular, en este caso esos textos, sin importar su extensión. Cada uno de estos artistas logra imprimir su percepción o su visión a cada una de estas piezas.

5. APORTE POTENCIAL DE LA INVESTIGACIÓN

El aporte principal es la adaptación de unos cuentos que tienen un valor literario importante, con el objetivo de presentarlos, refrescarlos y difundirlos. Es un homenaje personal a Gabriel García Márquez y a su obra.

En segunda instancia, se quiere generar un interés hacia el trabajo interdisciplinario, en este caso específico, tener presente a la literatura en cualquiera de sus géneros o ramificaciones en la actividad creativa de los músicos jóvenes colombianos. Se señala a esta población en particular, por el interés que tiene una gran mayoría de estos músicos en el oficio de rendir en sus habilidades frente al instrumento o en sus conocimientos teóricos, olvidando la integralidad que debe tener un artista.

Existe un gran porcentaje de músicos que no leen por estar inmersos en su oficio o porque simplemente no les interesa. No han encontrado algún tipo de lectura que los apasione y por esto no tienen en cuenta este recurso. Con este proyecto, como antes se menciona, no se pretende cambiar realidades, pero se deja de hablar de la situación, para con un acto concreto (en este caso con una creación), hacer una invitación directa a leer. Y es algo que ha funcionado mucho con las personas que han conocido las canciones resultado de este proyecto. La invitación está implícita, no se hace verbalmente, pero, la mayoría de estos escuchas han buscado la referencia del cuento para saber de qué se trata, por qué esa canción está diciendo esto, o por simple curiosidad para ver qué tanto se acerca a la esencia del cuento. El resultado de esta lectura casi siempre es positivo, porque muchos terminan leyendo el libro completo e interesándose por leer otras cosas del mismo autor. Lograr esto, así sea en una persona, es suficiente.

Por último, y como un objetivo que debe estar implícito en el hacer de cualquier compositor y sus obras, está la creación de algo propio, personal, ese hacer para el que se prepara durante años y se continua preparando durante toda la vida. La creación concienzuda de cualquier pieza, obra o canción, es de por sí una contribución a la historia de la música, que deja de una u otra forma una huella indeleble en el entorno musical de quien compone.

6. METODOLOGÍA Y TÉCNICAS

Es importante resaltar que el trabajo de transcripción y de análisis se empieza desde los primeros semestres de profundización en la Universidad, con maestros como Victoriano Valencia y Juan Sebastián Monsalve, que demarcan particularmente el camino emprendido con este proyecto.
Es con estos maestros con quienes se estudian a los artistas que influyen en este proceso compositivo, entendiendo el cómo y el porqué de su música.
Haciendo una importante labor de transcripción de canciones de la música pop, de artistas como Fito Páez, Jorge Drexler, Michael Jackson, etc., se tiene un panorama más claro de cómo abordar con más conocimiento la composición de canciones de este género. Este trabajo de transcripción y de análisis se extiende hasta la actualidad, siendo una de las principales herramientas para entender la evolución de los géneros y las diferentes formas de producir y de componer.

Una vez se han delimitado los temas trazados como base para la creación de las letras, el siguiente paso es trabajar sobre las melodías. Este paso es muy importante y siempre va ligado a la creación de la letra. Es así como después de lograr una serie de apuntes con las partes más significativas de cada cuento, después de haber leído algunas críticas y comentarios acerca de los mismos, se crea la melodía.
En el proceso compositivo de estas canciones las dos cosas -melodía y letra-, siempre van unidas, secundadas por el acompañamiento armónico.
El trabajo comienza con la definición del género de la canción y así se decide más fácilmente sobre qué instrumentos y elementos trabajar. Buscando en los cuentos elementos que indiquen o sugieran algo que tenga que ver con el género o con el formato, para continuar con la creación de líneas que enriquecen el esqueleto que tiene en su comienzo la canción.

Se comienza grabando un demo de la creación inicial, de esta forma se puede contar con una herramienta que genera una confrontación directa de la canción con la lectura del cuento. En el proceso muchas cosas no funcionan porque le quitan el carácter personal que se quiere imprimir a la canción para que haga justicia al cuento. Es así como varias canciones pasan de un género a otro, otras sufren cambios en el formato y en casos más extremos son reescritas por completo. Este ejercicio de creación se convierte en un proceso de prueba y error, donde finalmente queda solo lo que concuerda con la visión personal que se ha logrado gracias al trabajo realizado en el proceso de lectura e investigación de los cuentos y sus contenidos. Luego, cuando están definidas las líneas satisfactoriamente, se hace la grabación de aquellos instrumentos o voces de los que no se tiene dominio, con la ayuda de algunos

instrumentistas y, de esta manera, queda un registro auditivo del proyecto que se adjunta en esta entrega.

7. DELIMITACIÓN DE FUENTES

Teniendo en cuenta el amplio espectro de músicas de todas partes del mundo al que se somete cualquier músico activo e inquieto auditivamente, y gracias a la amplia difusión de los medios de comunicación, se cuenta con un collage de influencias que tocan de cerca el proceso compositivo de este trabajo y que llevan a buscar direcciones que se sienten muy naturales a pesar de no ser músicas pertenecientes a este país.
Pero esto en vez de ser un problema es una ventaja, ya que los cuentos no se desarrollan propiamente en Colombia, ni tampoco hablan exclusivamente de colombianos, son cuentos de Latinoamericanos en Europa, y eso hace que todas estas músicas enriquezcan profundamente el proyecto.

La metodología es pues tomar esas músicas, estas influencias, para recrear de una manera particular un proceso de fusión entre la música y el cuento. Cabe aclarar que estas influencias están demarcadas en su mayoría por música pop, la bossa nova, el rock y sus derivados.
Estas son las fuentes para cada uno de los cuentos:

* Para *La Luz es como el agua* las influencias están en la música de artistas como *Natalia Lafourcade, Feist, Jesca Hoop* y *Imoge Heap*. Por el tratamiento de melodías y formatos, además del uso de sonidos ambientales.

* Para *María dos Prazeres* se encuentra en artistas como *Antonio Carlos Jobim, Joao Gilberto* y de artistas nuevos del Brasil como *Ceú, Marisa Monte* y *Carlinhos Brown*, perfecta influencia para el tratamiento de aspectos como la armonía y la percusión.

* Para *Me alquilo para soñar* las dos influencias fundamentales corrieron por cuenta de *Marta Gómez* y *Pedro Aznar.* De Marta se toma precisamente el tratamiento de melodía haciendo que se destaque mucho la letra y sobre todo la voz. De Pedro Aznar fueron muy útiles sus tratamientos formales, el uso del bajo fretless y el trabajo coral.

* *El rastro de tu sangre en la nieve* tiene una marcada influencia del trabajo en bandas sonoras del músico productor *Gustavo Santaolalla* que muestra el potencial expresivo de los instrumentos de una manera simple y limpia.

* En *Sólo vine a hablar por teléfono* la influencia de tres mujeres que trabajan el uso de bloques vocales: *Imoge heap, Camille* y *Juana Molina*. Esta canción está concentrada en el poder expresivo de la voz y el recurso de los bloques armónicos producidos por voces.

8. DESCRIPCIÓN DE LAS COMPOSICIONES

8.1 ME ALQUILO PARA SOÑAR

8.1.1 Síntesis del cuento:

Un anillo de oro en forma de serpiente con ojos de esmeralda era el objeto que distinguía, según los recuerdos de García Márquez, a Frau Frida, colombiana que desde niña vivía en Europa. Pero ese no era el único rasgo que recordaba acerca de la protagonista de este cuento, había una característica mucho más importante: el oficio de Frau Frida en la vida era SOÑAR.

Este fue el recuerdo que vino a la memoria de García Márquez después de un suceso impresionante en el hotel La Habana Riviera; una mañana en que se encontraba desayunando, un maretazo descomunal levantó varios automóviles por los aires cerca del hotel donde se encontraba; uno de esos automóviles quedó incrustado en la pared y, al ser removido, una mujer de unos 64 años fue encontrada muerta, totalmente destrozada; un rasgo peculiar sobre el cadáver se destacaba en un periódico que leyó García Márquez posteriormente: la mujer llevaba un anillo de oro en forma de serpiente con ojos de esmeralda.

García Márquez, entonces, no pudo menos que recordar a la mujer que había conocido unos treinta y cuatro años antes. Aunque no sabía su nombre verdadero, podía recordar que Frau Frida (llamada así por los estudiantes latinoamericanos en Viena) llevaba un anillo exactamente igual.

"Me alquilo para soñar", recordaba García Márquez que ella le respondió en ese entonces, cuando él le preguntó cómo había hecho para implantarse de una manera tan eficaz en Viena, un mundo tan distinto de Quindío, su ciudad colombiana natal. Ella le contó que desde muy pequeña se sentaba a conversar con su familia antes del desayuno; hablaba de sus sueños y poco a poco fue descubriendo que sus sueños eran premonitorios. Los sueños de Frau Frida se hacían realidad. Y este talento natural lo convirtió en su oficio y en su medio para subsistir. Así logró ganar dinero y posicionarse bien, soñando para una familia adinerada, vaticinando cada pormenor de los días de sus integrantes.

Ese era el recuerdo que Márquez tenía del tiempo en que conoció a Frau Frida, cuando la muchacha tenía unos treinta años. En ese entonces, la mujer hizo salir de manera inesperada al escritor de Viena pues había soñado que un desastre estaba por ocurrirle. García Márquez le obedeció y quedó tan impresionado que nunca más volvió a ese país.

Algún tiempo después volvieron a encontrarse en Barcelona, donde el escritor presentó a Frau Frida y al poeta Pablo Neruda. Al conocer el oficio de la mujer, Neruda se mostró escéptico, "sólo la poesía es clarividente", sentenció. Ese día, después de una pequeña siesta, el poeta despertó y contó que había soñado que aquella mujer que soñaba estaba soñando con él. Después de separarse de Neruda, García Márquez buscó a Frau Frida y, al encontrarla, la mujer le contó: "soñé con el poeta… soñé que él estaba soñando conmigo". La impresión de asombro que dejó este suceso en el escritor no se le borró nunca más.

Por eso, cuando supo que la mujer encontrada en el automóvil llevaba un anillo de serpiente con ojos de esmeralda, intentó averiguar si se trataba de la misma. Meses

después, al interrogar a un diplomático portugués, logró enterarse de que aquella mujer muerta era extraordinaria, y que lo único que hacía era SOÑAR.

8.1.2 La letra de la canción:

ME ALQUILO PARA SOÑAR

Soy de la montaña y de las nubes
Soy del agua clara y de cantar
Viajo por el mundo y no concibo
No concibo la vida sin soñar.

Me alquilo para soñar y yo sueño
Que en sueños me ves soñar
Me alquilo para soñar y yo sueño
Que en sueños me ves soñar.

Que estoy llena de luz, que estoy llena de azar
Que mi sueño es mi cruz.

Pa' ti sólo la poesía es clarividente
Y soñar es una artimaña para vivir
Para mi soñar es estar viva
Y es la única manera de sentir.

Me alquilo para soñar y yo sueño
Que en sueños me ves soñar
Me alquilo para soñar y yo sueño
Que en sueños me ves soñar.

Que estoy llena de luz, que estoy llena de azar.
Que mi sueño es mi cruz y no vivo por más
Que si es bueno vivir: lo mejor de soñar es despertar…

8.1.3 Relación entre la letra de la canción y el cuento:

En la lectura de este cuento lo más impactante fue el hallazgo de una mujer como Frau Frida. ¿Cómo alguien podría vivir soñando sueños premonitorios? Este personaje rodeado de poesía despierta admiración, al mismo tiempo que incertidumbre.
Por eso, se aborda este personaje principal preguntándose por ella. Se decide entonces que en la canción ella es la que cuente su propia historia.

Se toman elementos del cuento para crear un personaje propio: rasgos del Quindío que menciona Márquez, esos encuentros de ellos en diferentes países de Europa, aquel interés en estudiar canto por el cual se fue de Colombia, su oficio de soñar… Y a partir de esos elementos sueltos del texto, se le da forma a la mujer que habla en la canción:

Soy de la montaña de las nubes
Soy del agua clara y de cantar
Viajo por el mundo y no concibo
No concibo la vida sin soñar

Es el interés en conocer a esa mujer de sueños el que marca toda la canción. Y el resultado de este proceso de entender y conocer a este personaje, es el concepto de una mujer "clara" y "llena de luz" integrado en la letra.
Como en el cuento, la canción está hablando de quién es ella y de lo interesante que resulta ese oficio de soñar. Se intenta centrarse en lo esencial que es para ella ese talento natural, partiendo de la impresión que ella, en el cuento, causa en García Márquez:

Que estoy llena de luz, que estoy llena de azar.
Que si es bueno vivir: lo mejor de soñar es despertar….

En esta última parte de la letra se incluye un tono poético que se atreve a afirmar que Frau Frida, si bien vivía por soñar, celebraba el poder vivir por fuera del sueño, despierta.
Otro elemento que impacta del cuento es el encuentro entre Frau Frida y el poeta, cuando él afirma no creer en los sueños premonitorios y sentencia que "sólo la poesía es clarividente"; cómo, no obstante, después tiene él mismo su sueño vaticinador. Entonces, se tiene en cuenta como un aspecto sumamente interesante la posibilidad de que Frau Frida, en la canción, pudiera dirigirse a Pablo Neruda, haciendo énfasis no sólo en el arte de soñar de ella, sino también en el arte poético de él:

Pa' tí solo la poesía es clarividente
Y soñar es una artimaña para vivir
Para mi soñar es estar viva
Y es la única manera de sentir
Me alquilo para soñar y yo sueño
Que en sueños me ves soñar
Me alquilo para soñar y yo sueño
Que en sueños me ves soñar.

8.1.4 La música:

Tonalidad: G#m
Métrica: 6/8

FORMA

INTRODUCCION	4 compases	**ESTROFA I**	16 compases	**CORO**	20 compases

INTERMEDIO	8 compases	**ESTROFA II**	16 compases	**CORO II**	30 compases

CODA	40 compases

ARMONÍA

INTRODUCCIÓN:

G#m	B	G#m	B
i	III	i	III

La introducción está ubicada en la región de tónica en menor natural.

ESTROFA:

Los primeros 8 compases de la ESTROFA I están, al igual que la introducción, en la región de tónica en menor natural.

G#m	B	G#m	B
i	III	i	III
G#m	B	G#m	B
i	III	i	III

En los siguientes 8 compases todavía se maneja escala menor natural utilizando las siguientes cadencias:

C#m	D#m	E	D#m
iv	v	VI	v
C#m	D#m	E	F#
iv	v	VI	VII

Se termina la sección con el VII con función de dominante para llegar otra vez a la tónica.

CORO:

Los primeros 8 compases del coro tienen esta progresión donde el IV es tomado de la escala menor melódica.

G#m	B	C#	E
i	III	IV	VI

El coro termina con el VII en función de dominante y el VI en función de tónica en los compases restantes.

#	F#	E	E
VII	VII	VI	VI

INTERMEDIO:

Funciona igual que la introducción.

G#m	B	G#m	B
i	III	i	III

ESTROFA II:

Esta estrofa no presenta ninguna variación armónica con respecto a la primera.

G#m	B	G#m	B
i	III	i	III
G#m	B	G#m	B
i	III	i	III
C#m	D#m	E	D#m
iv	v	VI	v
C#m	D#m	E	F#
iv	v	VI	VII

CORO II:

G#m	B	C#	E
i	III	IV	VI

Esta progresión se repite cinco veces:

F#	F#	E	E
VII	VII	VI	VI

Y se termina en:

F#	F#
VII	VII

Para entrar a la coda.

CODA:

En la coda se hace un cambio del acorde G#m a mayor y se prepara desde la melodía de la voz principal. Luego se encuentra el acorde G#aug que normalmente debería resolver al IV grado, pero en este caso se decide resolver la tensión llegando al mismo I, para crear una falsa expectativa de resolución que haga más densa la sección.

G#	G#aug	G#	G#aug
I	Iaug	I	Iaug

La guitarra:

Tiene una función rítmico-armónica muy clara en la canción. En la introducción marca la armonía de una manera precisa a pesar de estar interpretada con arpegios.
Casi todos los acordes se encuentran en posición fundamental siendo unos pocos los que se encuentran en primera inversión.

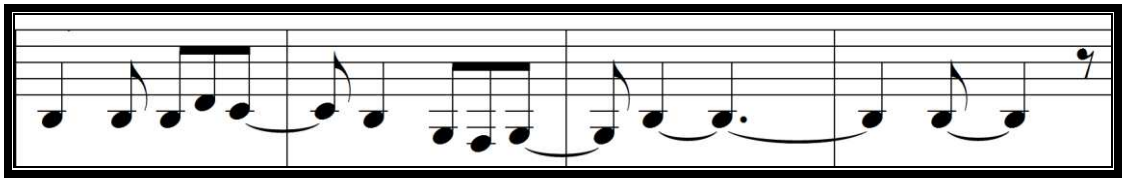
El Bajo:

Este apoya los cambios de acorde y presenta una construcción melódica que alterna entre movimientos hacia la quinta del acorde, notas diatónicas de aproximación y repeticiones de la fundamental. También está construido con unos pequeños fragmentos melódicos que hace al unísono con el glockenspiel.

ANALÍSIS MELÓDICO

La voz principal:

La construcción de la melodía principal en la estrofa y el coro está fundamentada en notas principales propias del acorde y en tensiones que le dan un valor tímbrico importante, pero que no afectan las funciones de los acordes.

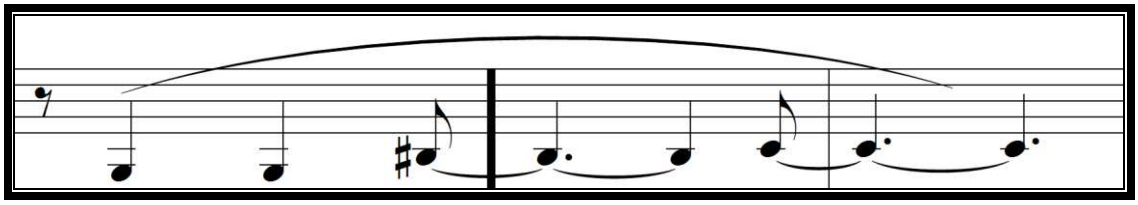


G#m B G#m B

11 6

No hay presencia de notas secundarias cromáticas en ninguna de las melodías de estas partes.

Al inicio de la coda en el cambio de modo menor a mayor que hay del G#m al G#, la melodía anticipa el cambio que viene, poniendo en el F# una tensión de (B#) 4aug, para luego pasar a ser la tercera mayor del siguiente acorde G#.



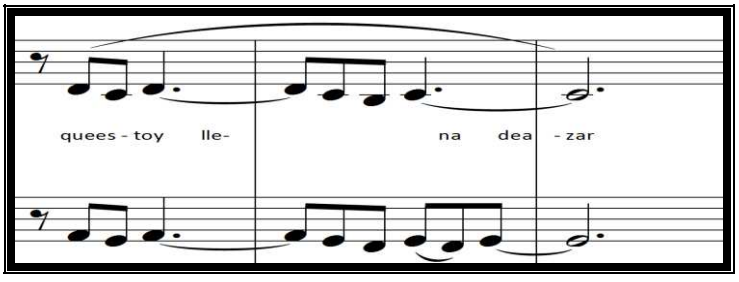
(4aug) (3)

F# G#

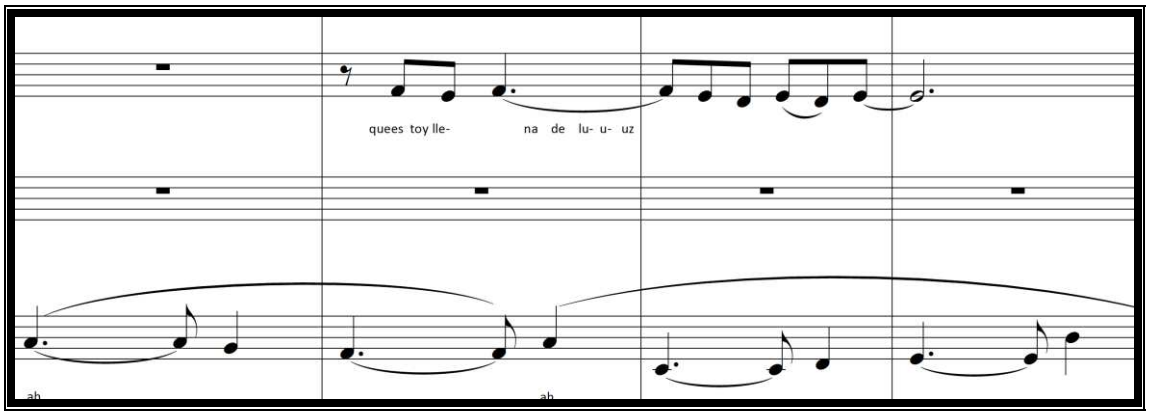
Coros:

Entre las melodías pensadas para los coros se encuentran:

Paralelas: que están a distancia de tercera o sexta de la voz principal.



Contrapuntísticas: que realizan un dibujo melódico diferente al de la melodía principal.



Glockenspiel:
Es la melodía del glockenspiel la que apoya el préstamo del IV grado de la escala melódica menor, haciendo énfasis en el E#.
El tratamiento de su línea melódica es contrapuntístico a lo largo de toda la canción, siendo solo unos pequeños fragmentos los dedicados a doblar las líneas del bajo.

EL RITMO

La percusión:
La percusión está construida sobre patrones simples en 6/8. Está repartida entre el egg shaker (huevito), las palmas, la batería y el redoblante electrónico. Aparte de su función básica de mantener el ritmo, la percusión en general está pensada como un recurso tímbrico que permita destacar ciertas partes de la canción y separar unas secciones de otras.

EL FORMATO

- Batería estándar:
  - Bombo.
  - 2 toms de aire.
  - Tom de tierra.
  - Redoblante.
  - Platillos: Hi-hat, crash y ride.
  - Redoblante electrónico.
- Percusión:
  - Egg Shaker (Huevito).
  - Palmas.
- Bajo fretless de cuatro cuerdas.
- 2 Guitarras electroacústicas.
- Glockenspiel.
- Voz solista femenina.

- Dos coros femeninos.
- Dos coros masculinos.
- Voz leída.

RECURSOS TÍMBRICOS

La canción comienza con la línea de la guitarra sola que luego se vuelve acompañante de la voz principal, cada instrumento se va integrando de una manera pausada dando una sensación de continuo crecimiento. Las primeras partes de la canción cuentan quién es el personaje principal del cuento, y se tratan con una instrumentación cuidadosa que acompañe pero no distraiga la atención de la melodía, sino que al contrario la refuerce para que el oyente escuche sin distracciones. A partir del segundo coro se trabaja una tensión que está basada principalmente en el sonido del redoblante electrónico, que por momentos recuerda un "látigo" y en la aparición de nuevos coros.
Hacia el final de la canción la tensión se hace evidente con la presencia de todos los instrumentos en acción y con el uso del acorde aumentado. Las melodías asignadas a los coros también le dan un ambiente de tensión que le informa al oyente que algo está por suceder y, finalmente, la entrada de una voz masculina leyendo un fragmento del comienzo del cuento culmina con el choque de un automóvil, que en este caso es el final de la canción.

8.2. LA LUZ ES COMO EL AGUA

5.2.1 Síntesis del cuento:

"La luz es como el agua: uno abre el grifo y el agua sale", fue la respuesta que escucharon Totó y Joel a la pregunta ¿cómo es que sale la luz al apretar un botón?

Y con toda la sabiduría que hay en la infancia, los niños de nueve y siete años no pudieron menos que creer y empezar a experimentar. Lo primero que se les ocurrió para aventurarse en las aguas de luz, fue conseguir un bote de remos. Lo pidieron a sus padres a cambio de obtener un premio en la escuela por buen rendimiento y, aunque en la casa de Madrid de España y en la misma ciudad no había río ni mar como en Cartagena (de donde ellos eran), los padres tuvieron que cumplir la promesa.

Y un miércoles, como los otros miércoles, cuando los padres salieron al cine, Totó y Joel iniciaron su aventura con el bote que acaba de llegar a casa. En la sala rompieron la bombilla de una lámpara, se subieron al bote y empezaron a navegar en la corriente de luz que salió, suficiente para que el bote flotara.

Así transcurrieron varios meses de miércoles en que los niños navegaban por las islas de la casa, mientras los padres estaban en cine. Pero un miércoles el bote les resultó insuficiente, entonces, con la ansiedad de viajar un poco más lejos, los niños pidieron un equipo de pesca submarina a cambio de otro premio en la escuela. Los padres se vieron forzados a cumplirles una vez más.

Al final de ese año Totó y Joel fueron condecorados por buen rendimiento, y como premio pidieron a sus padres una fiesta con todos sus amigos. El miércoles de la fiesta, como de costumbre, los padres no estaban, y los niños estallaron todas las bombillas de la casa. El agua inundó la casa y sumergió a todos los niños en sus profundidades; inesperadamente comenzó a salir por ventanas y puertas a tal punto que tuvieron que acudir los bomberos. Cuando llegaron, Totó y Joel estaban en el fondo, aferrados en puntos distantes del bote, eternizados en la ciencia de navegar en la luz y rescatar algunas cosas que durante años estuvieron perdidas para ellos en el fondo de la oscuridad.

3.2 Relación entre la canción y el cuento:

La luz es como el agua
La luz

De esa poesía de las palabras que está presente a lo largo de todo el cuento está impregnada la canción. Por eso, la respuesta "la luz es como el agua" es el centro y se usa como coro.

El juego también es un aspecto importante que conecta a la canción con el cuento, ese juego es una aventura que emprenden los dos hermanos a partir de esa respuesta poética que reciben de parte de sus padres:

Qué alegría jugar
Y en la casa volver a estar

Con la licencia de su imaginación los niños juegan, navegan en el agua de luz que les entregan las bombillas de su casa. En el cuento los niños siempre están navegando, siempre buscando en el fondo, en la oscuridad, cosas que han perdido; se intuye que podría ser la playa de Cartagena o la casa natal. Eso queda plasmado en la letra de la canción:

Esperar con impaciencia
para poder reclamar
Ese premio que querían
Para recordar
El hogar en la bahía
Con la vista al mar

Este cuento, además, está lleno de poesía, que dota a las palabras de hermosura y de poder; que se confunde con la realidad al ser pronunciada. Y en la canción se toma ese elemento para crear, un ambiente único de ensueño:

Era el momento para llenar
De luz dorada ese lugar
Entre las islas poder bucear
Y encontrar cosas perdidas en la oscuridad.

Y todo esto se conjuga de una manera precisa, tanto en la canción como en el cuento, logrando engañar o confundir la mente: la muerte se distorsiona en un ambiente que, hasta el final, tiene un tono de juego pleno.

8.2.3 La letra

LA LUZ ES COMO EL AGUA

Estaba hecho de aluminio
El bote para navegar.
Aunque ajustado estaba cerca
listo para usar.
Qué alegría jugar
Y en la casa volver a estar.

Esperar con impaciencia
Para poder reclamar
ese premio que querían para recordar
el hogar en la bahía
con la vista al mar.

La luz es como el agua
La luz…

Era el momento para llenar
De luz dorada ese lugar
Entre las islas poder bucear
Y encontrar cosas perdidas en la oscuridad.

8.2.4 La música:

Análisis musical:
Tonalidad: C
Métrica: 4/4

FORMA

INTRODUCCION	6 compases	**ESTROFA I**	8 compases	**CORO**	4 compases

ESTROFA II	8 compases	**INTERMEDIO**	12 compases	**ESTROFA III**	8 compases

CORO-CODA	20 compases

ARMONÍA

INTRODUCCIÓN Y ESTROFA:

Los primeros compases muestran una relación IV- I que no tiene tanta fuerza debido a la ausencia de tercera en el acorde de tónica. Se hace con la intención de quitarle peso y crear una sensación más etérea.

Fadd9	Csus2	Fadd9	Csus2
IV	I	IV	I
Fadd9	Csus2	Fadd9	Csus2
IV	I	IV	I

CORO:
Este cambio armónico que se presenta en el coro es el resultado del intercambio modal entre la tonalidad de la canción y Cm del que se toma prestado el acorde bVII.

G7	B ♭	G7	B ♭ add9
V	Bvii	V	bVII

Este préstamo se suaviza un poco con la aparición de la 9 del acorde bVII que es la tónica del acorde I.

ESTROFA II:

A partir de esta estrofa se enriquece la armonía presentando al F con tensiones (7 ,9).

Se usa la cadencia subdominante igual que en la primera estrofa, pero en este caso se agrega el vi grado y se juega con la región tonal y con la nota D como tensión 11 y 9 en estos acordes.

Fmaj9	Am11 - Cadd9	Fmaj9	Am11 -Cadd9Csus2
IV	Vi - I	IV	Vi - I
Fmaj9	Am11 - Cadd9	Fmaj9	Am11 - Cadd9
IV	Vi - I	IV	Vi - I

INTERMEDIO:

La primera parte funciona igual que la introducción, pero tiene nuevas tensiones para el acorde IV y el acorde de tónica es más fuerte por estar la triada básica completa.

Fmaj9	Cadd9	Fmaj9	Cadd9
IV	I	IV	I

La segunda parte del intermedio funciona como el coro con la inclusión de nuevas tensiones para darle un color nuevo a la sección.

G7	Bbadd9	G7	Bb69
V	bVII	V	bVII

En este pasaje específico el acorde Vb13 es tomado como un acorde de paso que podría estar conectado con la tonalidad menor paralela, pero que por su corta duración se cifra como un V con una tensión (b13).

7	Bbadd9	G7/F G7/Eb	Bb69
V	bVII	V V(b13)	bVII

Las siguientes partes se repiten sin variaciones en la parte armónica.

<u>El teclado:</u>

En esta canción el teclado es uno de los encargados de la función armónica y rítmica. Establece un juego con la guitarra en el que ambos se complementan y resaltan las regiones armónicas de la canción.

<u>La guitarra:</u>
Tiene una función rítmico-armónica muy clara en la canción. Tiene marcadas claramente cada una de las funciones de los acordes y es la encargada de complementar la información armónica que no está presente en el piano.

<u>El Bajo:</u>
Este apoya los cambios de acorde y alterna con movimientos hacia la quinta del acorde. En el intermedio se sale un poco de esta dinámica y juega también a crear tensiones.

ANALÍSIS MELÓDICO

La voz principal:
La construcción de la melodía principal en la estrofa y el coro está fundamentada en notas principales propias de cada acorde y en tensiones que le dan un valor tímbrico importante, pero que no afectan las funciones de los acordes.
No hay presencia de notas secundarias cromáticas en ninguna de las melodías de estas partes.

Coros:
Entre las melodías pensadas para los coros se encuentran en el intermedio dos frases: una que se mueve diatónicamente y que resuelve en una nota propia del acorde y otra que está marcando notas principales.
Por último en los coros se identifican dos tipos de melodías:
Paralelas: que están a distancia de tercera o sexta de la voz principal.
Contrapuntísticas: que realizan un dibujo melódico diferente al de la melodía principal.

Glockenspiel: este instrumento juega con una línea melódica que usa el contorno de cada uno de los acordes, sin salirse de las tensiones que ya se proponen en el cifrado y en los dos instrumentos armónicos: guitarra y teclado.
La presencia de muchos saltos se hace con la intención de reforzar el tono juguetón del que ya se había hablado en el planteamiento de la letra.

EL RITMO

La batería está encargada de darle presencia y peso rítmico a la canción. Está basada en un patrón básico de rock, con ligeras variaciones que pretenden demarcar las secciones y darle fuerza a ciertas partes de la canción.
El tambor eléctrico aparte de ofrecer un recurso rítmico también ofrece un recurso tímbrico, que crea una tensión sutil que no devela con exactitud la razón de esta tensión (la muerte de estos niños que aparentemente solo están jugando).

EL FORMATO

- Batería estándar:
  - Bombo.
  - 2 toms de aire.
  - Tom de tierra.
  - Redoblante.
  - Platillos: Hi-hat, crash y ride.
  - Tambor electrónico.
- Bajo eléctrico de cuatro cuerdas.
- 1 Teclado.
- 1 Guitarra electroacústica.
- Glockenspiel.

- Voz solista femenina.
- Cuatro coros femeninos.
- Dos coros masculinos.

RECURSOS TÍMBRICOS

La canción comienza con una melodía en el glockenspiel que tiene como intención ofrecer una imagen de las gotas de luz que caen una a una de las bombillas. De manera pausada y cristalina se escuchan al inicio y siguen resonando mientras van formando el gran mar por el cual Totó y Joel navegan, hasta formar un oleaje casi místico que les permite jugar y que se confunde con sus risas y las de sus amigos. Estas risas van acompañadas del sonido del mar.
El sonido del teclado le añade un color importante a ese tejido de sonidos que se mueve entre la pasividad y la tensión.
Al final de la canción la línea melódica del glockenspiel, sumada a los coros y a la textura de todo el formato instrumental en funcionamiento, da como resultado un final que sin perder el tono de juego sugiere la venida de una tragedia. La luz logra ahogar a estos niños que solo querían jugar para recordar.

8.3 MARÍA DOS PRAZERES

8.3.1 Síntesis del cuento:

La historia inicia en el apartamento de María dos Prazeres, mulata de setenta y seis años, aún coqueta y de cuerpo esbelto, que vive con su perro Noi como única compañía.

Esa mañana recibe a un joven que trabaja en una funeraria y que la visita en atención al interés de ella en comprar un lugar donde la entierren cuando muera –su muerte es su gran certeza desde que, tres meses atrás, soñó que moriría justo ese año antes de Navidad.

Sus deseos eran claros: una tumba en la tierra donde pudiera permanecer acostada a la sombra de un árbol, ubicada en un lugar que jamás pudiera ser inundado (no quería que su cuerpo flotara entre las aguas, tal y como había visto a muchos cuando era niña a las orillas del río Amazonas).

Después de asegurarse un lugar, María empieza a trabajar en otro deseo que tiene para después de muerta: que alguien llore sobre su tumba. María ha estado sola desde sus catorce años, cuando su madre la vendió al oficial de un barco que la usó y la abandonó de inmediato; desde entonces, quedó a la merced de lo que su oficio de puta le pudiera ofrecer. Noi es su única compañía, de modo que ella no tiene dudas: su perro será quien la llore cuando haya muerto.

Por eso, desde que el vendedor de tumbas salió de su apartamento, ella empezó a trabajar; la mulata subía continuamente con Noi al cementerio, hasta el lugar de su tumba, reparando en algún árbol, en pequeños detalles que quedaran marcados en la memoria del perro para cuando tuviera que hacer el viaje solo.

Al cabo de un año María comprobó dichosa que los domingos las lágrimas caerían sobre su tumba.

Pasaron más de dos años y Noi seguía llorando sobre la tumba de María dos Prazeres, aun cuando ella no había muerto. Su sueño no terminaba de cumplirse.

Tiempo después, un domingo de esos en que bajaban juntos del cementerio, un aguacero los sorprendió solos en la calle, empapados. En la soledad de la tormenta, un auto se detuvo y sus cristales descendieron para dejar escuchar la voz del conductor que se ofreció a llevarla.

María aceptó.

En el recorrido hay miradas ocultas por el espejo que culminan, al llegar, en la pregunta del hombre: "¿subo?". Humillada, María se niega; pero el hombre insiste en subir a conversar, con una mirada que la estremece y la llena de un pavor que hace mucho tiempo no sentía.

María le deja claro, entonces, que él decide, y se aleja del carro hacia su apartamento.

María dos Prazeres se sofoca, como sólo la muerte puede sofocar.

Asustada, escucha los pasos que se acercan y, de pronto, se da cuenta que ha vivido los últimos años totalmente equivocada, malinterpretó su sueño; no era la muerte lo que le venía al encuentro.

8.3.2 Relación entre la canción y el cuento:

Lo primero que se siente al leer este cuento es la presencia inminente de una fuerte melancolía, una emoción que permanece latente a lo largo de esta historia que García Márquez narra de manera extraordinaria.
Ese tono melancólico marca la canción, no sólo la letra y la melodía, sino también la voz, principalmente.
Se toma esta emoción melancólica para trabajarla, transformarla y comunicarla en la canción.
Se establece una conexión muy estrecha con el personaje principal: María dos Prazeres. Todo ese sufrimiento, ese dolor, esa soledad –que eran su vida entera– se apoderan de las ideas principales al comenzar a componer y así se empieza a hablar de este personaje:

María María
Mulata de cabeza fría
María la niña
La anciana, la perdida (Bis)
La perdida.

Se decide tomar este personaje como centro de la canción y se enfoca la atención en su certeza de morir y en su deseo insustituible de tener a alguien que la llorara. Esta idea se extrae del cuento para incorporarla a la letra: la necesidad que tuvo, al estar tan profundamente sola, de enseñar a su perro a llorarla.

Es María dama de compañía
Que tiene miedo de morirse sozinha
Y de las aguas del mar
Va trabajando en entrenar a su perro
Para que llore cuando ella se vaya al cielo
Y ya Noi puede llorar

Pero hay algo más.
En el cuento el lector espera ansiosamente, hasta el final, la hora de la muerte de María, pero de manera inesperada, y para nada abrupta o incoherente, la muerte no llega; se abre una puerta hacia algo que el narrador no se atreve a mencionar, pero que deja perceptible para el lector; un final con color esperanzador. Y para resaltar esa especie de quebranto del sentimiento melancólico, se deja en el coro esa marca reiterada de que la historia no es necesariamente como el narrador la está contando:

Pero ella no sabe si es la muerte
O el amor quien la espera
En la esquina de su coraçao

8.3.3 La letra:

MARIA DOS PRAZERES

Es María dama de compañía
Que tiene miedo de morirse sozinha
Y de las aguas del mar

Va trabajando en entrenar a su perro
Para que llore cuando ella se vaya al cielo
Y ya Noi puede llorar.

Pero ella no sabe si es la muerte
O el amor quien la espera
En la esquina de su coraçao.

María María
Mulata de cabeza fría
María la niña
La anciana, la perdida (Bis)

4.4 La música:

Análisis musical:
Tonalidad: Am
Métrica: 4/4

FORMA

INTRODUCCION	10 compases	**ESTROFA I**	16 compases	**PRE-CORO**	7 compases

CORO	8 compases	**SOLO**	16 compases	**PRE-CORO**	7 compases

CORO-CODA	32 compases

ARMONÍA

ESTROFA:

La armonía de la estrofa se mueve entre la región de tónica, pasando por el vii grado que es tomado de la escala menor armónica. Se piensa en estas disposiciones para dar conducción al bajo de los acordes.

Am/F#	G#dim/F	Am	Am/G
I	Vii	I	i

El Am/F# también puede ser visto como un acorde VI semidisminuído tomado de la escala menor melódica.

PRE-CORO:

En esta sección, se hacen algunas rearmonizaciones usando la progresión de ii-V-i para enriquecer la armonía logrando el siguiente resultado:

Em7b5	A7(b13)	Dm7	G7
ii/iv	V/iv	iv y ii/III	V7/III
Cmaj7	E7(b13)		
III	V(b13)		

Em7b5: se toma como un iim7 relativo de Dm7 (iv), con la variante en la estructura de ser un acorde semidisminuído.
A7 (b13): Se identifica como el V grado del iv con una tensión agregada (b13).
Dm7: Forma parte de la primera cadena ii- V- I, pero a su vez es parte de la segunda formada por Dm7- G7-Cmaj7, cadena que gira en torno al III grado.
G7: se identifica como dominante secundaria de Cmaj7 (III).
E7 (b13): Acorde dominante de la tonalidad tomado de la escala menor armónica, con una tensión (13), que no afecta la armadura de la tonalidad.

CORO:

En el coro se usa el Gm7 (viim7) con un objetivo principalmente de color, y se toma como un préstamo modal de la escala Am Dórica (b2).

Am7	Gm7	Am/F#	G#dim//F
Im7	Vii*	i	i

Las siguientes partes repiten la misma armonía que les corresponde, sin ningún tipo de variación, de tensiones, ni de ritmo armónico.

<u>La guitarra y el ukulele:</u>

Son estos instrumentos quienes tienen el mayor peso armónico. La guitarra se encarga de mantener la estructura planteada con los movimientos de bajo indicados en la cifra. El ukulele tiene el objetivo de mostrar las notas más importantes de estos acordes y de manejar un rango diferente de notas al de la guitarra.

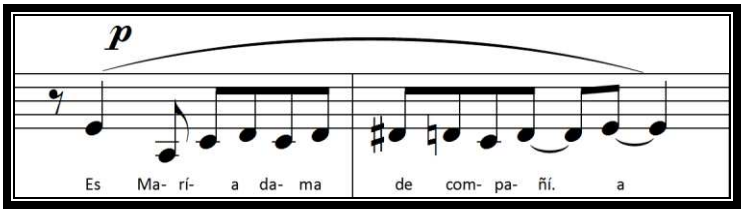
<u>El Bajo:</u>

Este tiene una línea que apoya los cambios de acorde al tiempo que le da la característica propia del género: bossa nova.

ANALÍSIS MELÓDICO

La voz principal:

La voz maneja notas principales de cada acorde pero juega siempre con la tensión del D# como nota secundaria cromática. Un recurso que le da el color particular a la canción.
Ejemplo:



Am/F# **G#dim/F**

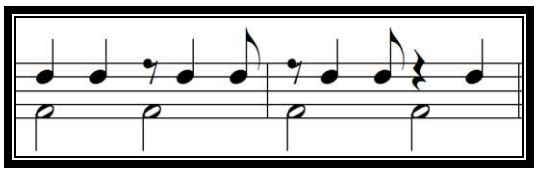
Coros:
Todas las líneas melódicas de los coros están pensadas independientes de la voz principal, no hay presencia de coros paralelos. Algunas de estas líneas apoyan el préstamo que se hace del vi disminuido de la escala menor melódica.

La flauta:
Tiene como función principal en los espacios de silencio o pasivos, contestar a las propuestas melódicas de la voz principal con una contramelodía. Refuerza y da carácter a la canción.

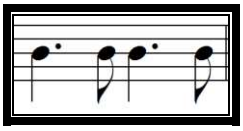
EL RITMO

El bloque de instrumentos, guitarra, bajo y percusión (cajón y egg shaker), se encargan de darle el carácter de bossa nova a la canción.
Todos estos instrumentos se mueven sobre el ritmo básico de la bossa nova:

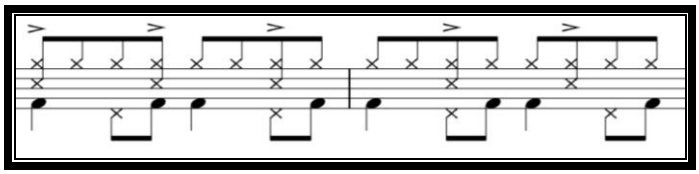
Guitarra:



Bajo:



Percusión:



EL FORMATO

- Percusión:
  - Cajón peruano.
  - Egg shaker (huevito).
- Bajo eléctrico de cuatro cuerdas.
- 1 ukulele tenor.
- 1 Guitarra electroacústica.
- Flauta traversa.
- Voz solista femenina.
- Dos coros femeninos.
- Dos coros masculinos.

RECURSOS TÍMBRICOS

A lo largo de la canción puede sentirse que la melancolía, como toda melancolía, no es del todo gris, por eso hay un contrapeso con la inclusión del ukulele, que señala ese algo que brilla latentemente, que induce a pensar que la historia no acaba allí.
La flauta tiene la intensión principal de complementar melódicamente y contrastar con el bloque rítmico armónico que conforman bajo, guitarra, ukulele y percusión.

8.4 SÓLO VINE A HABLAR POR TELÉFONO

8.4.1 Síntesis del cuento:

Esta historia inicia con María de la Luz Cervantes, sola, a la orilla de una carretera que conduce de Zaragoza a Barcelona, pidiendo ayuda para reparar su auto que se había averiado, o para ser llevada a un lugar desde donde pudiera llamar a su esposo para contarle lo sucedido.

En medio de la tormenta y después de un buen tiempo esperando, un autobús muy viejo se detuvo; ante la explicación de María "lo único que necesito es un teléfono", el conductor accedió llevarla hasta el lugar de su destino. En el autobús también había una señora que acompañaba al conductor y, atrás, el vehículo estaba ocupado por varias mujeres mayores que dormían plácidamente.

Después de un breve sueño, María despertó y el autobús estaba entrando en el patio de una enorme casa, que daba la impresión de convento. Las mujeres se dirigieron en fila hacia la casa y María hizo lo mismo. Al llegar, ante la pregunta que le hizo una guardiana sobre su nombre, María dijo: "sólo vine a hablar por teléfono". La guardiana le respondió: "si te portas bien podrás hablar por teléfono con quien quieras. Pero ahora no, mañana".

Esta respuesta, la presencia de las guardianas y la actitud placida y pasiva de las mujeres, cambiaron la percepción de convento que, hasta entonces, tenía María. Comprendió que aquella casa enorme y gris era un hospital para enfermas mentales. Ante este descubrimiento María se alteró e intentó explicar su condición, "sólo vine a hablar por teléfono", repetía una y otra vez desesperada; pero las guardianas no le hacían caso y para que pudiera dormir aquella noche le inyectaron un somnífero y la amarraron de pies y manos a la cama.

Transcurrieron algunos días (que ella misma no sabía cuántos eran debido a la acción de los calmantes), después de los cuales le asignaron un número y fue inscrita oficialmente en el asilo. María, mientras tanto, seguía sin hablar por teléfono y, por tanto, sin poder comunicarse con su marido.

Su esposo, con quien vivía desde hacía dos años, era mago de profesión y conocido por el nombre Saturno. Desde el día en que María desapareció era presa de la angustia, pero sobre todo, de los celos. Ya María lo había abandonado una vez sin decir nada por otro hombre. Saturno pensó, entonces, que esta vez había ocurrido lo mismo. Empezó a buscarla contactando a todos sus conocidos en Barcelona, pero nadie sabía noticias de ella, y lo único que hacían, sin razones lógicas aparentes, era aumentar los celos del esposo. Y aun cuando fue la policía a su casa a preguntar por el auto abandonado y las explicaciones que pudiera dar su esposa, Saturno lo único que contestó fue que su mujer se había fugado con otro y que él no podía ayudar en el caso.

A los dos meses, cuando Saturno había decidido olvidarla, María todavía no lograba adaptarse a la vida del hospital por completo. La intención de llamar a su esposo seguí latente. Por eso, un tiempo después, cuando por circunstancias extrañas se vio sola en una sala en la que había un teléfono, marcó el número y esperó con una emoción que no podía contener. Del otro lado contestó Saturno que, al escuchar la voz de María que decía "Conejo, vida mía", sentenció con desprecio "Puta" y colgó.

Esa noche María fue víctima de un ataque terrible, golpeo destrozó algunas cosas en el sanatorio y se lastimó ella misma. Esa noche fue internada en el pabellón de las locas furiosas. María se dio cuenta, entonces, de que no había nada a su alcance para escapar de allí.
Consciente de esta situación, recurrió a una guardiana que desde la primera semana le había ofrecido, a cambio de noches de amor, todo cuanto ella quisiera. María pidió, a cambio del placer que podía ofrecer, que un mensaje fuera llevado a su marido. La guardiana accedió y, al cabo de una semana, Saturno estaba en el sanatorio.
Al verlo María le contó todo lo sucedido y le expresó la alegría que significaba para ella poder salir de ese lugar que para ella significaba la muerte. Pero Saturno, advertido y convencido por el médico director del hospital, le explicó que todavía debían esperar un tiempo más antes de salir, para que ella terminara de sanar.
"¡No me digas que tú también crees que estoy loca!... ¡Pero si ya te dije que sólo vine a hablar por teléfono!", dijo María aferrándose del cuello de su marido incrédulo. Una guardia los separó y obligó a Saturno a retirarse. A partir de ese día, María no volvió a acceder a las visitas de su esposo, no lo recibió. Tampoco leía las cartas que él, cansado de ir a verla infructuosamente, le enviaba. Al tiempo, Saturno se dio por vencido. No volvió a visitarla ni a escribirle, se limitó a proporcionarle cigarrillos, primero por medio de la portera y luego mediante una amiga en común.
Y así transcurrieron los años hasta que, un día, aquella amiga sólo encontró los escombros del hospital.

8.4.2 Relación entre la canción y el cuento:
La sensación de angustia, de ansiedad e impotencia están presentes a lo largo del cuento. Los sucesos extraordinarios que envuelven a la protagonista del cuento generan ansiedad; es esa ansiedad, esa angustia desenfrenada, la que se quiere transmitir en la canción.
Se decide, entonces, crear al inicio ese ambiente en la melodía, y seguirlo de manera inmediata en la primera estrofa de la letra:

Pierdo la luz la lluvia no cesa
Justo aquí se muere el motor
Pierdo la luz pierdo, pierdo paciencia
Frío, miedo, angustia.

Para lograr acentuar esa angustia se establece que sea la propia protagonista del cuento quien cuente su historia, pues, como en el cuento, si bien el narrador puede transmitir en parte esa desazón continua, ese desespero, es María misma cuando habla la que transmite esa emoción de forma más real.
Tomada esta decisión, se inicia entonces el trabajo de descubrir a María, el personaje del cuento de García Márquez. Por este intento de descubrirla a partir de la lectura, en la letra de la canción hay elementos que, tal vez, otro lector no puede encontrar en el texto original:

Sobre el rastro del sol

Muevo mi cuerpo
Abro mis brazos y quiero
Quiero poder volar.

Eso es algo que no se encuentra literalmente en el cuento, pero que resultaba un claro reflejo acerca de los anhelos de esa mujer que poco a poco va perdiendo su vida. Y así como se integran elementos nuevos acerca del personaje, también se siente la necesidad de incorporar algunos apartes imprescindibles que hablan de lo que siente María y que se transmiten en la canción:

Y ya no sé
Cuantos días llevo aquí
Si meses o años
Solo sé que estoy sin ti
Y cada día es peor que el anterior
Solo sé que nunca volveré a ser yo.

8.4.3 La letra:

SÓLO VINE A HABLAR POR TELÉFONO

Pierdo la luz la lluvia no cesa
Justo aquí se muere el motor
Pierdo la luz pierdo, pierdo paciencia
Frío, miedo, angustia.

Sobre el rastro del sol
Muevo mi cuerpo
Abro mis brazos y quiero
Quiero poder volar.

Y ya no se
Cuantos días llevo aquí
Si meses o años
Solo sé que estoy sin ti

Y cada día es peor que el anterior
Solo sé que nunca volveré a ser yo.

8.4.4 La música:

Análisis musical:
Tonalidad: G#m
Métrica: 4/4

FORMA

Esta canción no tiene la forma común de estrofa-precoro-coro. Maneja 3 secciones que van creciendo a nivel de textura y de contenido armónico.

PARTE A	22 compases	**PARTE B**	25 compases	**PARTE C**	21 compases

ARMONÍA

La canción está pensada principalmente de forma horizontal. Es decir que se establece un motivo y se trabaja sobre estas melodías que le dan un desarrollo. Sin embargo, en cada parte se sugiere una armonía sobre la que funcionan las diferentes melodías de las voces.
PARTE A:

G#m	F#	G#	F#
i	VII	I	VII

PARTE B:

En esta sección la entrada del piano y del bajo marca claramente la siguiente progresión de acordes.

G#m	F#	G#m	D#m
I	VII	I	v

PARTE C:

E	D#m	C#m	E
Im7	v	I	i

<u>El piano:</u>

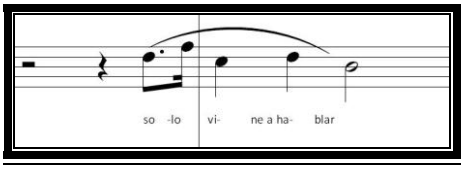
Tiene como función acompañar a las voces dando un peso armónico más contundente, además de hacer crecer la textura de la canción que va creciendo a medida que esta avanza.

El Bajo:

Se ubica en las fundamentales del acorde y esta construido con notas largas, en la PARTE C tiene un papel melódico que comparte con los timbales.

ANALÍSIS MELÓDICO

La voz principal:
Este es el motivo melódico que está presente en toda la pieza y del cual se desprenden algunos de los coros de la canción.



Coros:
Se trabajan coros paralelos y también contramelodías. La canción está concebida como una pieza para voces y su fuerte esta en la combinación de melodías y colores en una misma tesitura.

EL RITMO

Bombo y tímbales:
En esta canción la parte rítmica corre por cuenta del bombo que está tocando permanente un patrón que recuerda el movimiento del corazón. Un corazón que late y demuestra la angustia que vive la protagonista de la historia.
Los timbales aparecen en la PARTE C para darle fuerza rítmica y armónica a la parte más llena texturalmente y que está concebida para ser más fuerte.

EL FORMATO

- Bombo.
- Timbales
- Bajo electrónico.
- Piano
- 2 voces principales
- 5 coros
- Efectos de sonido

RECURSOS TÍMBRICOS

Más allá de las emociones transmitidas en la letra, sintiendo la necesidad imperiosa de que el ambiente melódico de la canción generara tensión continua se trabaja porque

las voces del coro al final, desencadenen de manera más marcada la desazón, el sentimiento de que la vida se acaba.
Para enriquecer la canción se recurre a efectos de sonido ambiente: un trueno, el timbre de un teléfono, el arranque de un automóvil y la lluvia.

8.5 EL RASTRO DE TU SANGRE EN LA NIEVE

8.5.1 Síntesis del cuento:

Como otros cuentos de los doce peregrinos, este inicia con un viaje en carretera europea. Esta vez los ocupantes del vehículo son Nena Daconte y Billy Sánchez, dos colombianos que se dirigen de Madrid a Burdeos en busca de su luna de miel, justo tres días después de haberse casado en Cartagena de Indias.

Este matrimonio resultó incomprensible para todos los que los conocían, pues ella era una muchacha culta e inteligente y él, en cambio, era apenas un pandillero ineducado. No obstante, el amor germinó entre ellos y, tan sólo tres meses después de conocerse, decidieron casarse.

En Madrid, al bajar del avión proveniente de Colombia, fueron recibidos por una misión diplomática, pues las dos familias gozaban de una posición social elevada que, además, los hacía tener un cierto posicionamiento a nivel político. Fueron recibidos con un auto nuevo, regalo del padre de Billy, y con unas flores bellísimas, destinadas a las casi igualmente hermosas manos de Nena. Al coger las flores ella se pinchó su dedo, pero no le dio gran importancia. Disfrutaron de una velada encantadora en la que nena demostró sus dotes de saxofonista.

Sólo al salir de Madrid se dio cuenta de que su dedo estaba sangrando y, después de un largo recorrido, decidió buscar por fin una farmacia, pues la sangre no se detenía.

Pero no hubo farmacia y Nena Daconte olvidó su búsqueda al quedar profundamente dormida.

Ya cerca de París Nena volvió a despertar y, al hacer una parada para ir al baño, descubrió que su dedo seguía sangrando al punto de traspasar el pañuelo que horas antes se había amarrado. Entonces lavó su dedo y volvió al auto.

Aunque el pinchazo era diminuto el dedo volvió a sangrar y Nena decidió dejar el dedo fuera de la ventana, por si el aire invernal detenía el sangrado. En ese momento una imagen encantadora vino a su mente: “si alguien nos quiere encontrar será muy fácil…. Imagínate: un rastro de sangre desde Madrid hasta París. ¿No te parece bello para una canción?”.

Y aunque la pregunta daba pie para una conversación interesante, no siguieron hablando, porque ya en París el dedo sangraba con más vehemencia y ella supo que una farmacia no era suficiente; habría que ir a un hospital.

Al llegar, Billy tuvo que ayudar a su esposa a bajar del coche, pues ella había perdido fuerza. Después de una larga espera un médico se llevó a Nena rumbo a cuidados intensivos y le indicó al asustado esposo que sólo podría verla el martes siguiente; y apenas era miércoles.

Transcurrieron seis días intensos en los que Billy no obtuvo ninguna noticia. Hospedado en frente del hospital, se le pasaban los días sollozando y pensando en su vida y en la incertidumbre de cómo había hecho para vivir sin el amparo de Nena hasta

el momento de conocerla. Su desesperación lo llevó a la embajada de Colombia en París, pero no le prestaron atención suficiente. Impotente, decidió esperar encerrado en el hotel.
El martes, por fin, pudo obtener noticias de Nena. "Pero, ¿dónde diablos se había metido usted?" fue lo que primero que le dijo el médico al verlo. Ante la mirada perpleja de Billy, el médico le dio la trágica noticia: su esposa había muerto desangrada el jueves por la noche.
El mismo médico le contó que los padres de la muchacha habían venido por el cadáver, que lo habían buscado a él infructuosamente, y que ya se habían llevado el cuerpo de regreso a Cartagena, en Colombia.

8.5.2 Relación entre la canción y el cuento:

"¿No te parece bello para una canción?", pregunta Nena Daconte a su esposo después de crear aquella hermosa metáfora acerca de su sangre goteando en la nieve. Al leer esta pregunta, se asume la presencia de una invitación, una invitación a hacer una canción.
Se concibe inicialmente como una pieza instrumental con tres secciones diferentes. La primera, sería destinada para nena, más inocente y alegre. La segunda para Billy, un poco más desenfrenada y despreocupada. La última, la tercera, enfocada en esa última parte en la que se expone la muerte de ella, mucho más oscura y dolorosa.
Se decide no hacer una letra para la canción. Aquello que se quiere transmitir, sólo puede ser contado a través de pequeños fragmentos literales del mismo cuento. Pensando en esas tres partes creadas, se escogen apartes que resalten esas partes que son importantes a nivel personal. Y siguiendo con aquella concepción de musicalización que ya se expuso en otra parte del trabajo, no se atendió un orden obediente del texto original.
Se decide jugar entonces con las palabras y con el orden.

8.5.3 La letra:

EL RASTRO DE TU SANGRE EN LA NIEVE

Fragmentos Escogidos Del Cuento

NENA DACONTE

Al anochecer. Cuando llegaron a la frontera, Nena se dio cuenta de que el dedo
con el anillo de bodas le seguía sangrando.

El guardia debió confundirla con una aparición mágica
en aquella noche de espantos.
-¿Es algo grave?

- Nada, es solo un pinchazo

Ella era casi una niña, con unos ojos de pájaro feliz
y una piel de melaza que todavía irradiaba la resolana del Caribe
en el lúgubre anochecer de enero.

Se dio cuenta por primera vez de que el dedo estaba sangrando,
cuando salieron de Madrid en una tarde que se había diáfana
después de la tormenta.

El embajador y su esposa la esperaron con un ramo de rosas
tan radiantes y frescas, que hasta las gotas de rocío parecían artificiales.

Al cogerlas se pinchó el dedo con una espina del tallo,
pero sorteó el percance con un recurso encantador.
-Lo hice adrede, para que se fijaran en mi anillo.

El pinchazo era casi invisible.

Tan pronto como regresaron al coche volvió a sangrar, de modo que Nena
dejó el brazo colgando fuera de la ventana,
convencida de que el aire glacial de las sementeras
tenía virtudes de cauterio.

-Si alguien nos quiere encontrar será muy fácil.
Sólo tendrá que seguir el rastro de mi sangre en la nieve.
Imagínate, un rastro de sangre en la nieve desde Madrid hasta París.
¿No te parece bello para una canción?

NENA Y BILLY

Billy que conducía el coche, era un año menor que ella y casi tan bello.

Al contrario de su esposa, era alto y atlético
y tenía las mandíbulas de hierro de los matones tímidos.

Pasaron las tardes difíciles de junio en la terraza interior de la casa,
ella tocando canciones de moda en el saxofón
y él contemplándola desde el chinchorro con un estupor sin alivio.

Ellos habían progresado tanto en el amor
que ya no les alcanzaba el mundo para otra cosa,
y lo hacían a cualquier hora y en cualquier parte,
tratando de inventarlo otra vez cada vez que lo hacían.

Se habían casado tres días antes, a 10.000 kilómetros de allí,
en Cartagena de Indias.
Nadie, salvo ellos mismos, entendía el fundamento real ni conoció
el origen de ese amor imprevisible.

Debajo de la triste reputación de bruto que él tenía muy bien sustentada
ella descubrió un huérfano asustado y tierno.

Billy le apretó la mano izquierda y la sintió lánguida y fría,
y sus labios habían perdido el color. Permaneció a su lado, con la mano en la suya.

Se quedó parado en la sala lúgubre sin saber qué hacer
mirando el corredor vacío por donde se la habían llevado a ella.

Se sentía tan ofuscado y solo, que no podía entender
cómo pudo vivir alguna vez sin el amparo de Nena.

En los suburbios de Paris el dedo era un manantial incontenible
y ella sintió de veras que se le estaba yendo el alma por la herida.

LA MUERTE

Los funerales tuvieron lugar el domingo a las dos de la tarde,
a sólo doscientos metros del sórdido cuarto de hotel
donde Billy agonizaba de soledad por el amor de Nena Daconte.

El mismo domingo por la noche,
mientras el soportaba las ganas de llorar de rabia,
los padres de ella se llevaron el cuerpo embalsamado
dentro de un ataúd metálico.

El martes amaneció turbio y helado, pero sin llovizna,
y él se levantó desde las seis,
y esperó en la puerta del hospital…

Cuando entro por fin, el martes en la mañana,
ya se había consumado el entierro.

Cuando salió del hospital, ni siquiera se dio cuenta de que estaba cayendo
del cielo una nieve sin rastros de sangre, cuyos copos tiernos y nítidos parecían
plumitas de palomas, y que en las calles de Paris
había una aire de fiesta,
porque era la primera nevada grande en diez años.

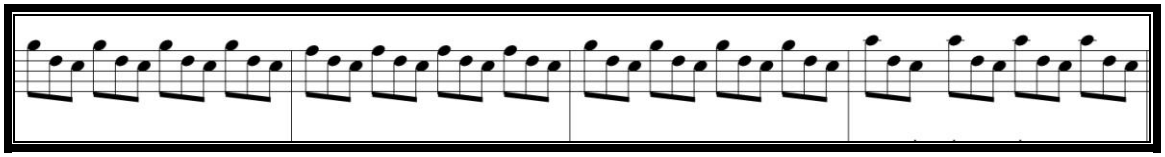
Entonces lo supo. Nena Daconte había muerto desangrada
a las 7:10 de la noche del jueves 9 de enero.

8.5.4 La música:

Tonalidad: Dm
Métrica: 12/8 y 4/4

Siendo esta la única pieza donde no hay una melodía con letra definida y también la única que se sale del género canción tal como se ha venido planteando, el tratamiento compositivo es diferente al de las otras canciones.
Descripción del proceso compositivo:
No se concibe con un carácter definido armónicamente sino que se piensa desde el aspecto tímbrico de contrastes entre los dos instrumentos: Bajo y ukulele. Teniendo como punto de partida la asignación de personajes a cada uno de los instrumentos; bajo: Billy Sánchez, ukulele: Nena Daconte y voces: la muerte.
Se establecen tres partes. La primera de estas partes está dedicada a la protagonista Nena Daconte. Teniendo como base la tonalidad de Dm se crea una secuencia melódica en el ukulele que tenga características de un goteo constante y para este propósito se escoge una métrica de 12/8 que permita lograr este objetivo.

En esta secuencia se juega con la nota superior llevándola por grados conjuntos ascendentes y descendentes, de esta manera:
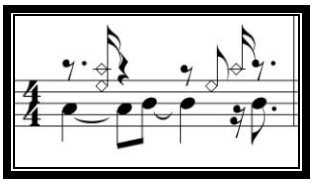


El bajo esta construido con notas largas (blancas y redondas), acentúa cambios de compases y es el que tiene la frase melódica que cierra el ciclo. Se usan apoyaturas para mayor expresividad.

La segunda parte está pensada como el nudo del cuento, en este caso de la canción. La melodía del ukulele se vuelve más tensionante, guardando el mismo principio de secuencia.
El bajo continúa marcando con notas largas cambios de compases y tiene más movimiento melódico: se subdivide en dos partes, la primera con un mayor movimiento y la segunda más estática. Además cumple una función tímbrica a través del uso de los armónicos naturales que le imprime un carácter más dinámico a la sección.

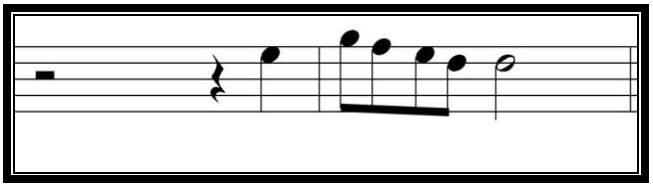
La tercera parte es el trágico desenlace de la historia. En esta parte se presenta un cambio en la métrica de 12/8 a 4/4. Se piensa en el cambio para crear una atmosfera diferente a la de las anteriores secciones, se pretende crear un ambiente más oscuro, más denso.
Hay un cambio tímbrico al incluir voces femeninas y prescindir del ukulele.

Se establecen dos motivos:

1. Motivo rítmico en el bajo: Que tiene como principal característica la anticipación. Crea un piso armónico para el juego de la melodía de la voz principal y los coros. Funciona como un *obstinato* durante toda la sección.



2. Motivo melódico en la voz principal: Tiene un claro carácter melancólico y es la base para crear los coros y el desarrollo melódico de toda la sección.



<u>Los coros:</u>
En general no se manejan coros paralelos sino contramelodías. Ninguna de estas presenta notas por fuera de la tonalidad.

El resultado de este proceso se enriquece con la lectura de fragmentos del cuento escogidos sin pensar en un orden cronológico. Esto con el fin de enriquecer cada una de las secciones con citas que se refieren a esos momentos específicos que las inspiraron.

EL FORMATO

- Bajo fretless de cuatro cuerdas

-Ukulele

- Voces femeninas

- Voz leída.

RECURSOS TÍMBRICOS
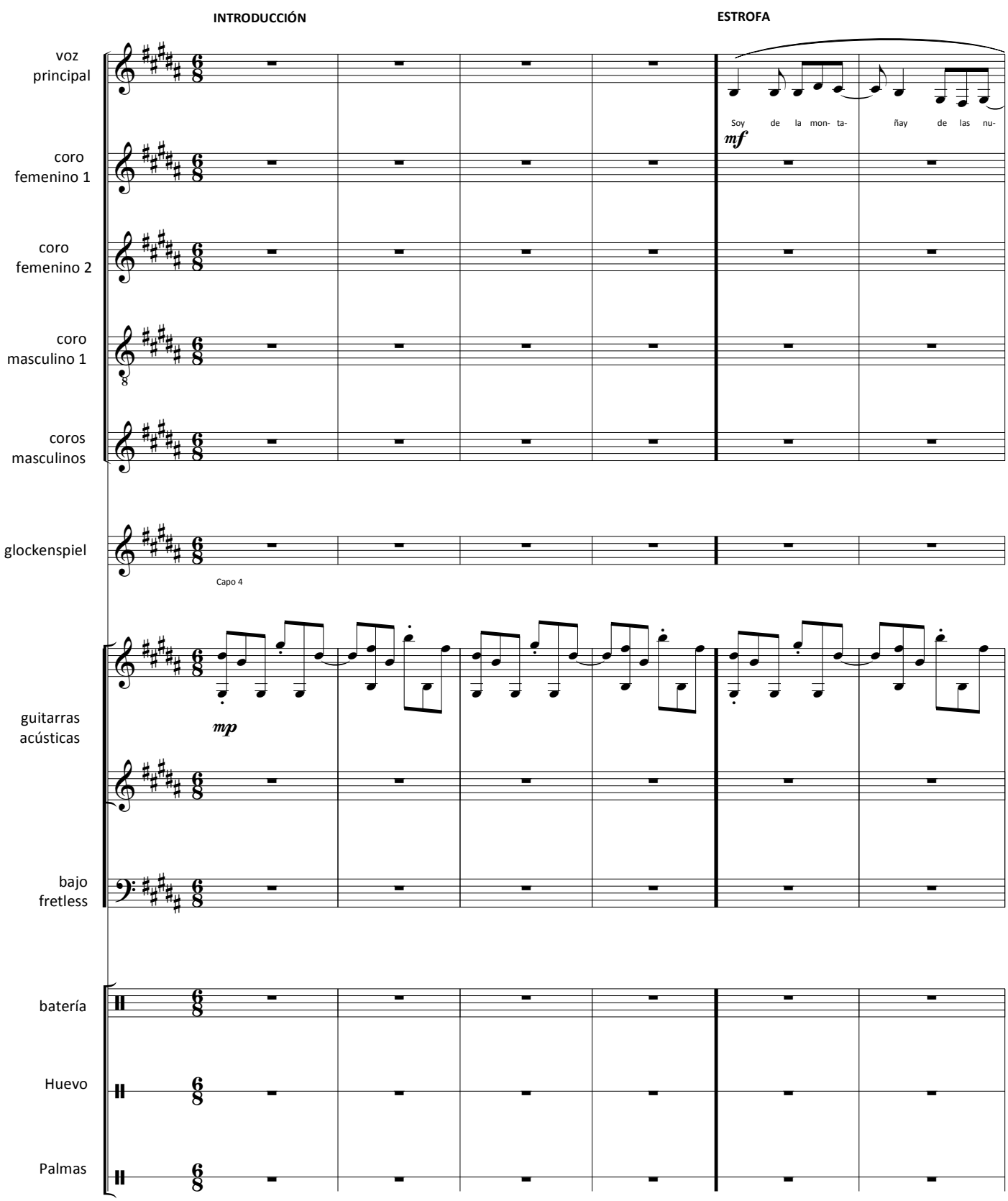
Esta canción concebida como una pieza de tres secciones, tiene como apoyo fundamental en el aspecto tímbrico a una voz femenina que lee fragmentos importantes del cuento que ayudan a expresar concretamente los momentos esenciales de la lectura del cuento. Su característica es la sencillez y el manejo de un formato pequeño que se concentra en las capacidades expresivas de cada instrumento.
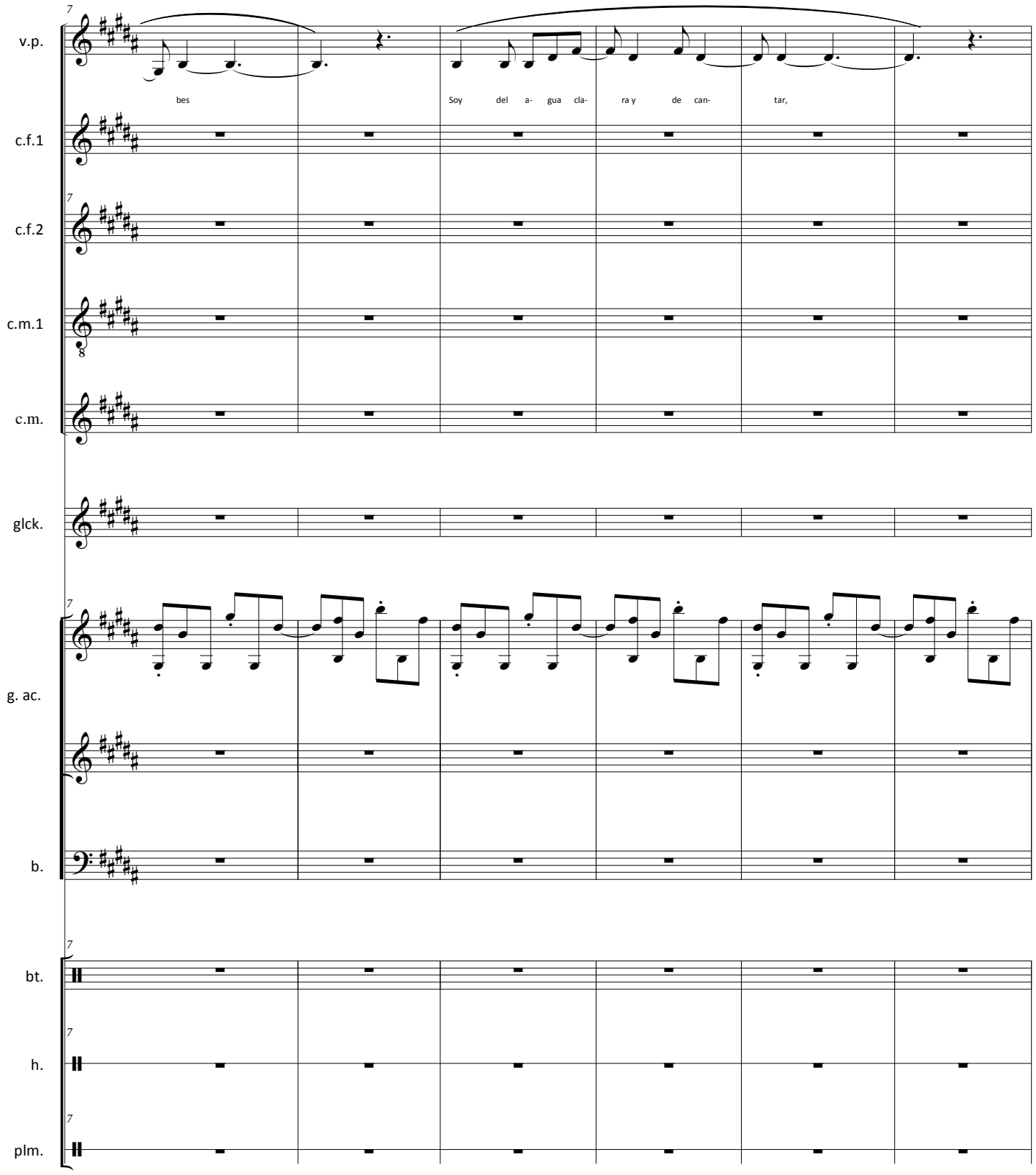
9. ANEXOS
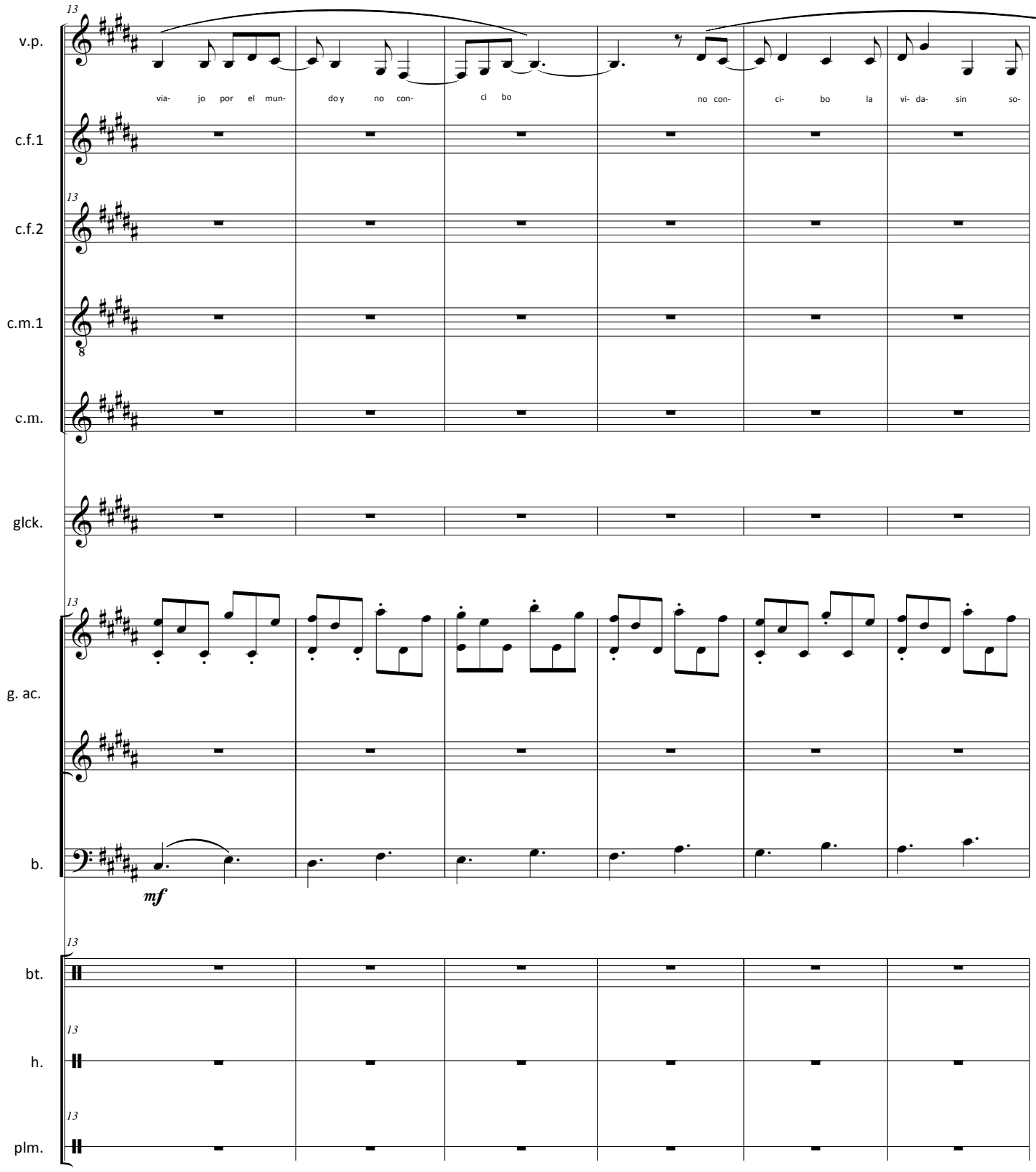
ME ALQUILO PARA SOÑAR
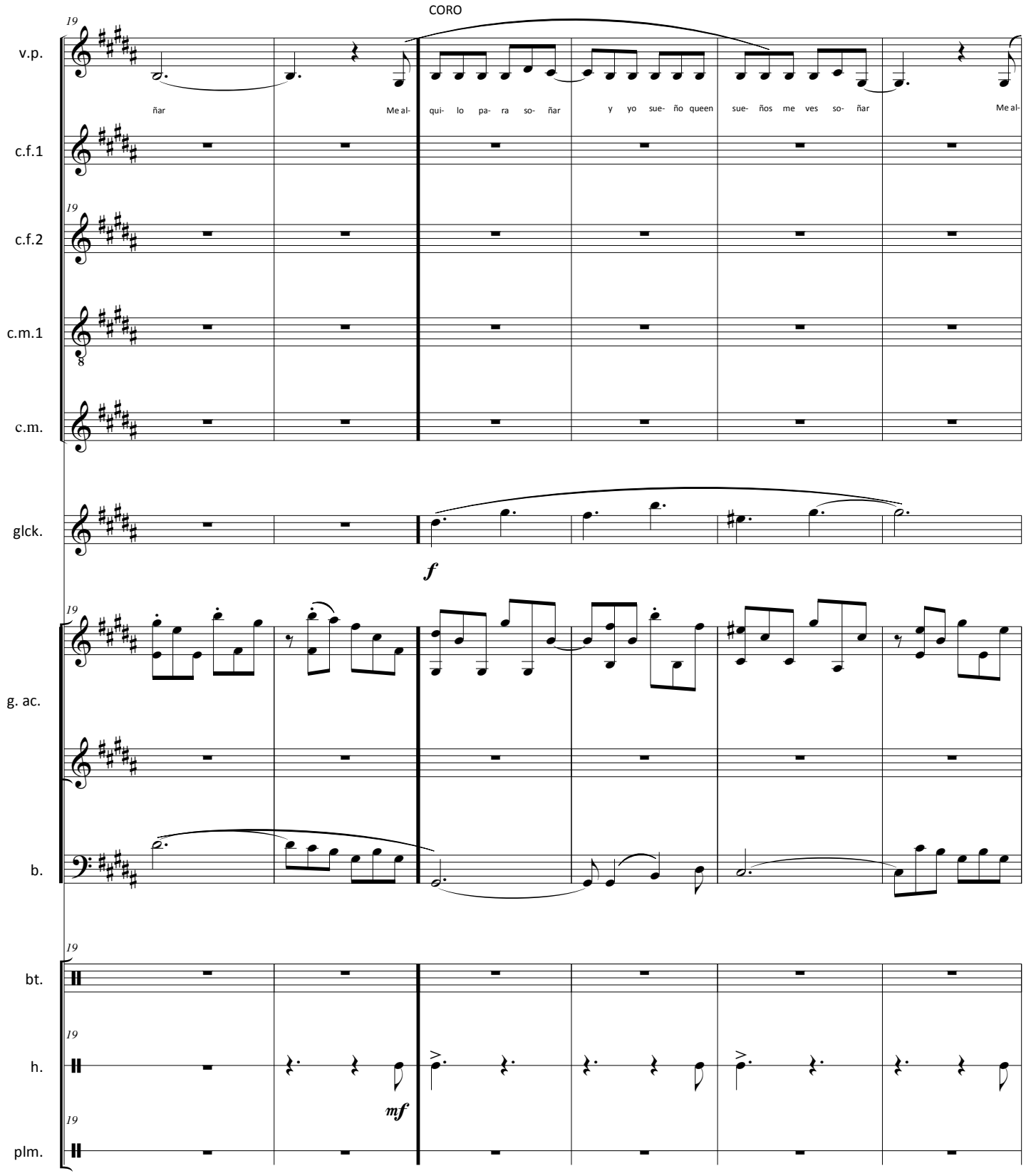
CAROL GARAVITO
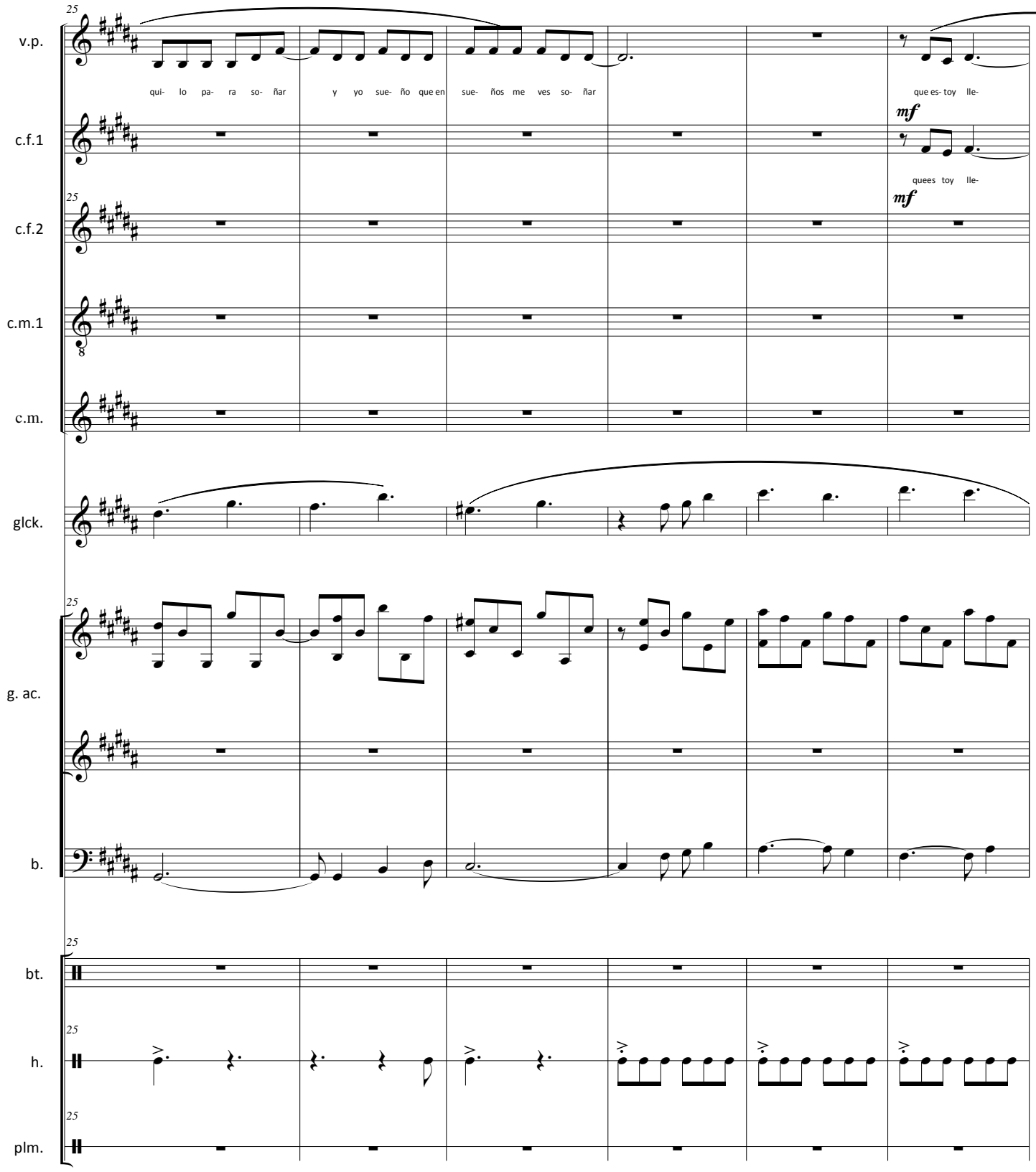
Piezas Peregrinas
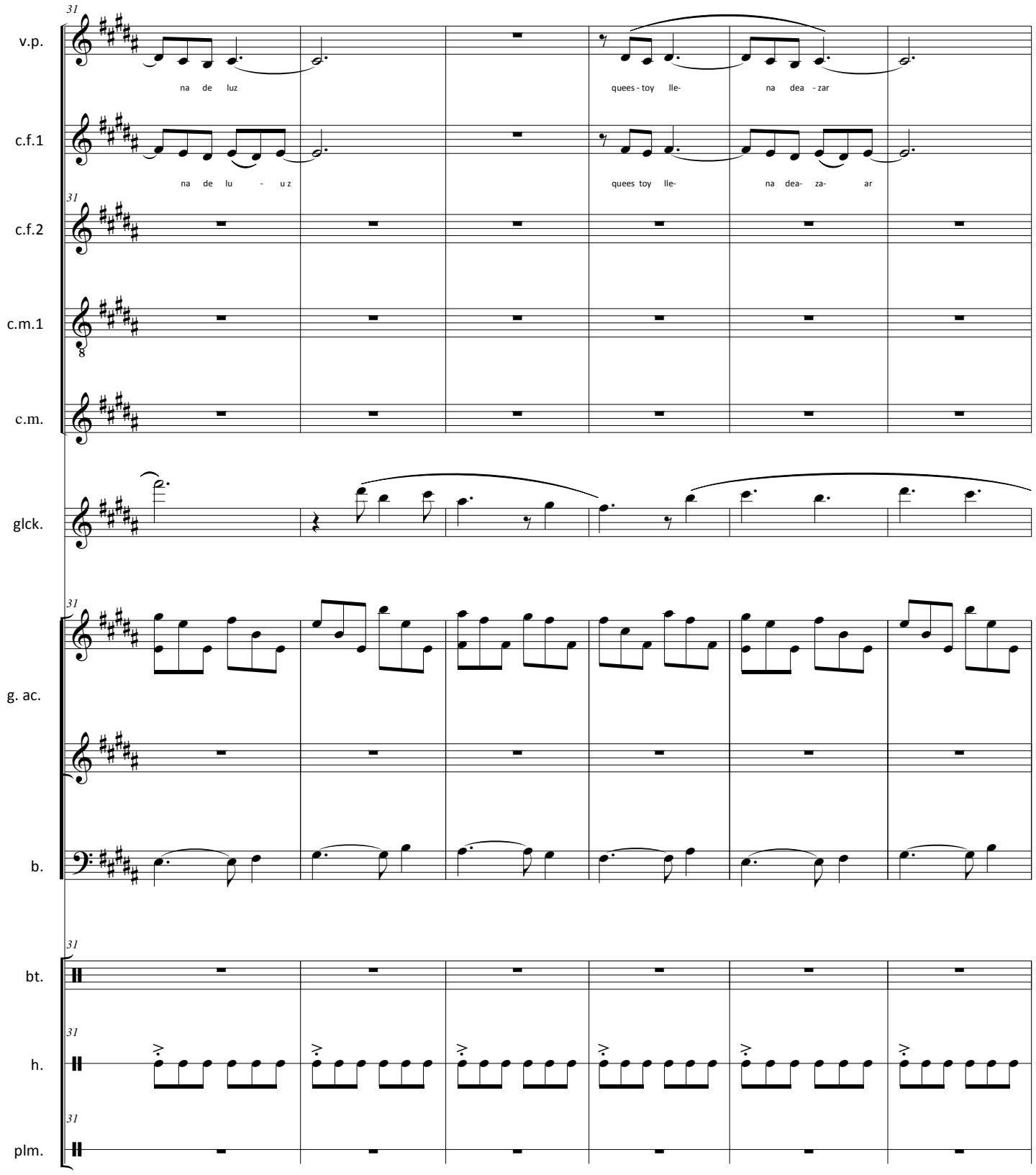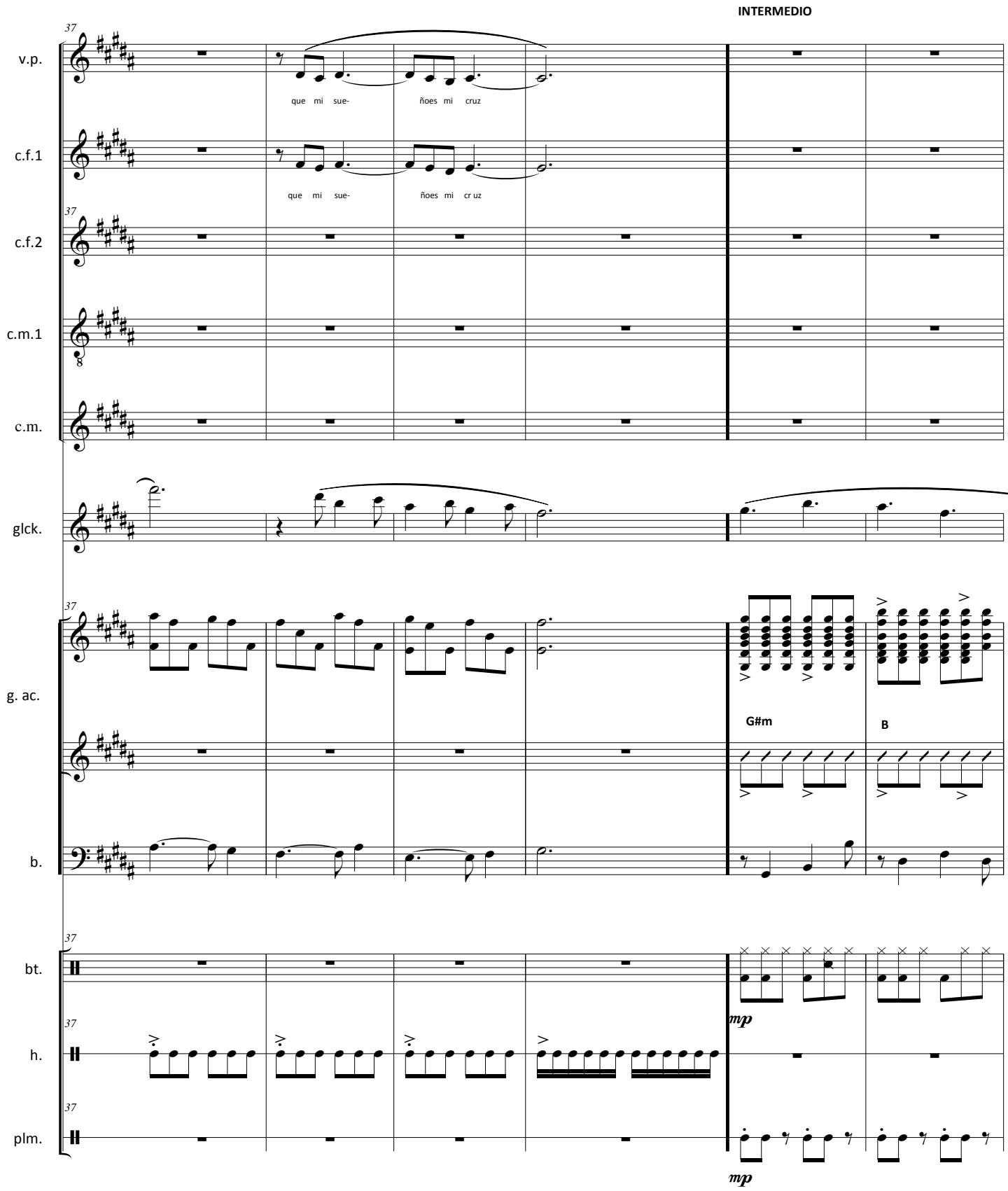



v.p.
bes
Soy del a- gua cla- ra y de can- tar,
c.f.1
c.f.2
c.m.1
c.m.
glck.
g. ac.
b.
bt.
h.
plm.
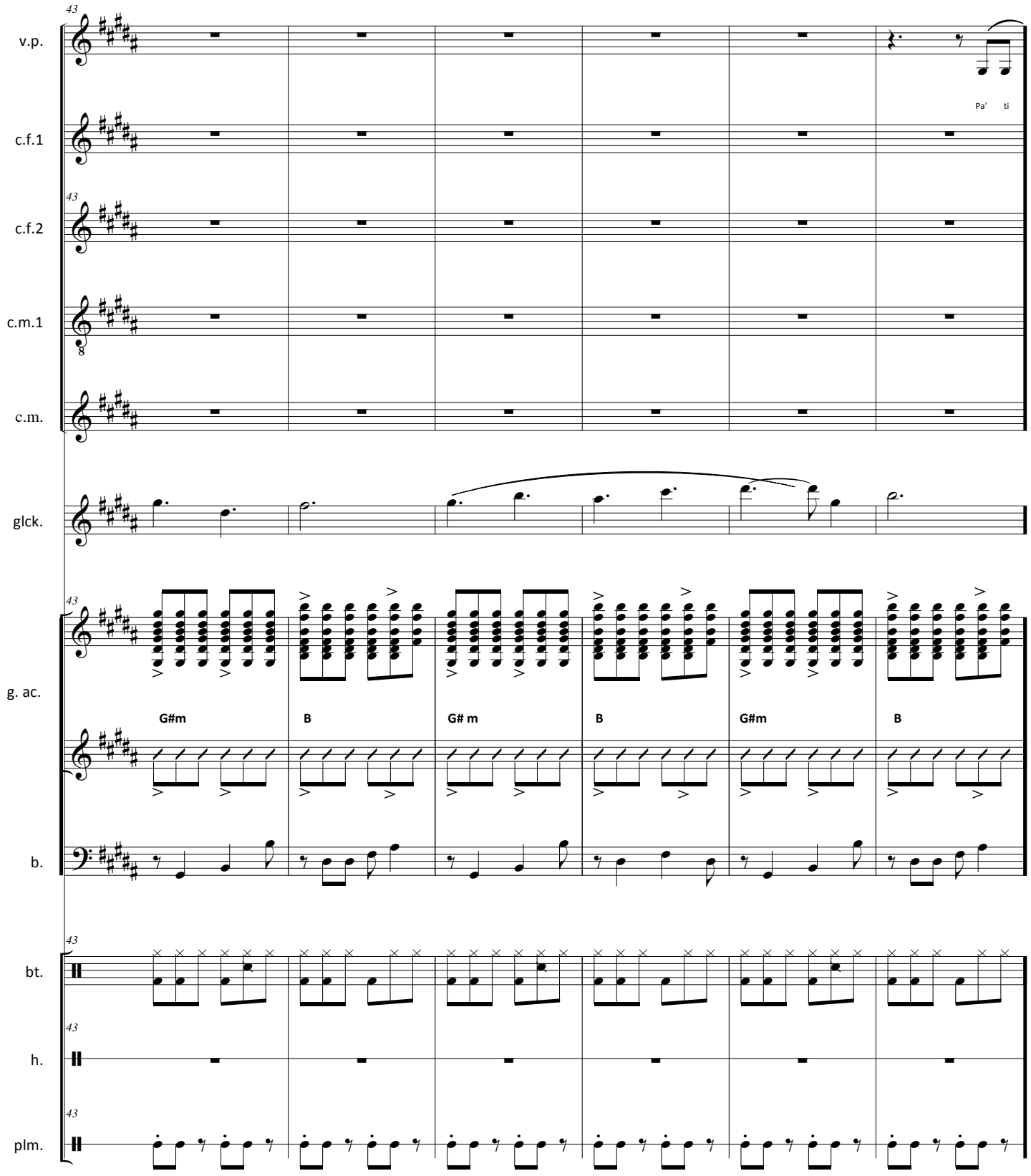

13
v.p.
via- jo por el mun- do y no con- ci bo no con- ci- bo la vi- da- sin so-
c.f.1
13
c.f.2
c.m.1
8
c.m.
glck.
13
g. ac.
b.
mf
13
bt.
13
h.
13
plm.

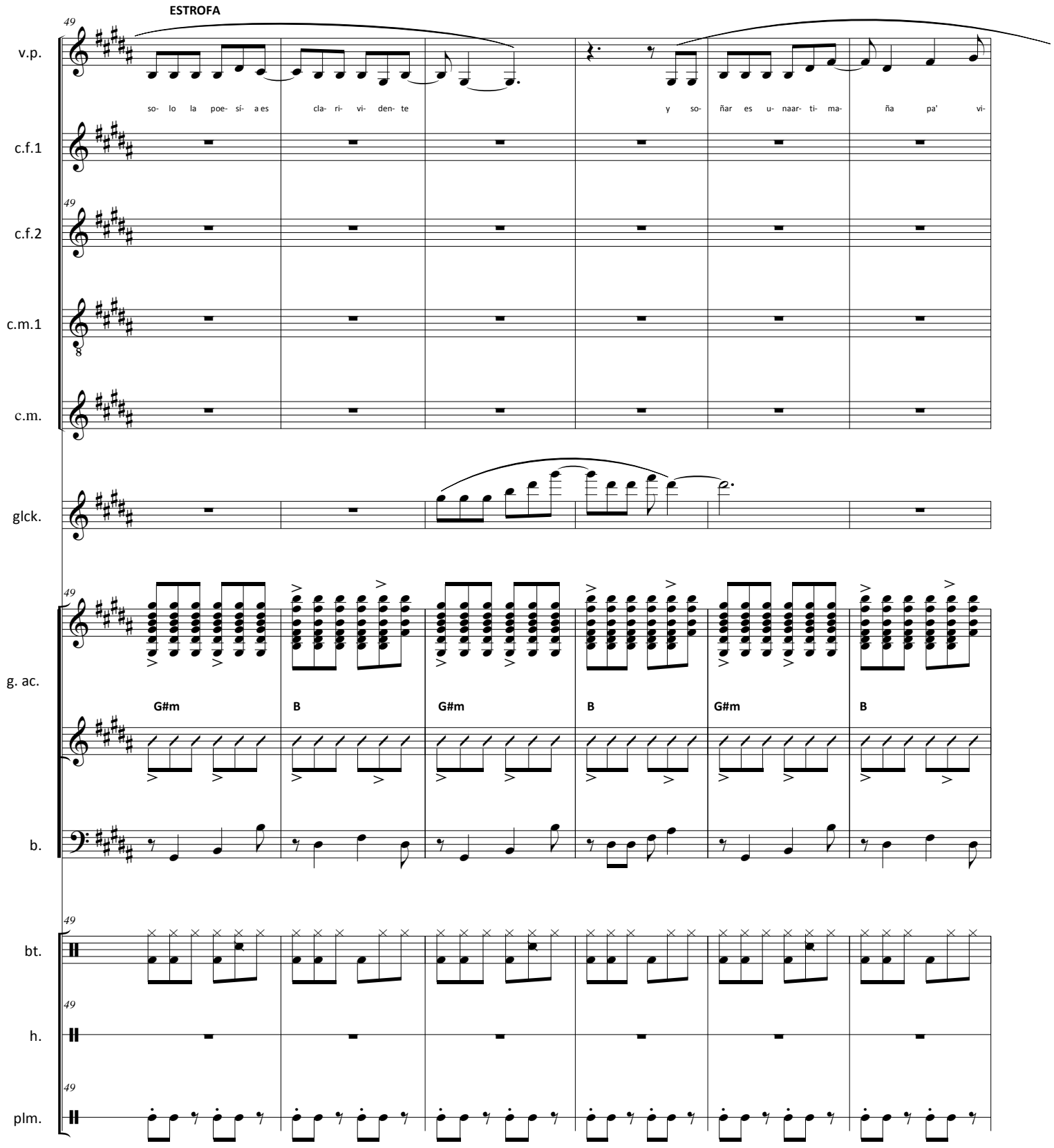

CORO
v.p.
ñar
Me al-
qui- lo pa- ra so- ñar
y yo sue- ño queen
sue- ños me ves so- ñar
Me al-
c.f.1
c.f.2
c.m.1
c.m.
glck.
f
g. ac.
b.
bt.
h.
mf
plm.
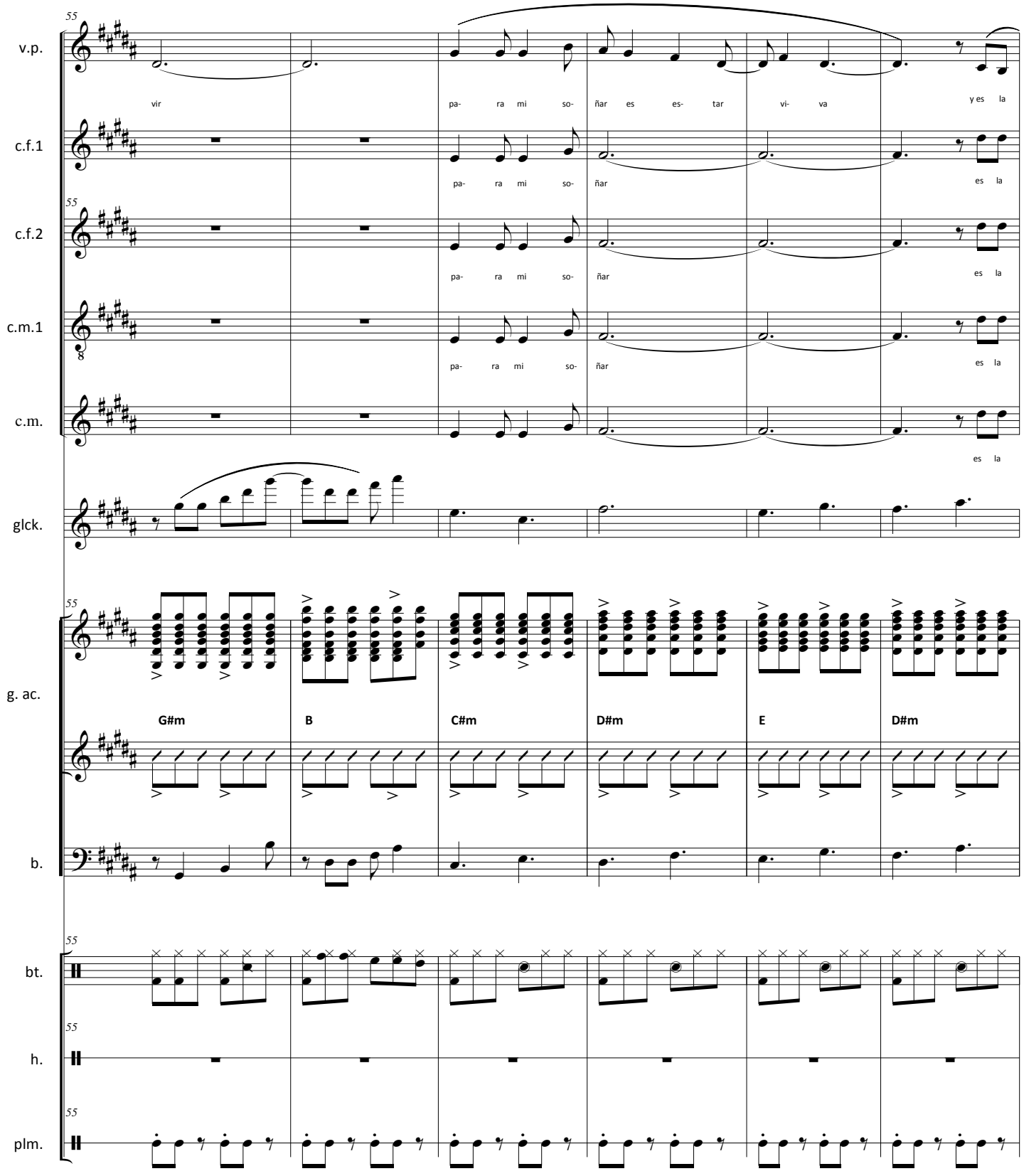

25
v.p.
qui- lo pa- ra so- ñar
y yo sue- ño que en
sue- ños me ves so- ñar
que es- toy lle-
mf
c.f.1
quees toy lle-
mf
25
c.f.2
c.m.1
8
c.m.
glck.
25
g. ac.
b.
25
bt.
25
h.
25
plm.
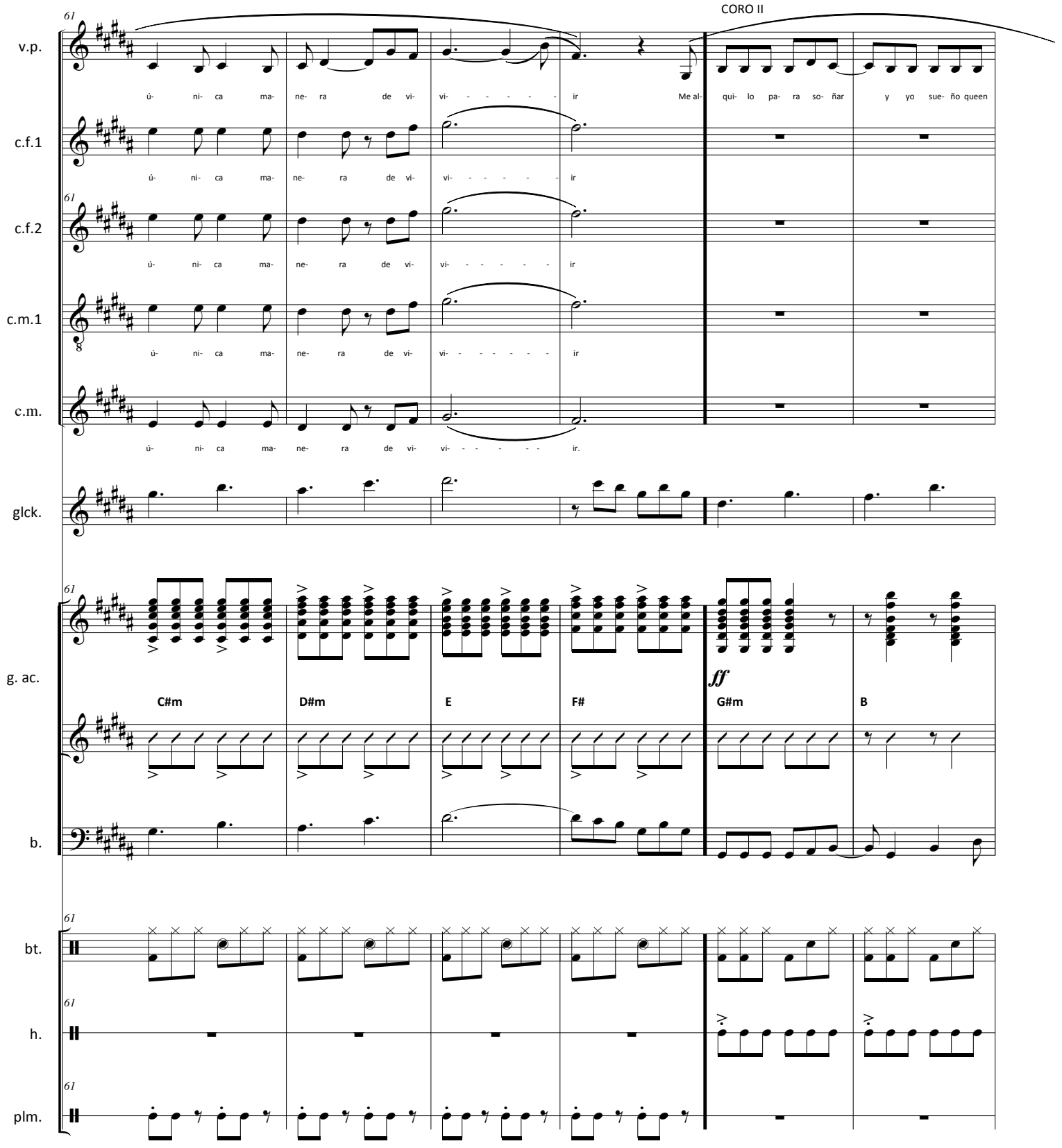

31
v.p.
na de luz
quees - toy lle-
na dea - zar
c.f.1
na de lu - u z
quees toy lle-
na dea- za- ar
31
c.f.2
c.m.1
c.m.
glck.
31
g. ac.
b.
31
bt.
31
h.
31
plm.
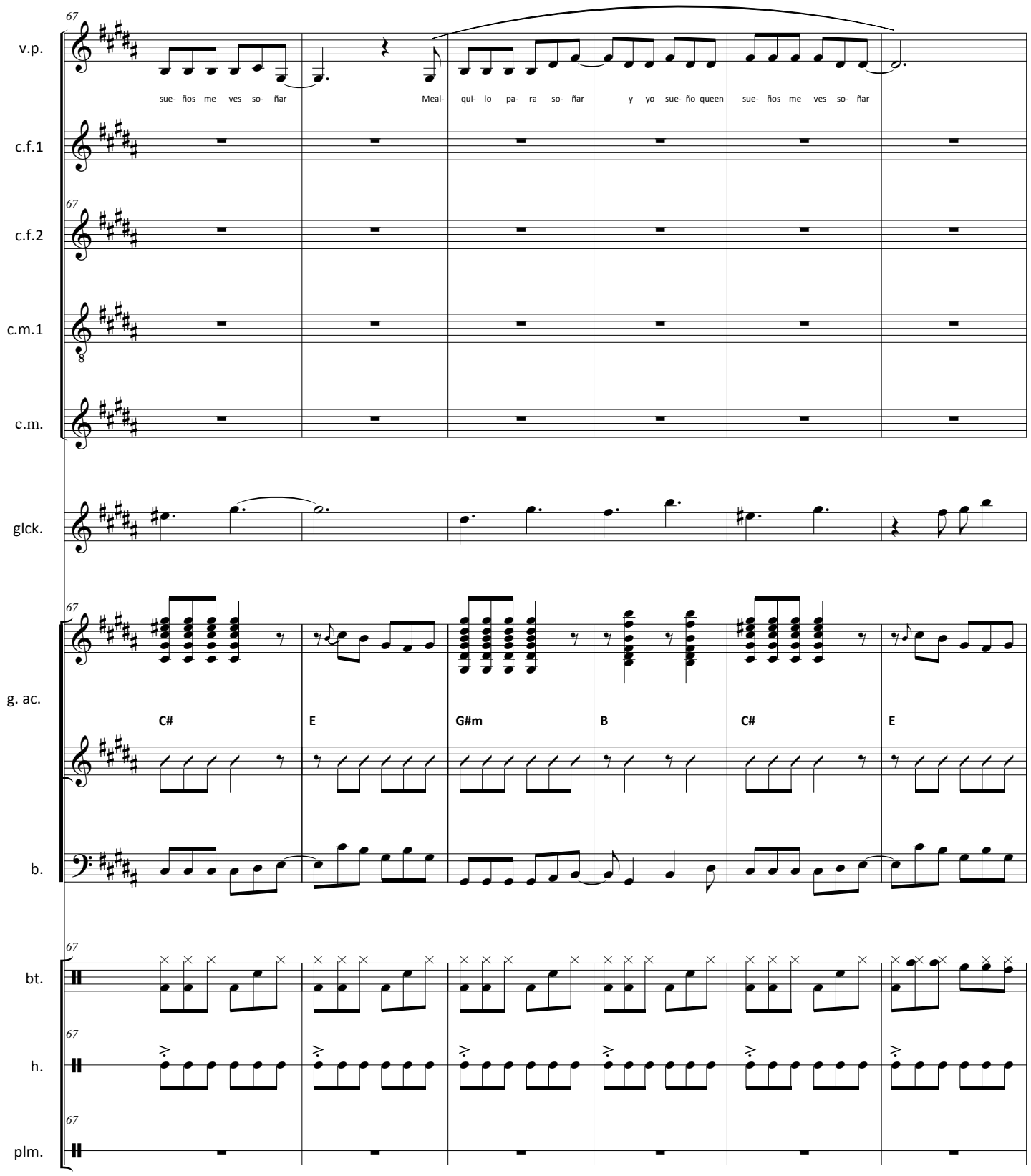

INTERMEDIO
37
v.p.
que mi sue-
ñoes mi cruz
c.f.1
que mi sue-
ñoes mi cr uz
c.f.2
c.m.1
c.m.
glck.
g. ac.
G#m
B
b.
bt.
mp
h.
plm.
mp

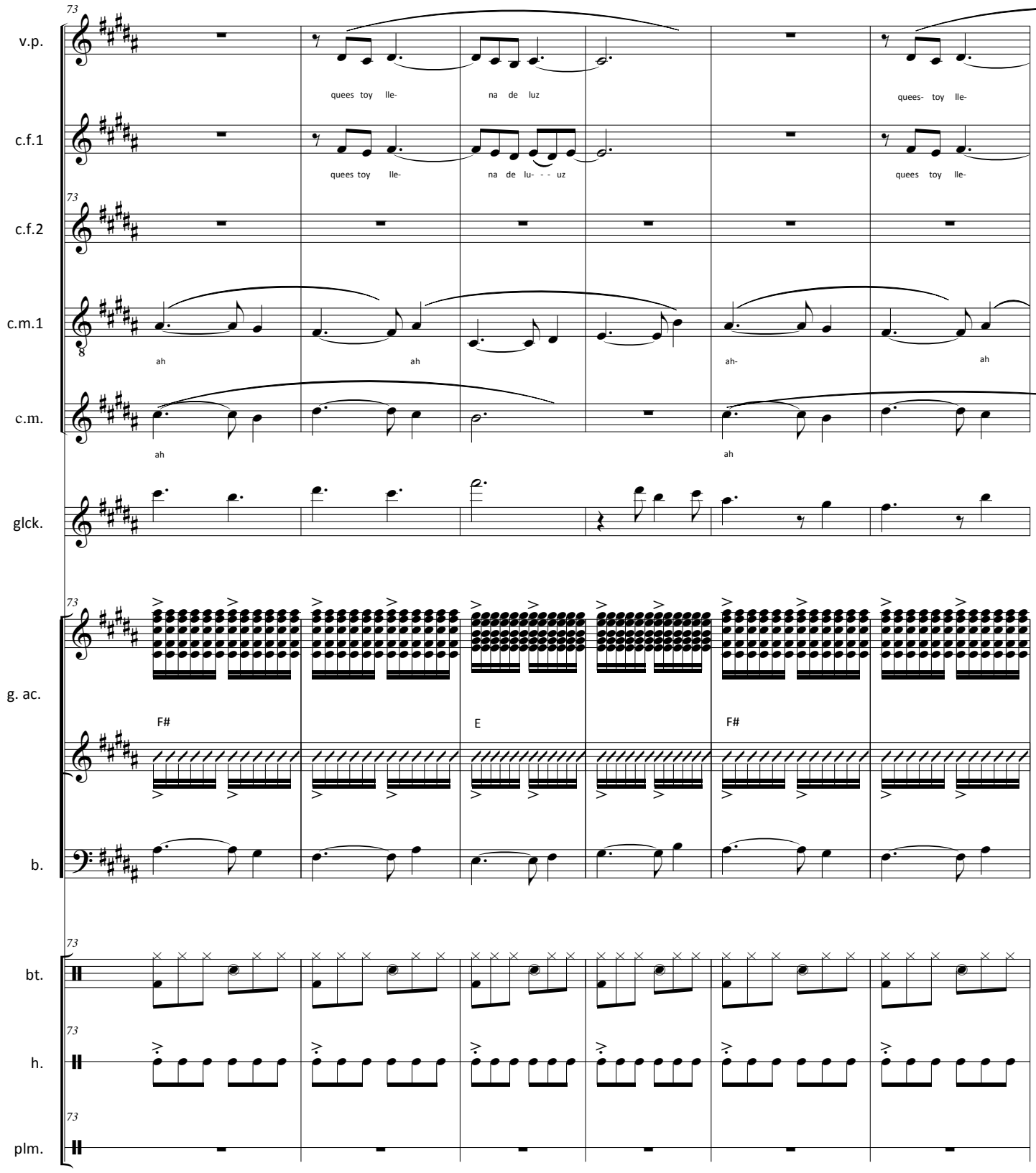

43
v.p.
Pa' ti
c.f.1
43
c.f.2
c.m.1
8
c.m.
glck.
43
g. ac.
G#m
B
G# m
B
G#m
B
b.
43
bt.
43
h.
43
plm.
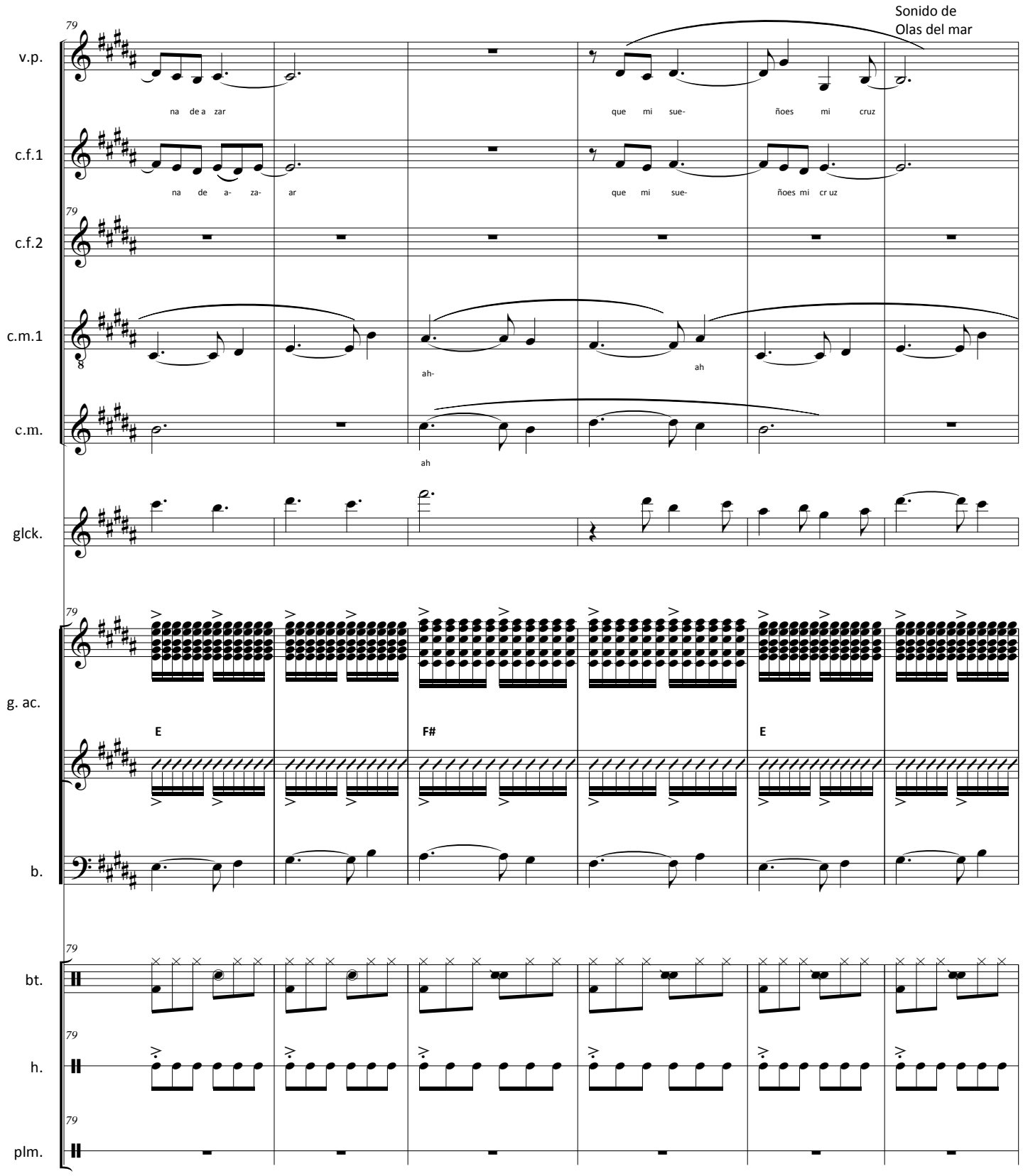

ESTROFA
v.p.
so- lo la poe- sí- a es cla- ri- vi- den- te y so- ñar es u- naar- ti- ma- ña pa' vi-
c.f.1
c.f.2
c.m.1
c.m.
glck.
g. ac.
G#m
B
G#m
B
G#m
B
b.
bt.
h.
plm.

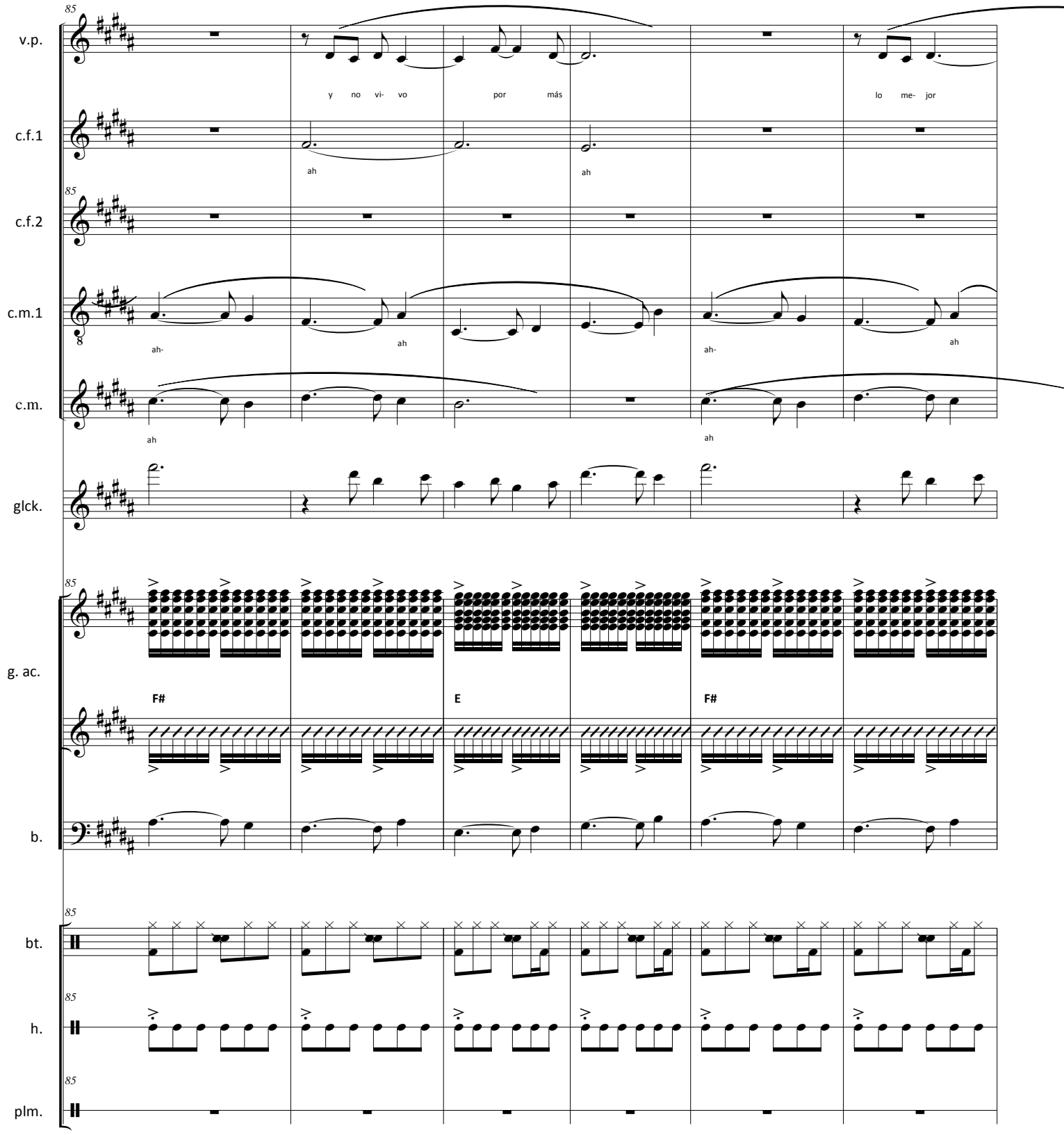

55
v.p.
vir
pa- ra mi so- ñar es es- tar vi- va
y es la
c.f.1
pa- ra mi so- ñar
es la
c.f.2
pa- ra mi so- ñar
es la
c.m.1
pa- ra mi so- ñar
es la
c.m.
es la
glck.
g. ac.
G#m
B
C#m
D#m
E
D#m
b.
bt.
h.
plm.
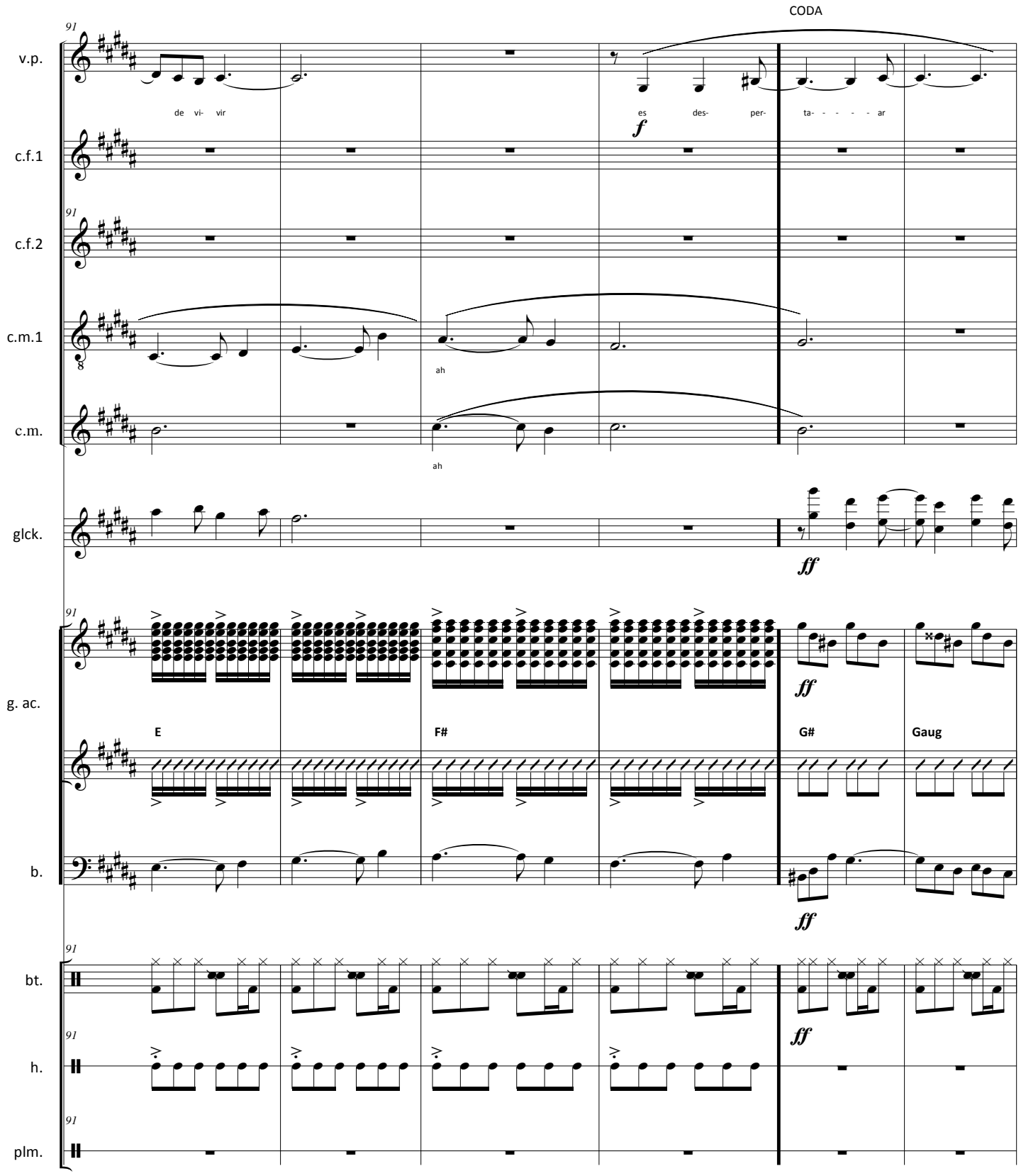

CORO II
v.p.
c.f.1
c.f.2
c.m.1
c.m.
glck.
g. ac.
b.
bt.
h.
plm.
61
ú- ni- ca ma- ne- ra de vi- vi- - - - - - ir
Me al- qui- lo pa- ra so- ñar y yo sue- ño queen
ú- ni- ca ma- ne- ra de vi- vi- - - - - - ir.
C#m
D#m
E
F#
G#m
B
ff
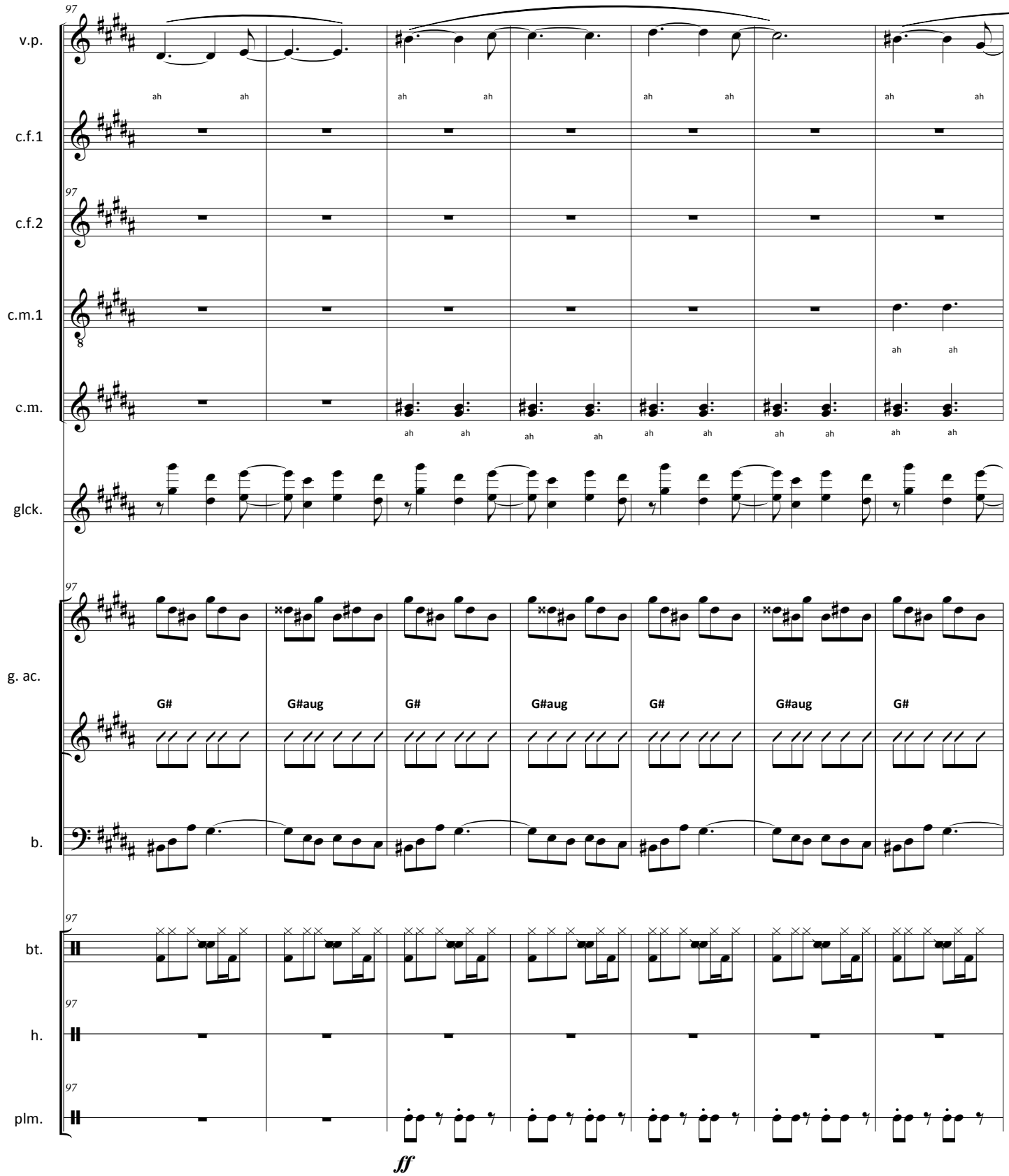

v.p.
c.f.1
c.f.2
c.m.1
c.m.
glck.
g. ac.
b.
bt.
h.
plm.
67
sue- ños me ves so- ñar
Meal- qui- lo pa- ra so- ñar
y yo sue- ño queen
sue- ños me ves so- ñar
C#
E
G#m
B
C#
E
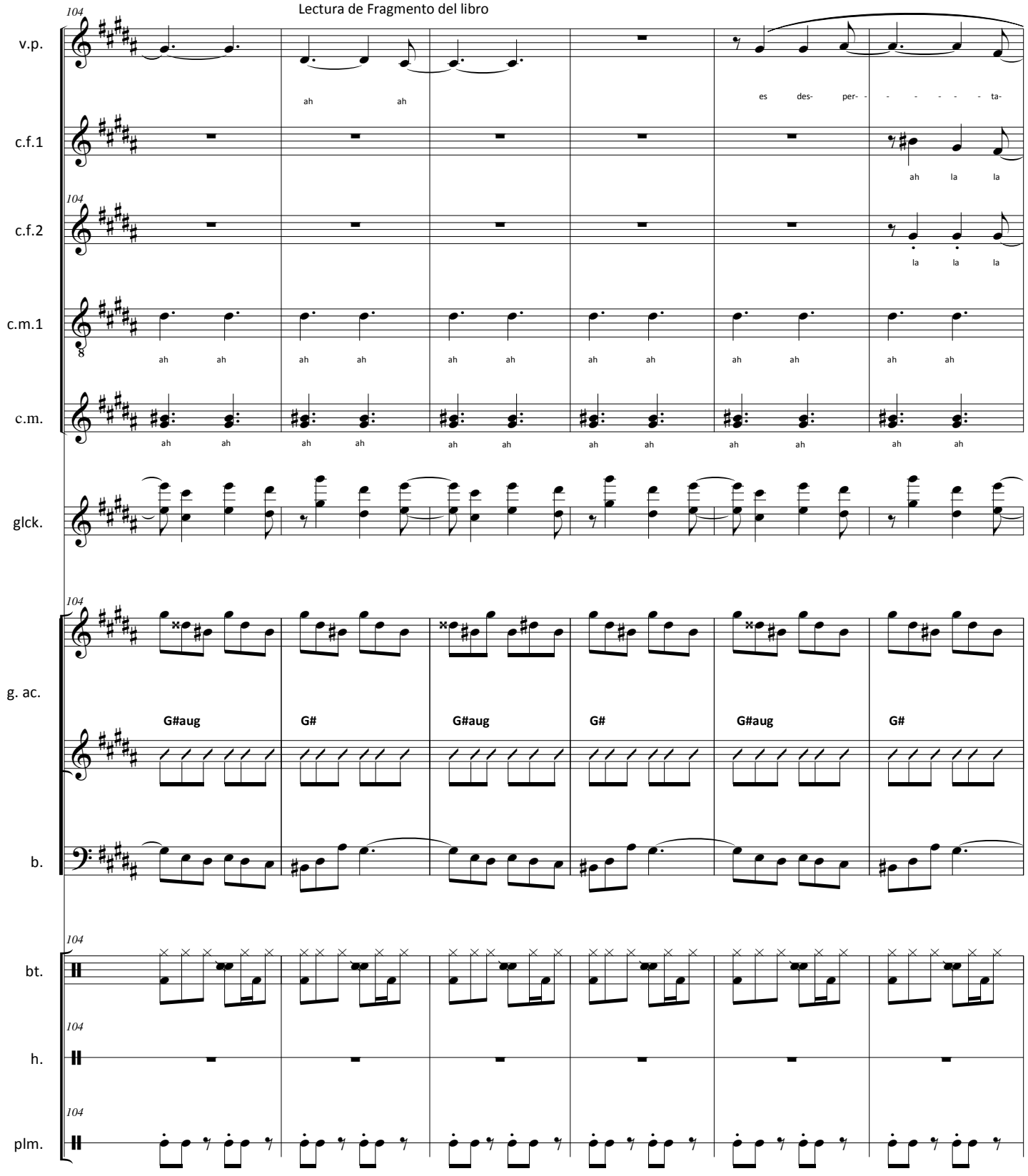

73
v.p.
quees toy lle-
na de luz
quees- toy lle-
c.f.1
quees toy lle-
na de lu- - - uz
quees toy lle-
73
c.f.2
c.m.1
ah
ah
ah-
ah
c.m.
ah
ah
glck.
73
g. ac.
F#
E
F#
b.
73
bt.
73
h.
73
plm.
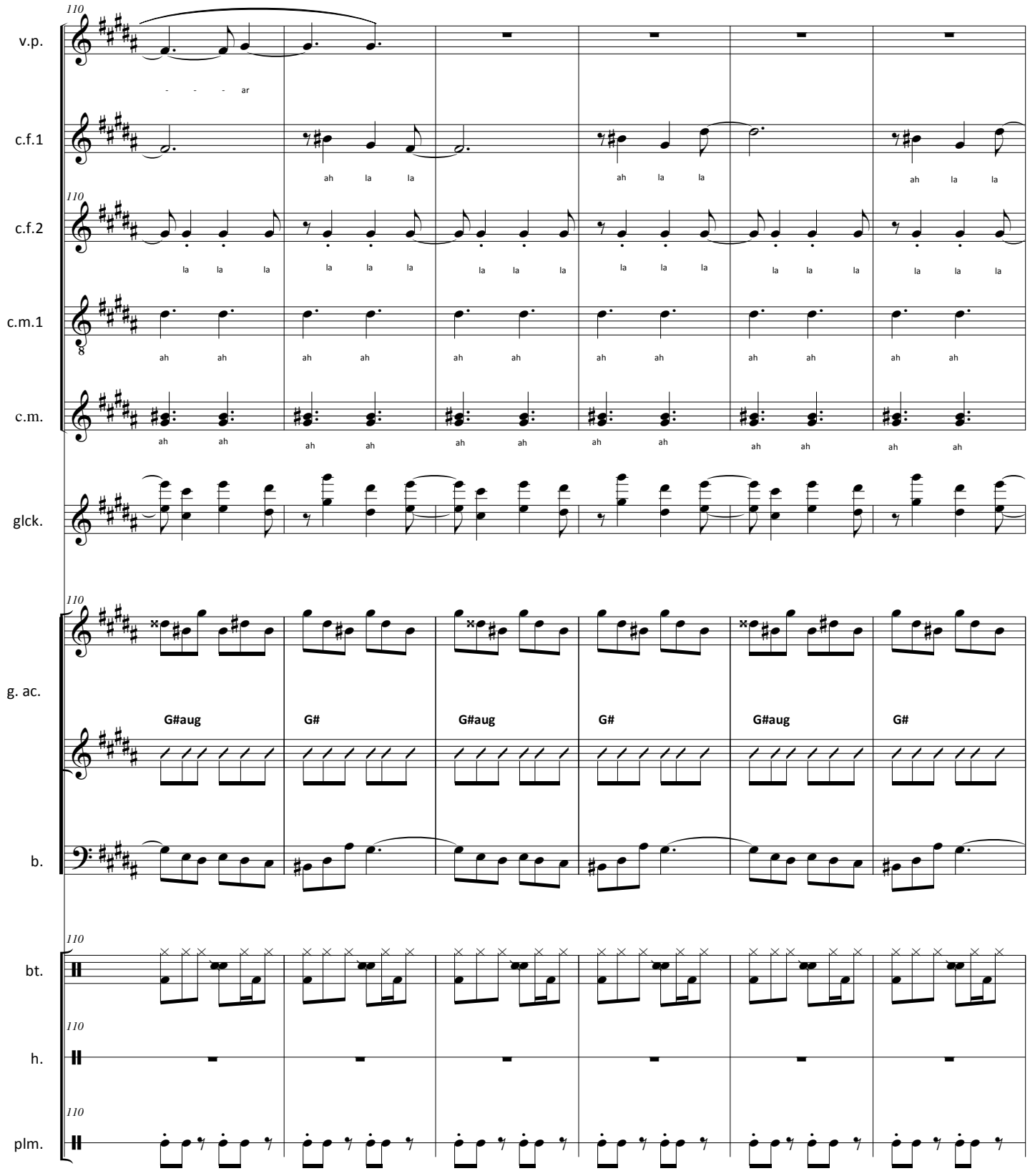

Sonido de
Olas del mar
v.p.
na de a zar
que mi sue-
ñoes mi cruz
c.f.1
na de a- za- ar
que mi sue-
ñoes mi cr uz
c.f.2
c.m.1
ah-
ah
c.m.
ah
glck.
g. ac.
E
F#
E
b.
bt.
h.
plm.
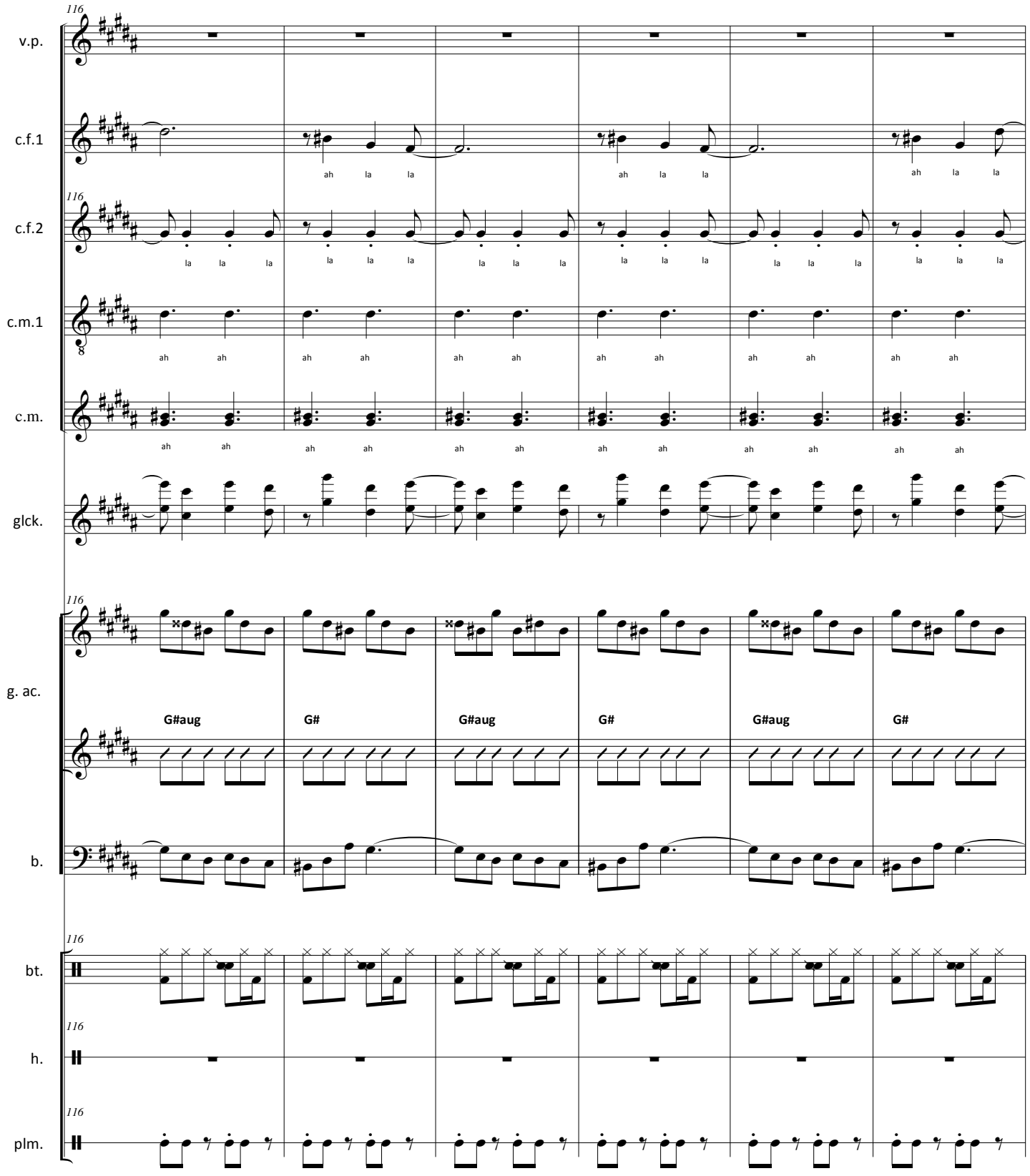

85
v.p.
y no vi- vo por más lo me- jor
c.f.1
ah ah
85
c.f.2
c.m.1
ah- ah ah- ah
c.m.
ah ah
glck.
85
g. ac.
F# E F#
b.
85
bt.
85
h.
85
plm.
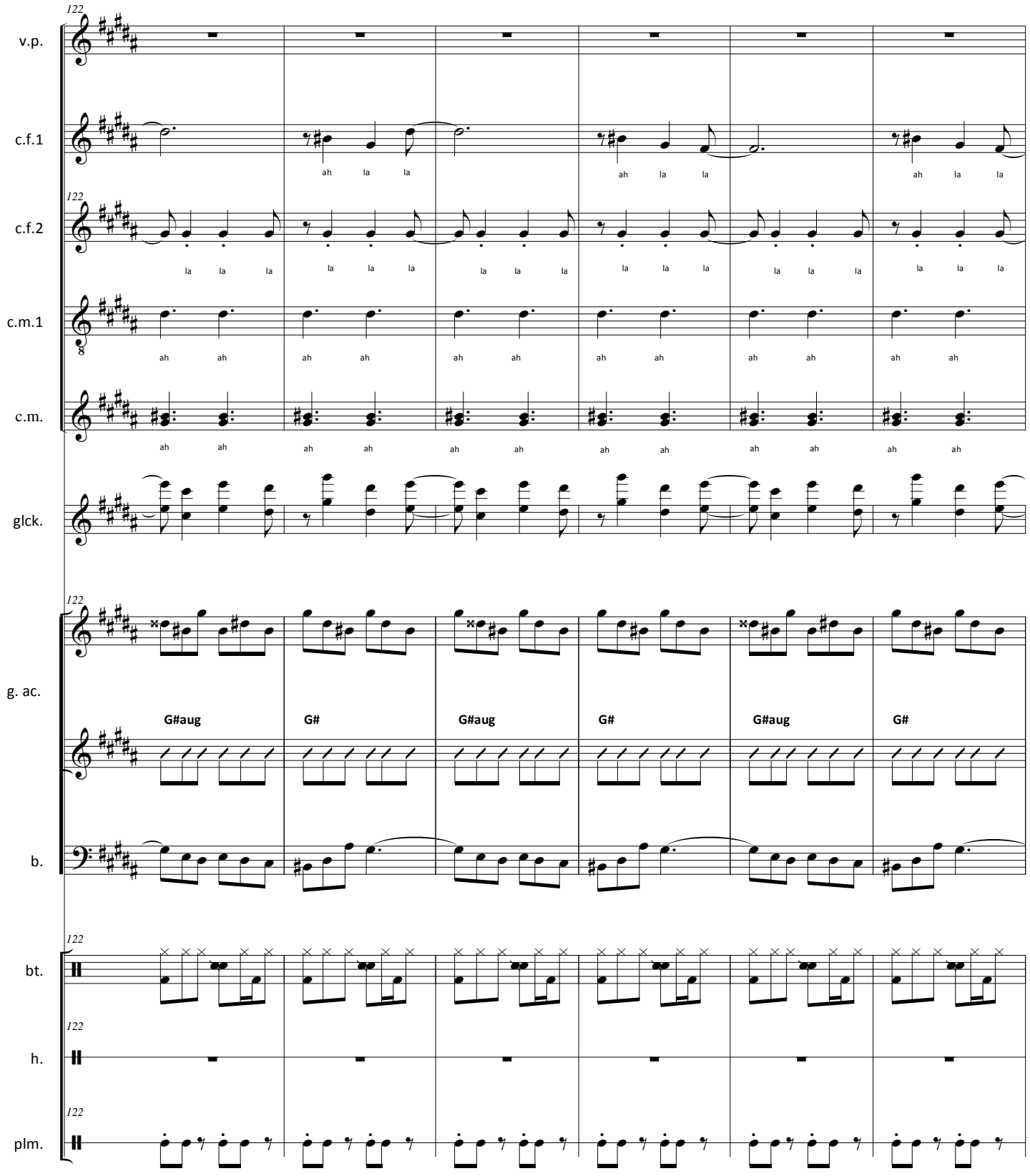

CODA
v.p.
de vi- vir
es des- per- ta- - - - - ar
f
c.f.1
c.f.2
c.m.1
ah
c.m.
ah
glck.
ff
g. ac.
E
F#
G#
Gaug
ff
b.
ff
bt.
ff
h.
plm.
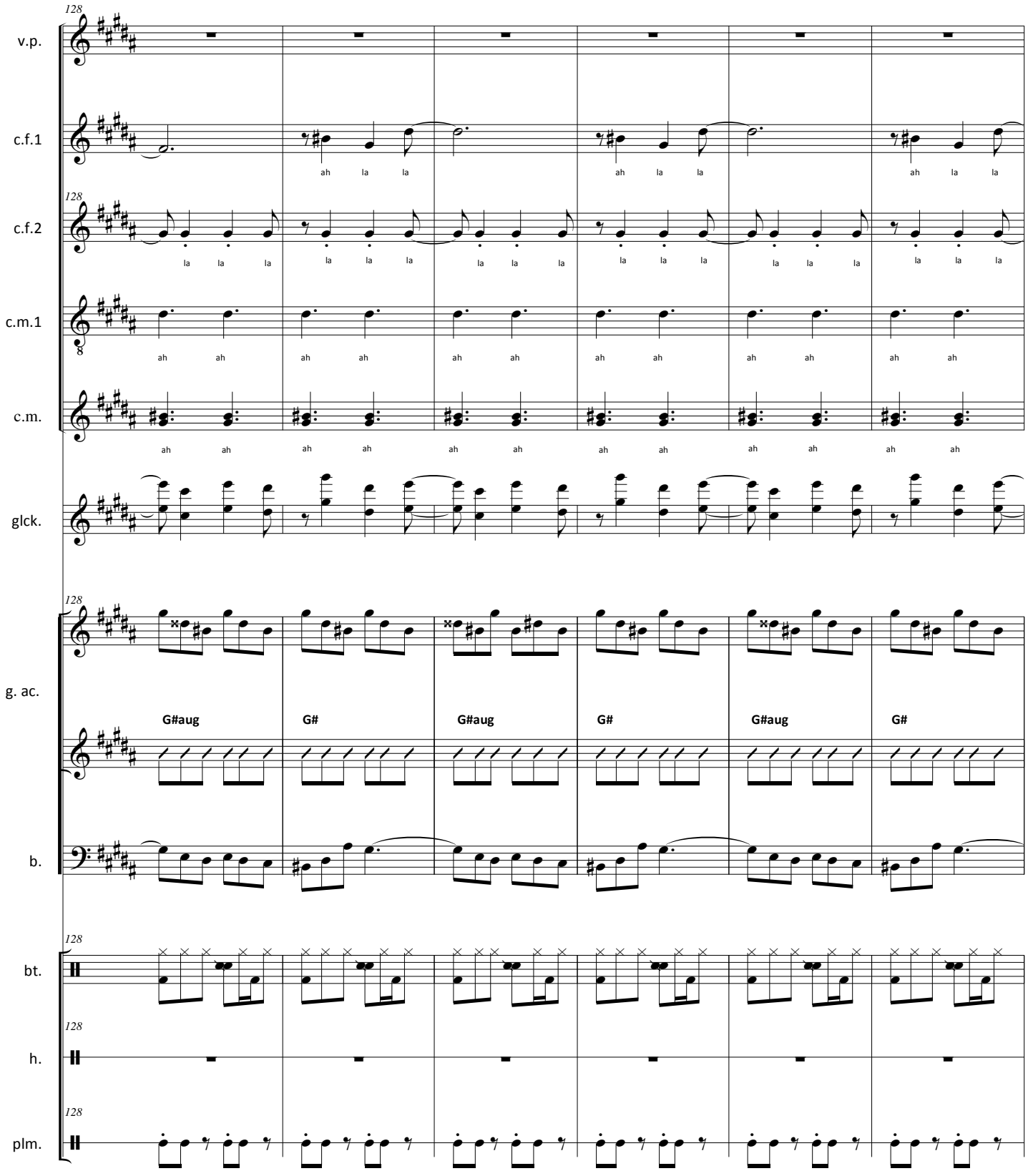

97
v.p.
ah ah ah ah ah ah ah ah
c.f.1
97
c.f.2
c.m.1
8
ah ah
c.m.
ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah
glck.
97
g. ac.
G# G#aug G# G#aug G# G#aug G#
b.
97
bt.
97
h.
97
plm.
ff
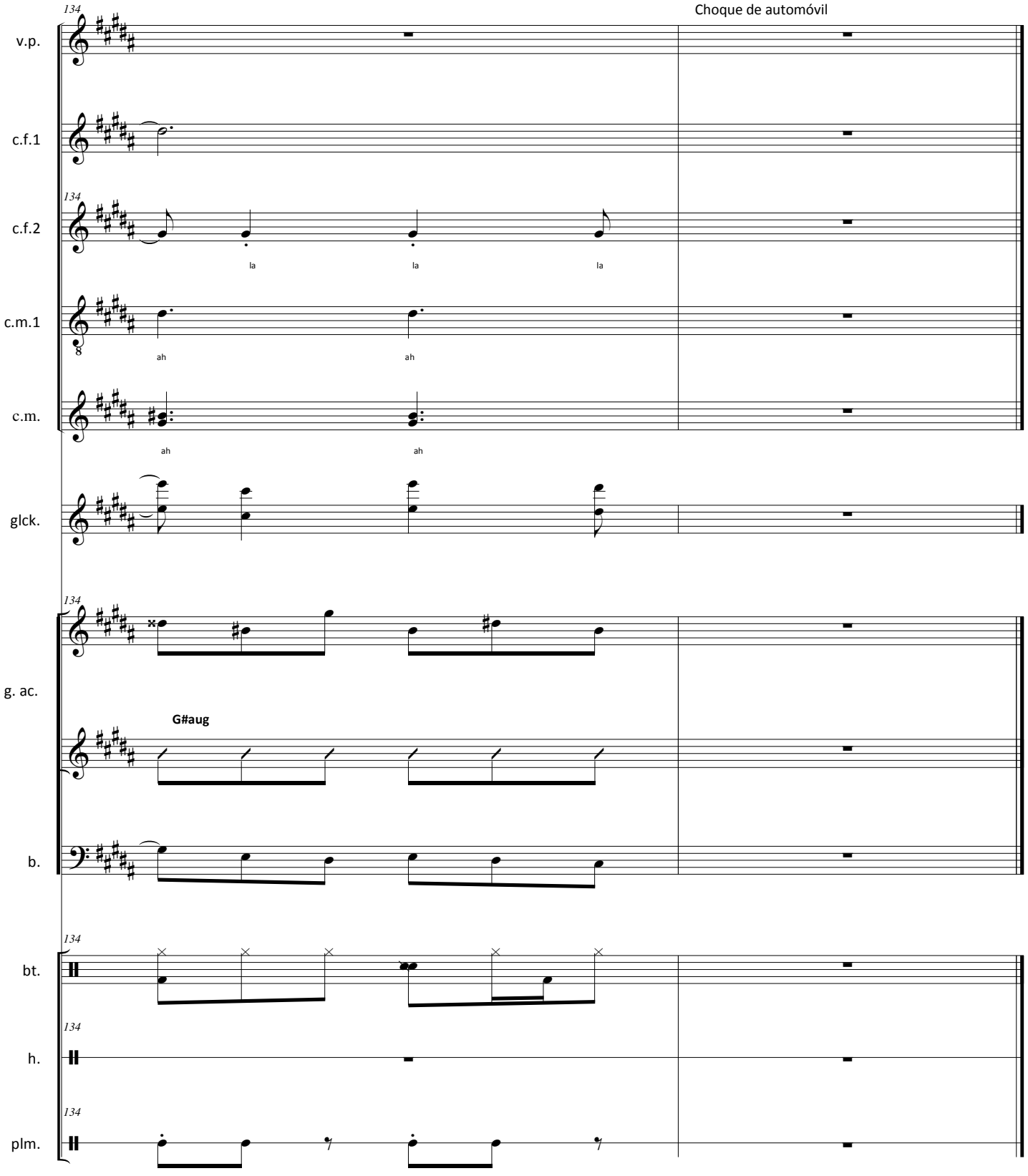

Lectura de Fragmento del libro
104
v.p.
ah ah
es des- per- - - - - - ta-
c.f.1
ah la la
104
c.f.2
la la la
c.m.1
ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah
c.m.
ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah ah
glck.
104
g. ac.
G#aug G# G#aug G# G#aug G#
b.
104
bt.
104
h.
104
plm.


110
v.p.
ar
c.f.1
ah la la
ah la la
ah la la
110
c.f.2
la la la
la la la
la la la
la la la
la la la
la la la
la la la
110
c.m.1
8
ah ah
ah ah
ah ah
ah ah
ah ah
ah ah
ah ah
c.m.
ah ah
ah ah
ah ah
ah ah
ah ah
ah ah
ah ah
glck.
110
g. ac.
G#aug
G#
G#aug
G#
G#aug
G#
b.
110
bt.
110
h.
110
plm.


116
v.p.
c.f.1
ah la la
c.f.2
la la la
c.m.1
ah ah
c.m.
glck.
g. ac.
G#aug
G#
b.
bt.
h.
plm.


122
v.p.
c.f.1
ah la la
c.f.2
la la la
c.m.1
ah ah
c.m.
glck.
g. ac.
G#aug
G#
b.
bt.
h.
plm.
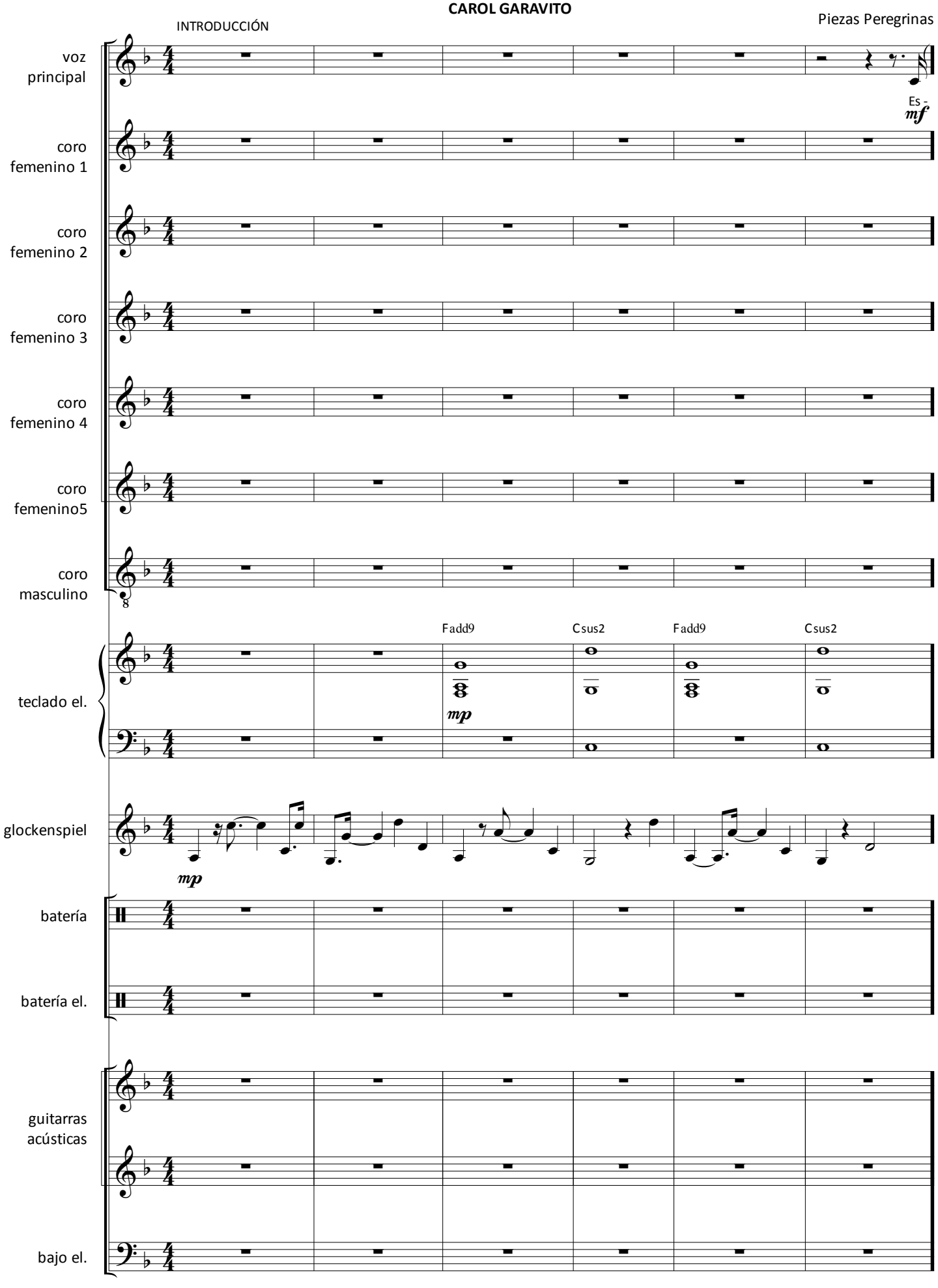

128
v.p.
c.f.1
ah la la
c.f.2
la la la
c.m.1
ah ah
c.m.
glck.
g. ac.
G#aug
G#
b.
bt.
h.
plm.
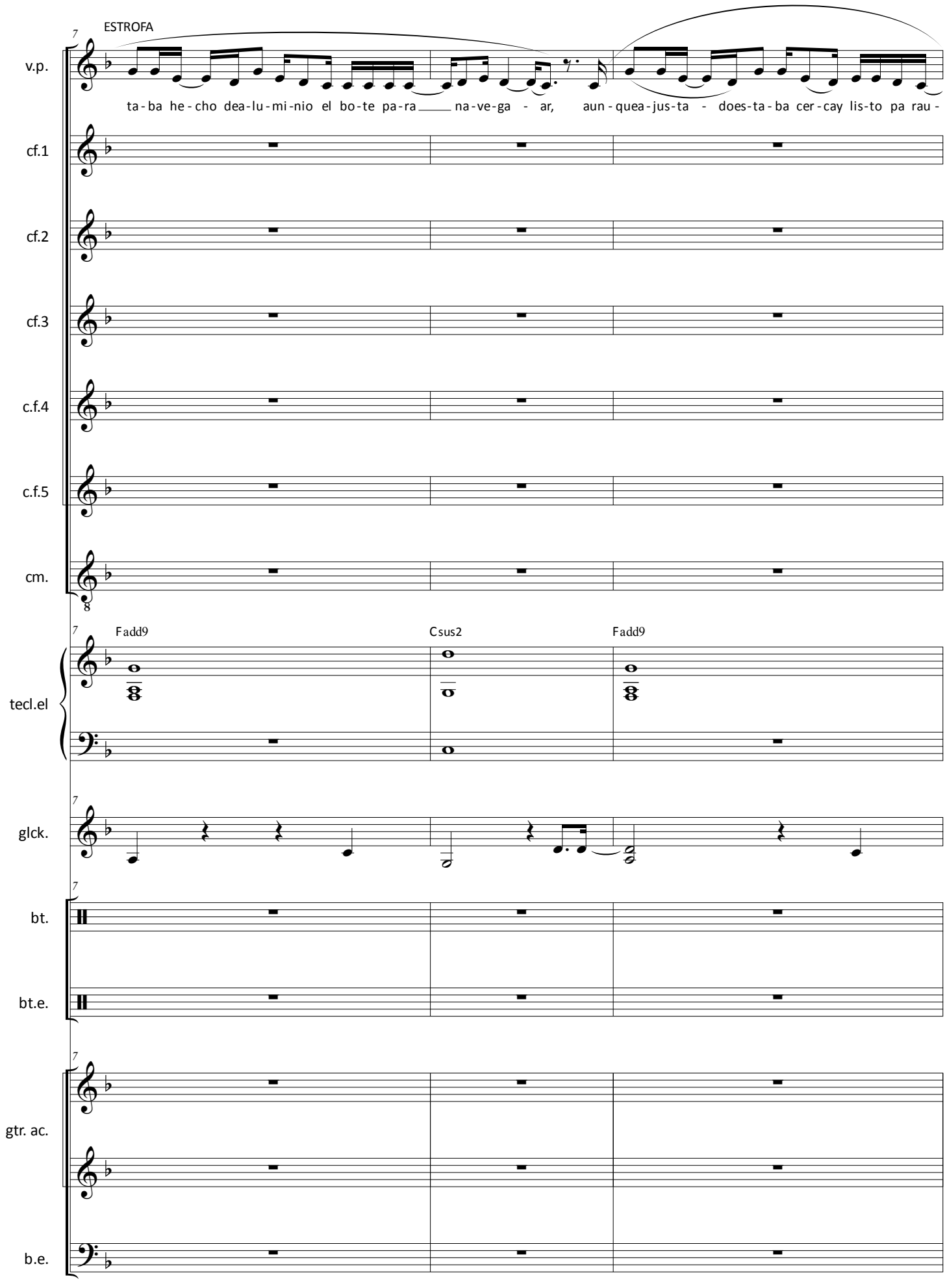

134
v.p.
c.f.1
134
c.f.2
la
la
la
c.m.1
ah
ah
c.m.
ah
ah
glck.
134
g. ac.
G#aug
b.
134
bt.
134
h.
134
plm.
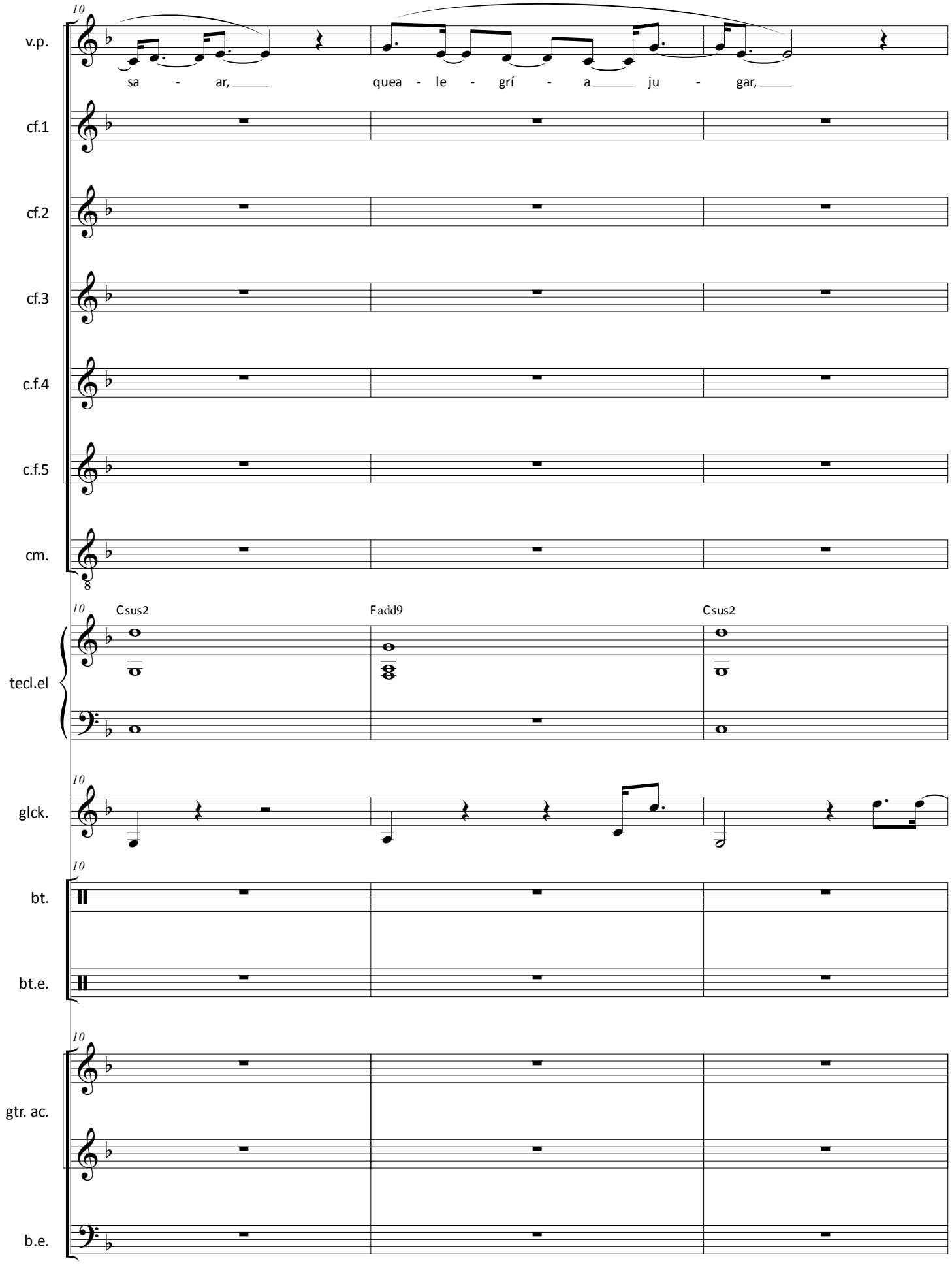
LA LUZ ES COMO EL AGUA
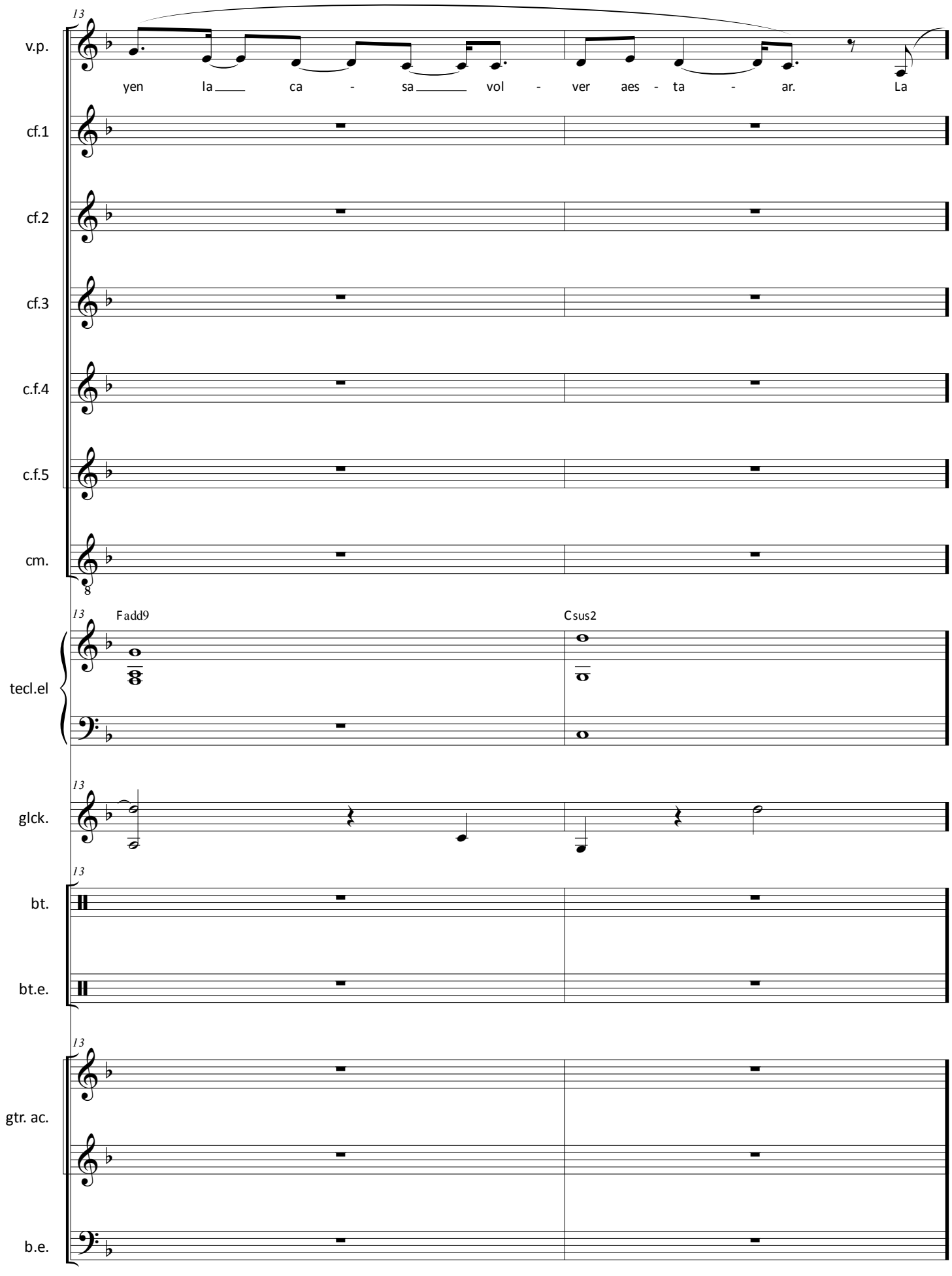
CAROL GARAVITO
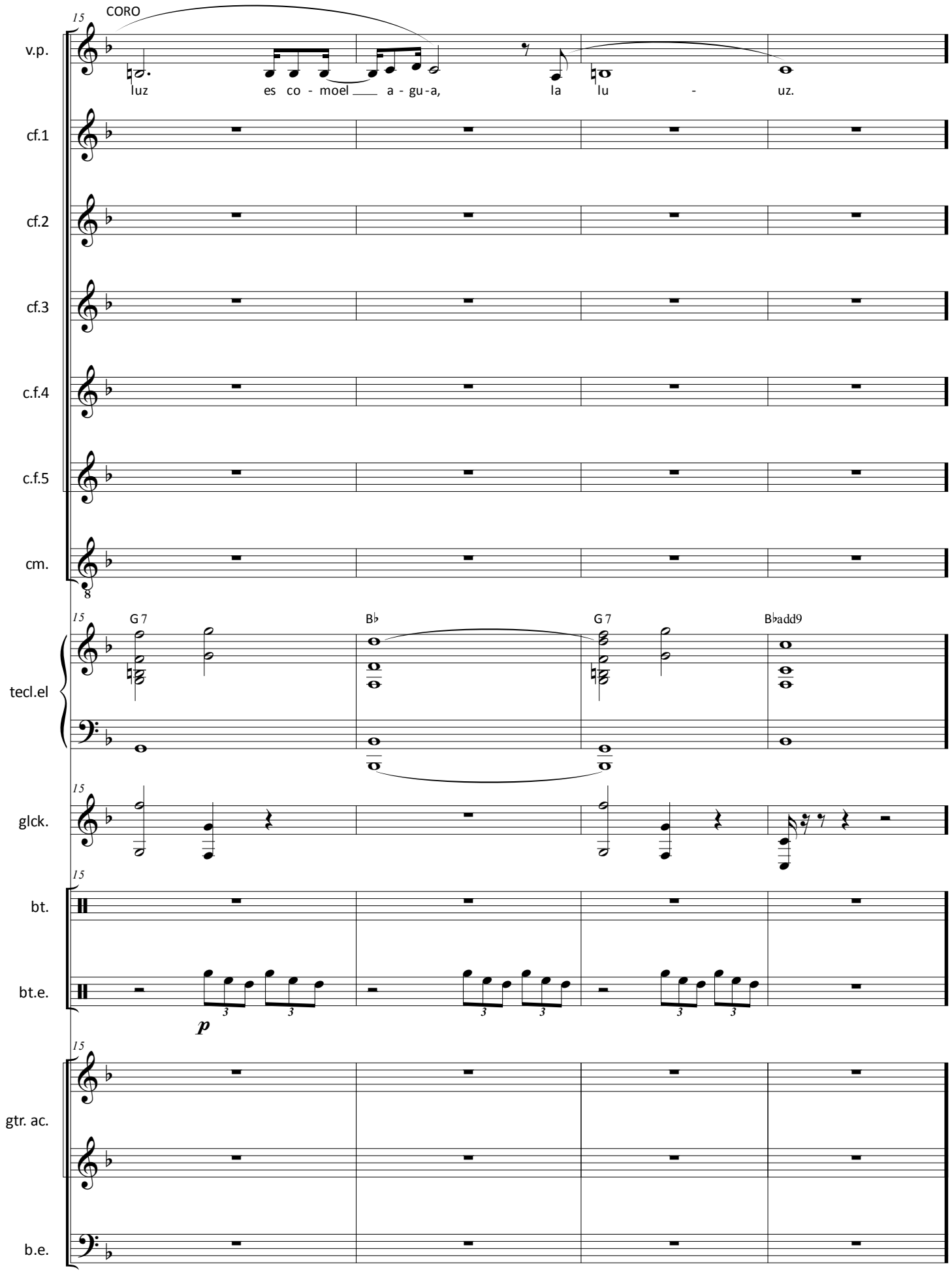
Piezas Peregrinas
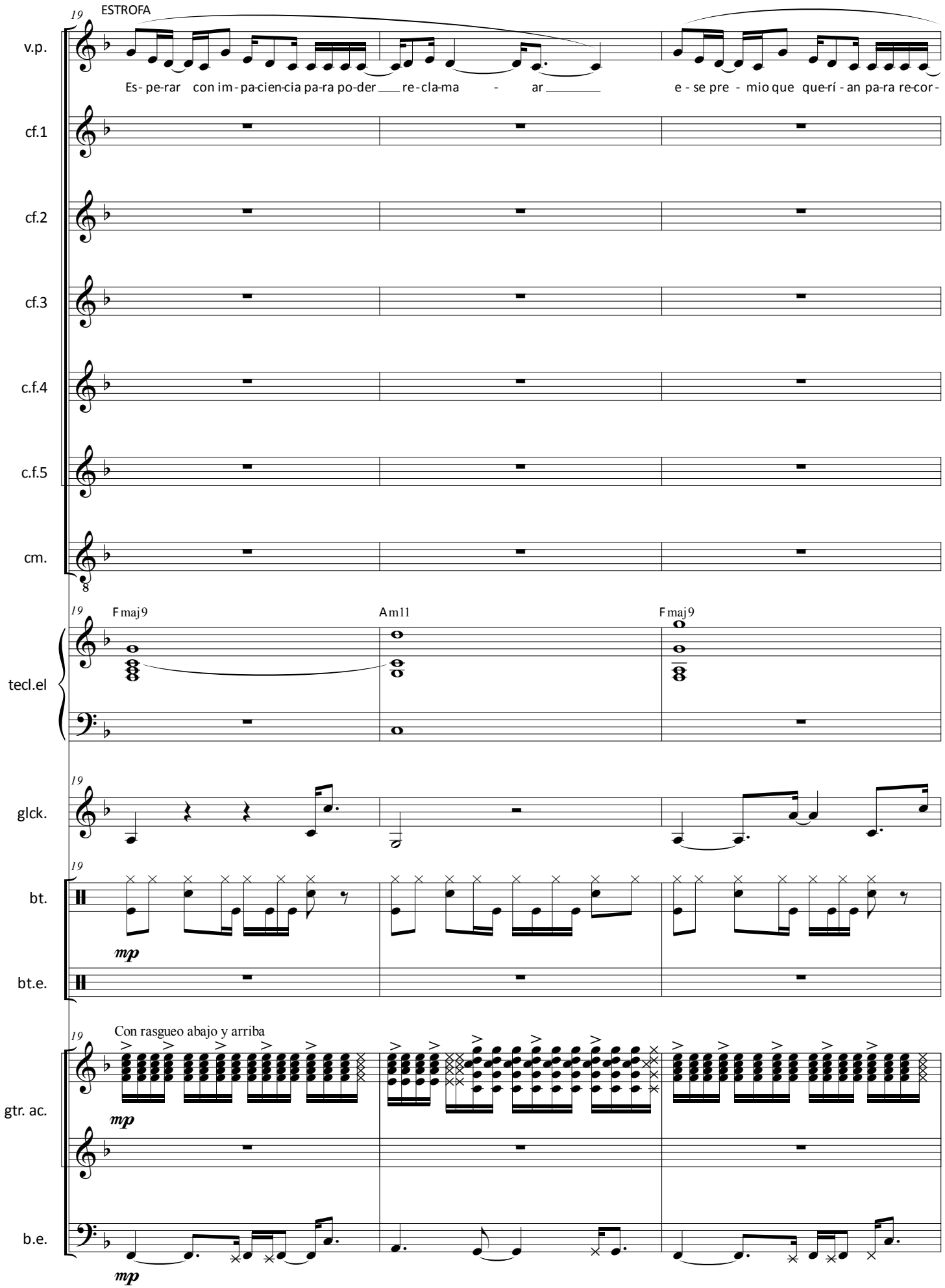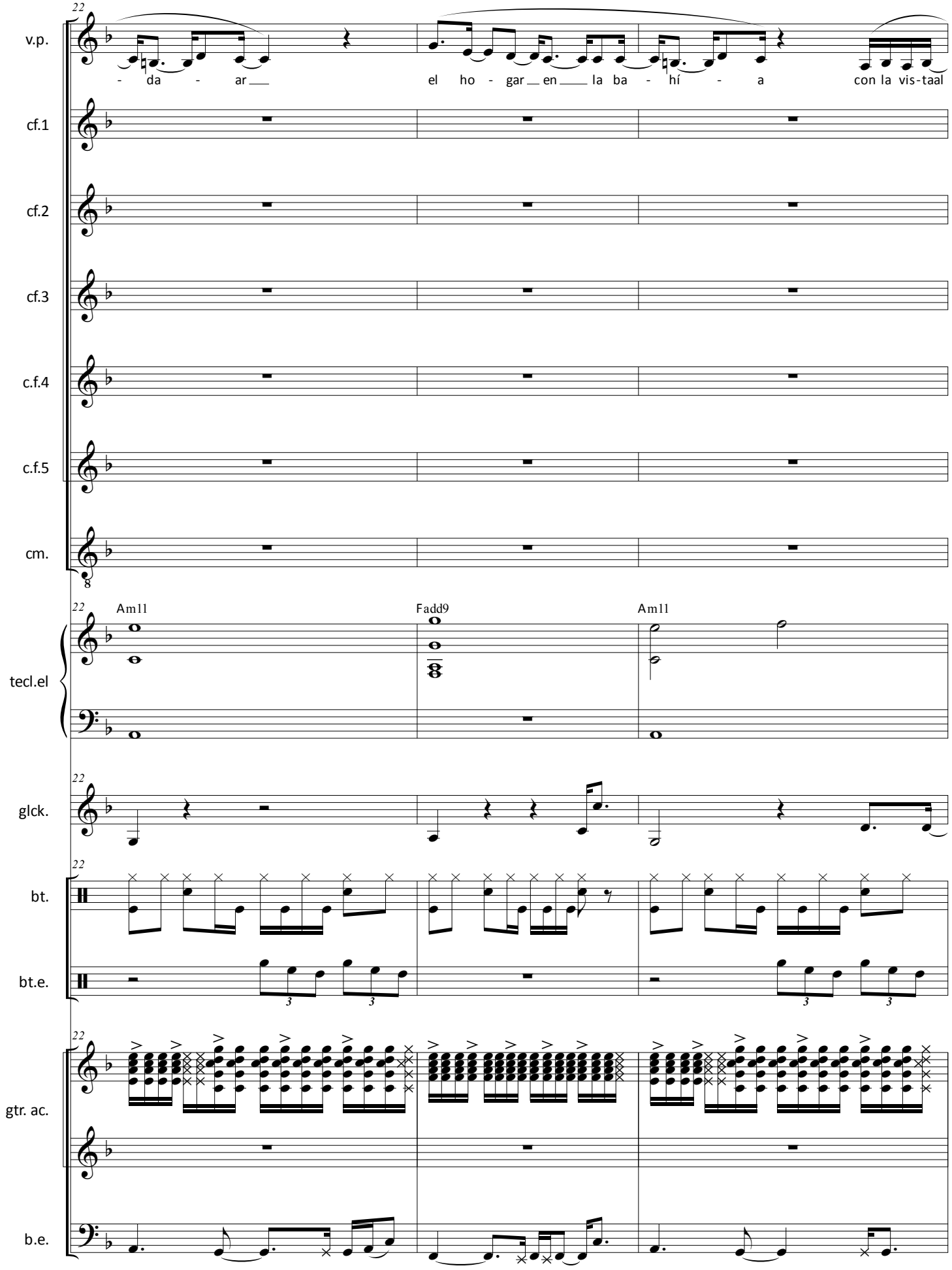



ESTROFA
v.p.
ta - ba he - cho dea - lu - mi - nio el bo - te pa - ra na - ve - ga - ar, aun - quea - jus - ta - does - ta - ba cer - cay lis - to pa rau -
cf.1
cf.2
cf.3
c.f.4
c.f.5
cm.
Fadd9
Csus2
Fadd9
tecl.el
glck.
bt.
bt.e.
gtr. ac.
b.e.
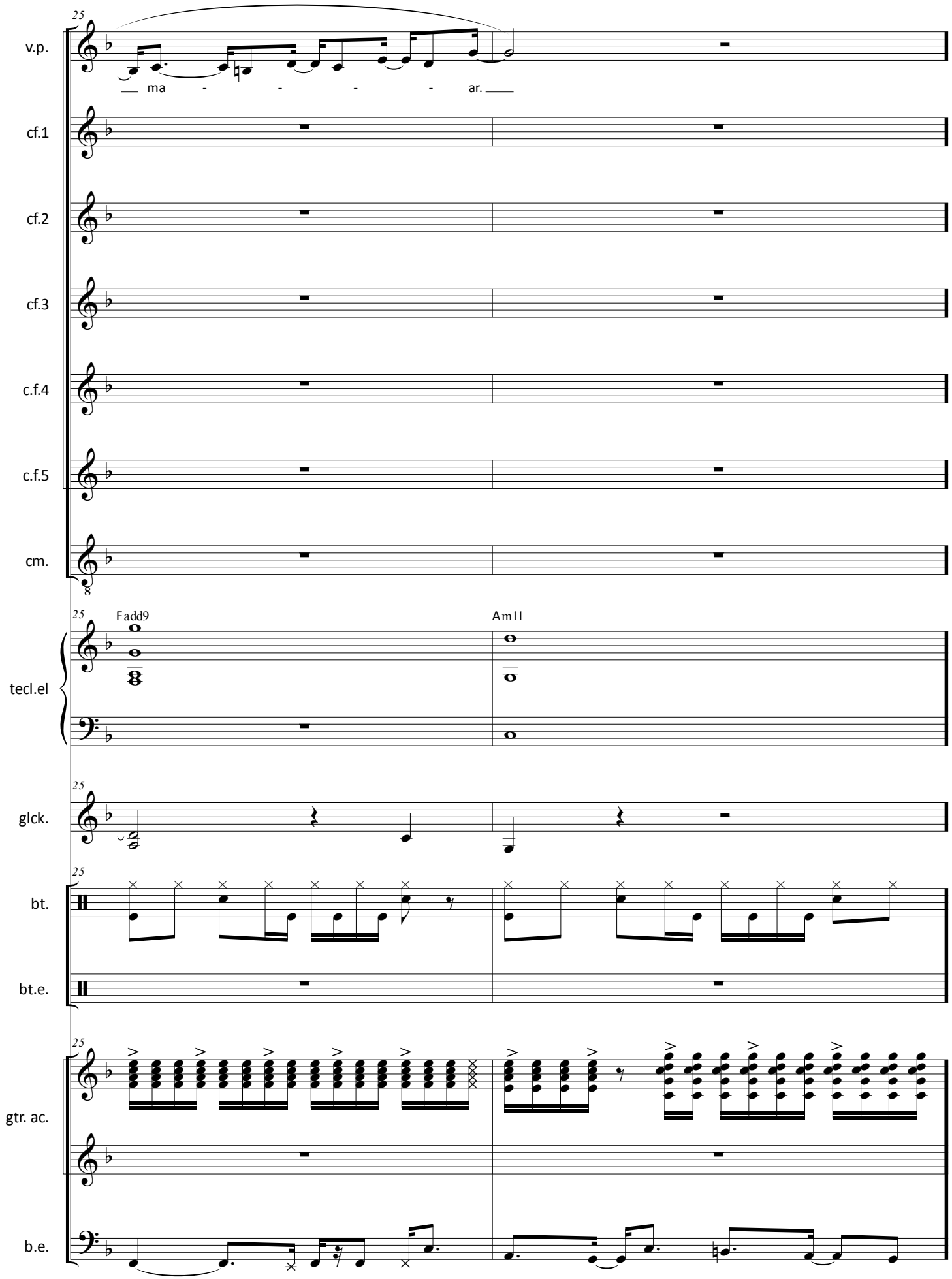

10
v.p.
sa - ar, quea - le - grí - a ju - gar,
cf.1
cf.2
cf.3
c.f.4
c.f.5
cm.
8
10
Csus2
Fadd9
Csus2
tecl.el
10
glck.
10
bt.
bt.e.
10
gtr. ac.
b.e.
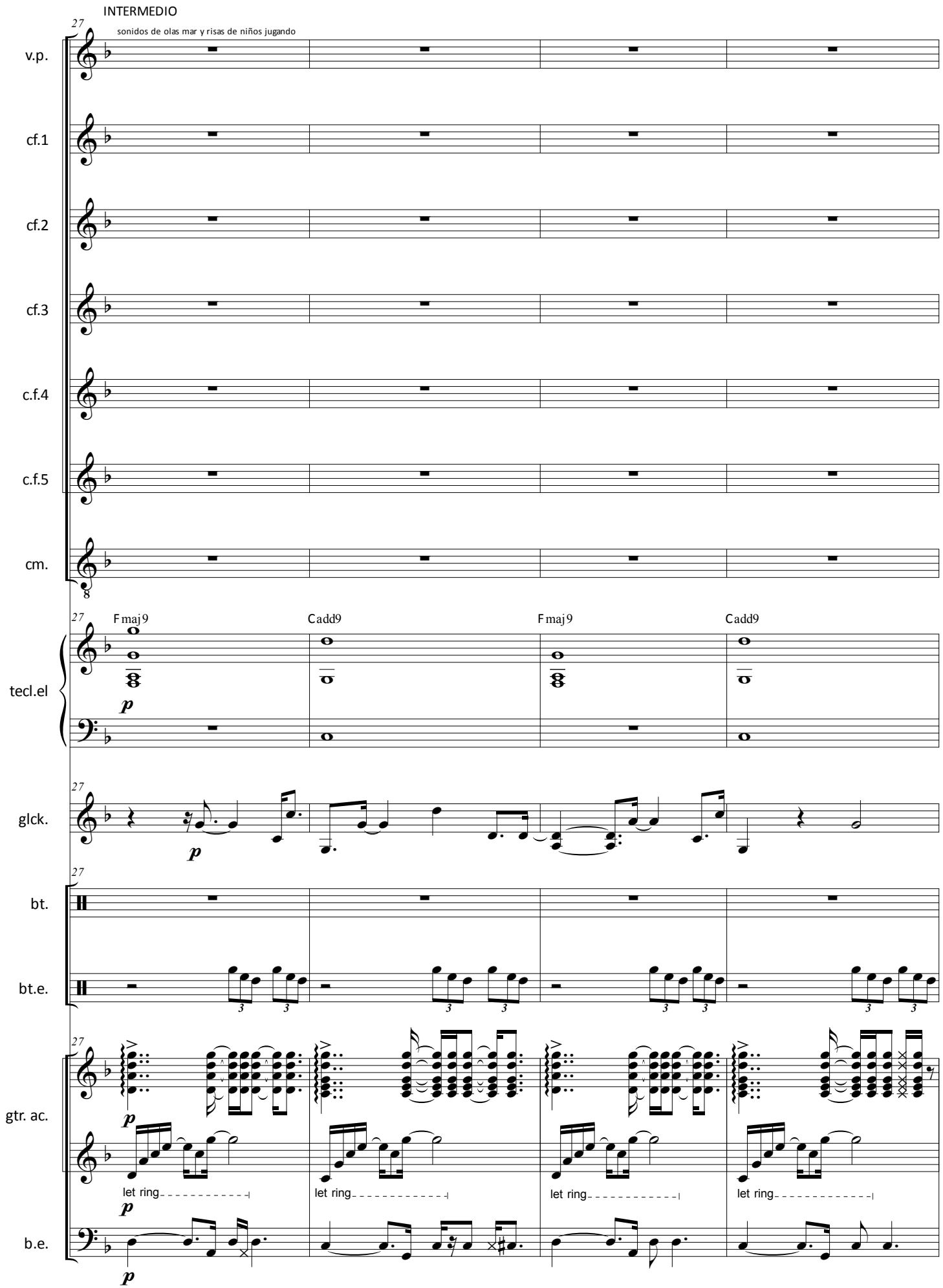

13
v.p.
yen la ca - sa vol - ver aes - ta - ar. La
cf.1
cf.2
cf.3
c.f.4
c.f.5
cm.
8
13
Fadd9
Csus2
tecl.el
13
glck.
13
bt.
bt.e.
13
gtr. ac.
b.e.
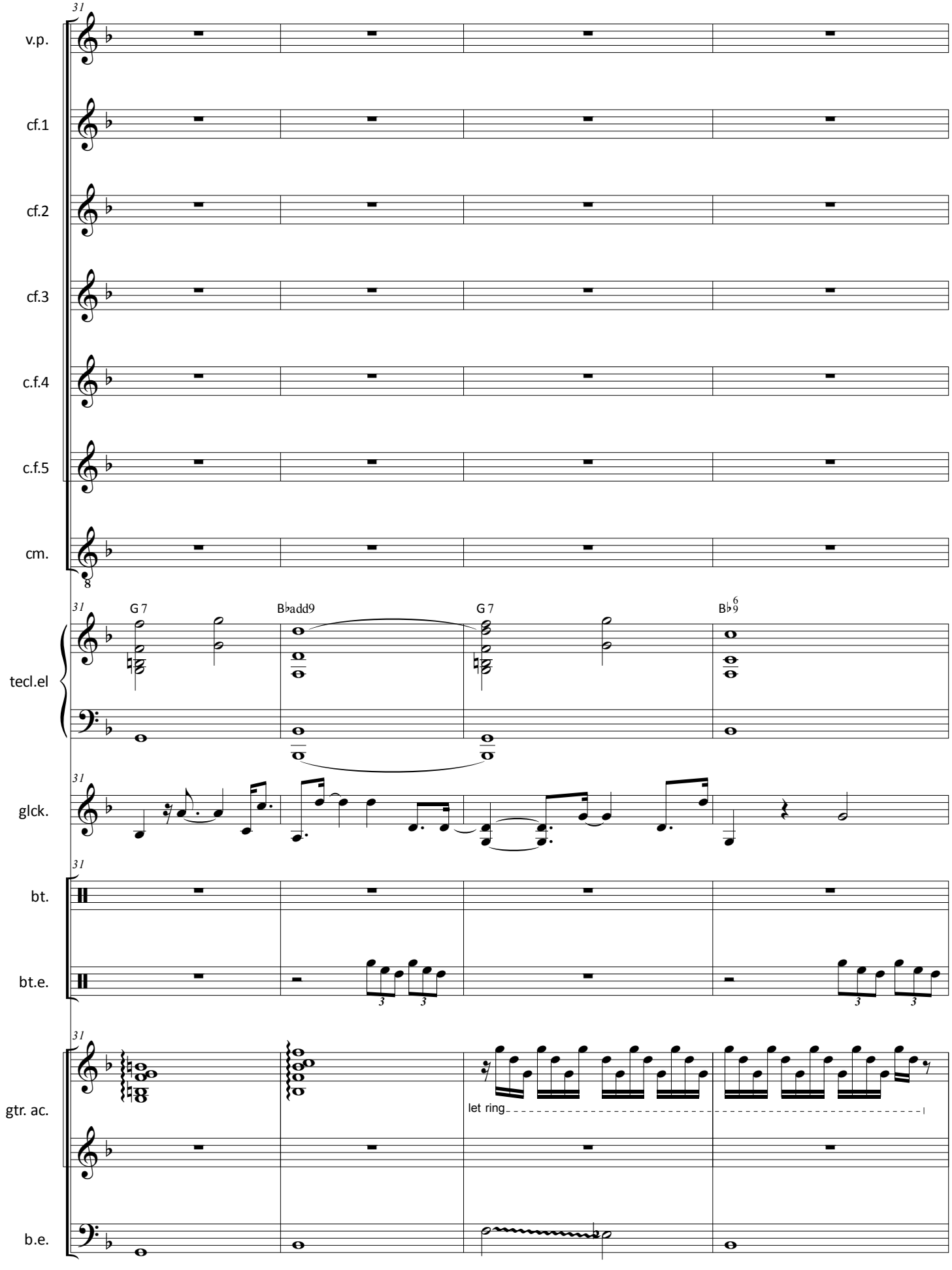

15
CORO
v.p.
luz es co - moel a - gu-a, la lu - uz.
cf.1
cf.2
cf.3
c.f.4
c.f.5
cm.
8
15
G 7
B♭
G 7
B♭add9
tecl.el
15
glck.
15
bt.
bt.e.
p
15
gtr. ac.
b.e.
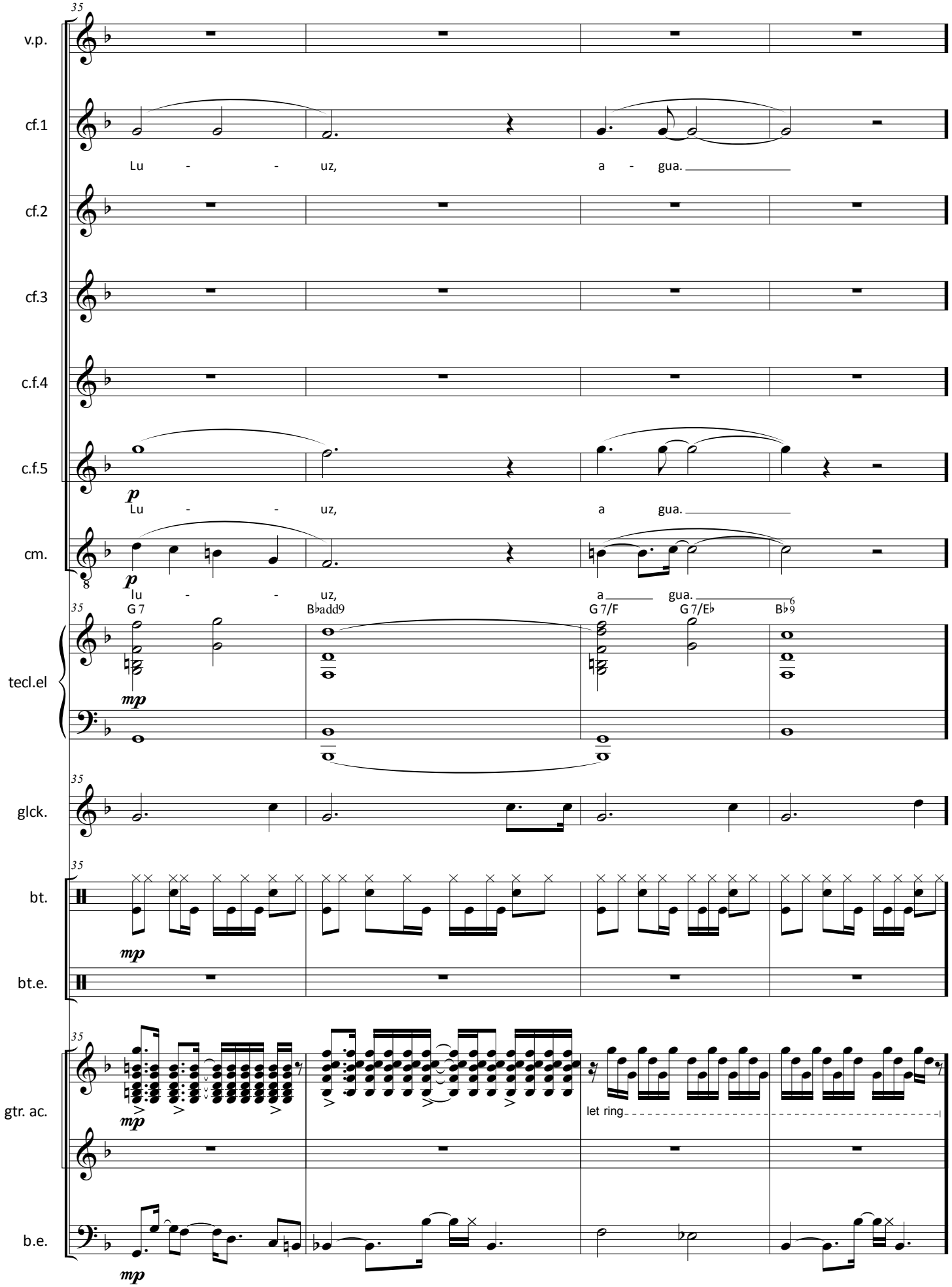

19
ESTROFA
v.p.
Es- pe-rar con im - pa-cien-cia pa-ra po-der re - cla-ma - ar e - se pre - mio que que-rí - an pa-ra re-cor -
cf.1
cf.2
cf.3
c.f.4
c.f.5
cm.
8
19
Fmaj9
Am11
Fmaj9
tecl.el
19
glck.
19
bt.
mp
bt.e.
19
Con rasgueo abajo y arriba
gtr. ac.
mp
b.e.
mp
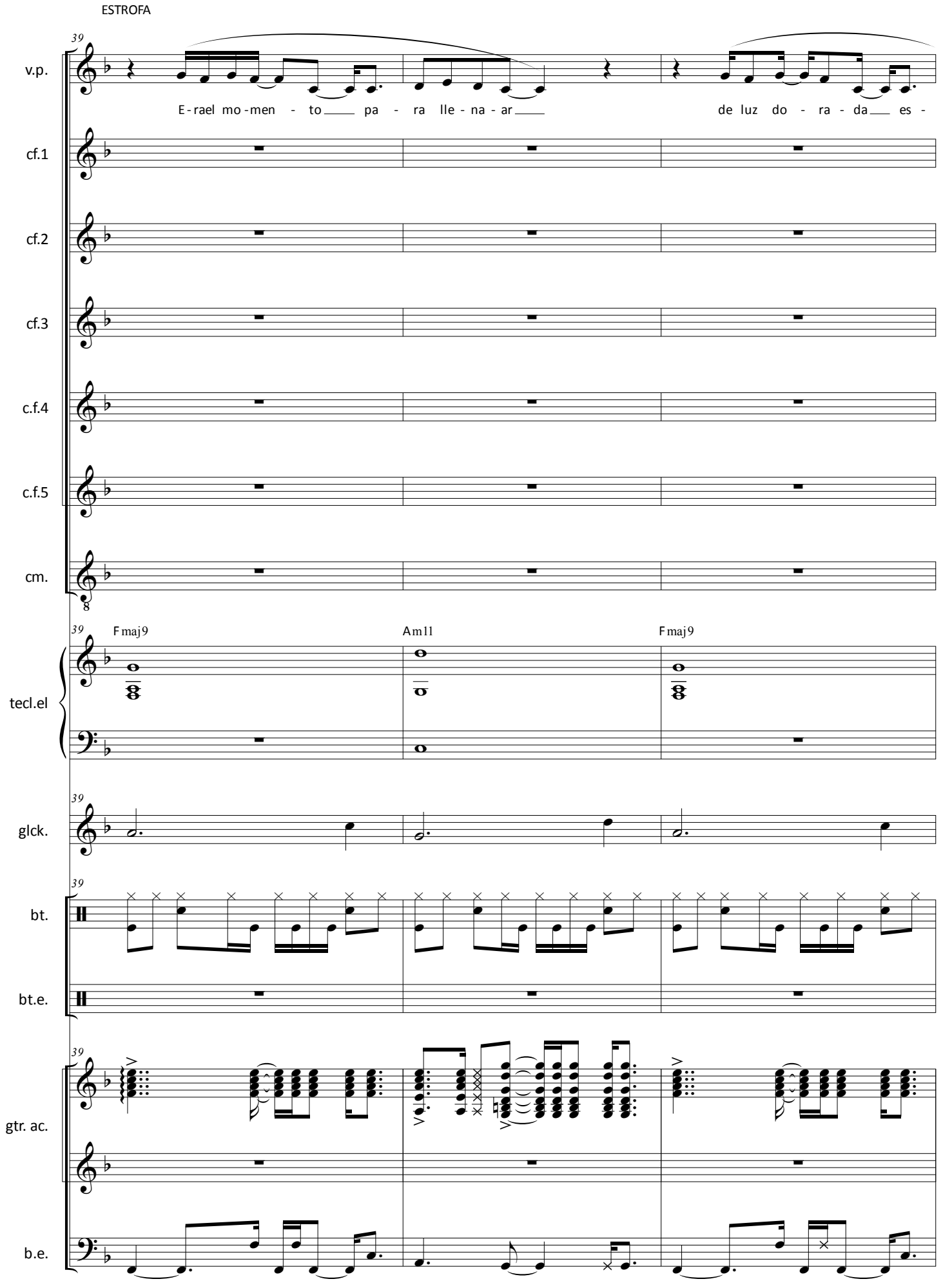

22
v.p.
- da - ar
el ho - gar en la ba - hí - a
con la vis-taal
cf.1
cf.2
cf.3
c.f.4
c.f.5
cm.
8
22
Am11
Fadd9
Am11
tecl.el
22
glck.
22
bt.
bt.e.
3
3
3
3
22
gtr. ac.
b.e.
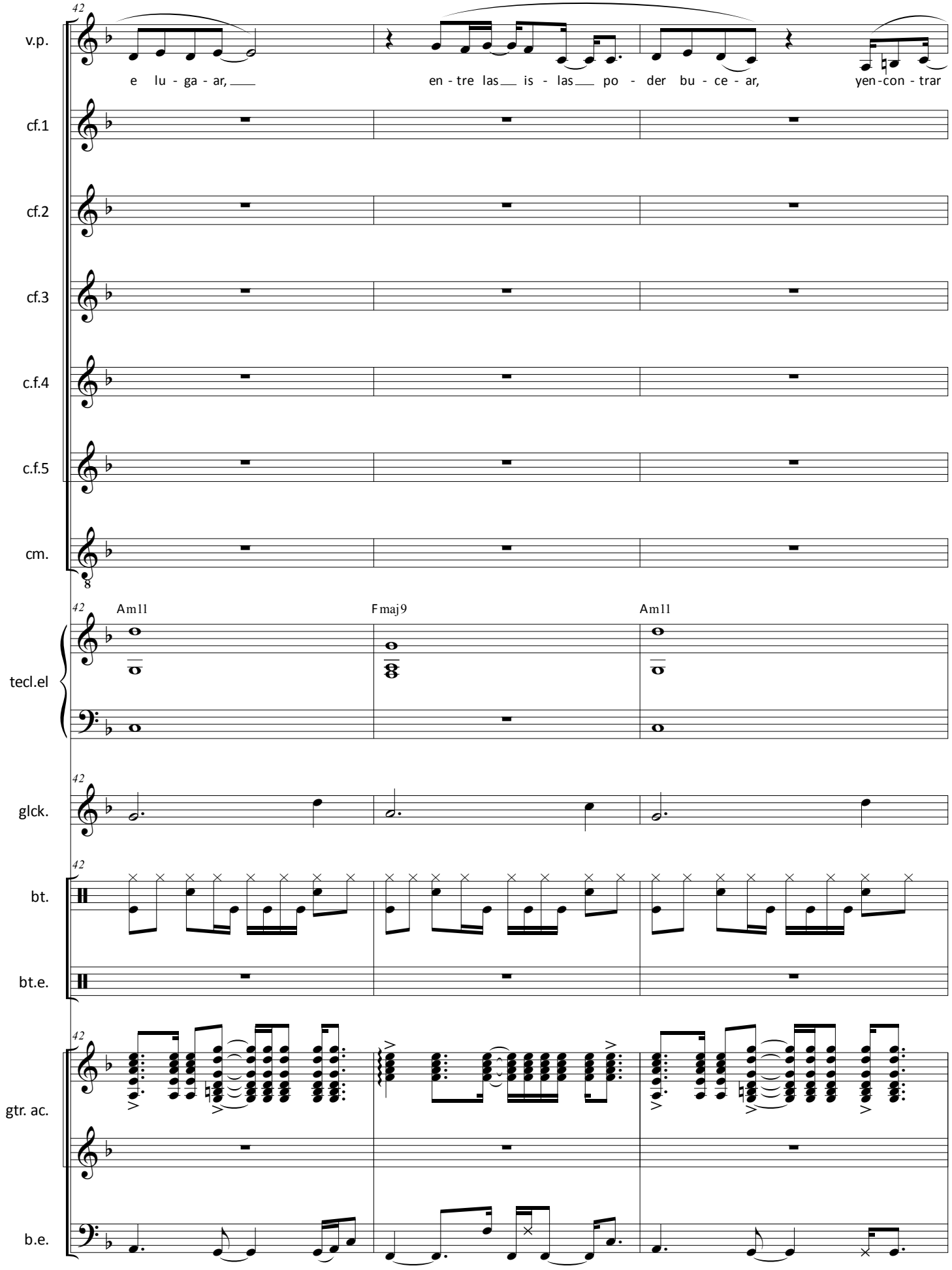

25
v.p.
ma - - - - ar.
cf.1
cf.2
cf.3
c.f.4
c.f.5
cm.
8
25
Fadd9
Am11
tecl.el
25
glck.
25
bt.
bt.e.
25
gtr. ac.
b.e.
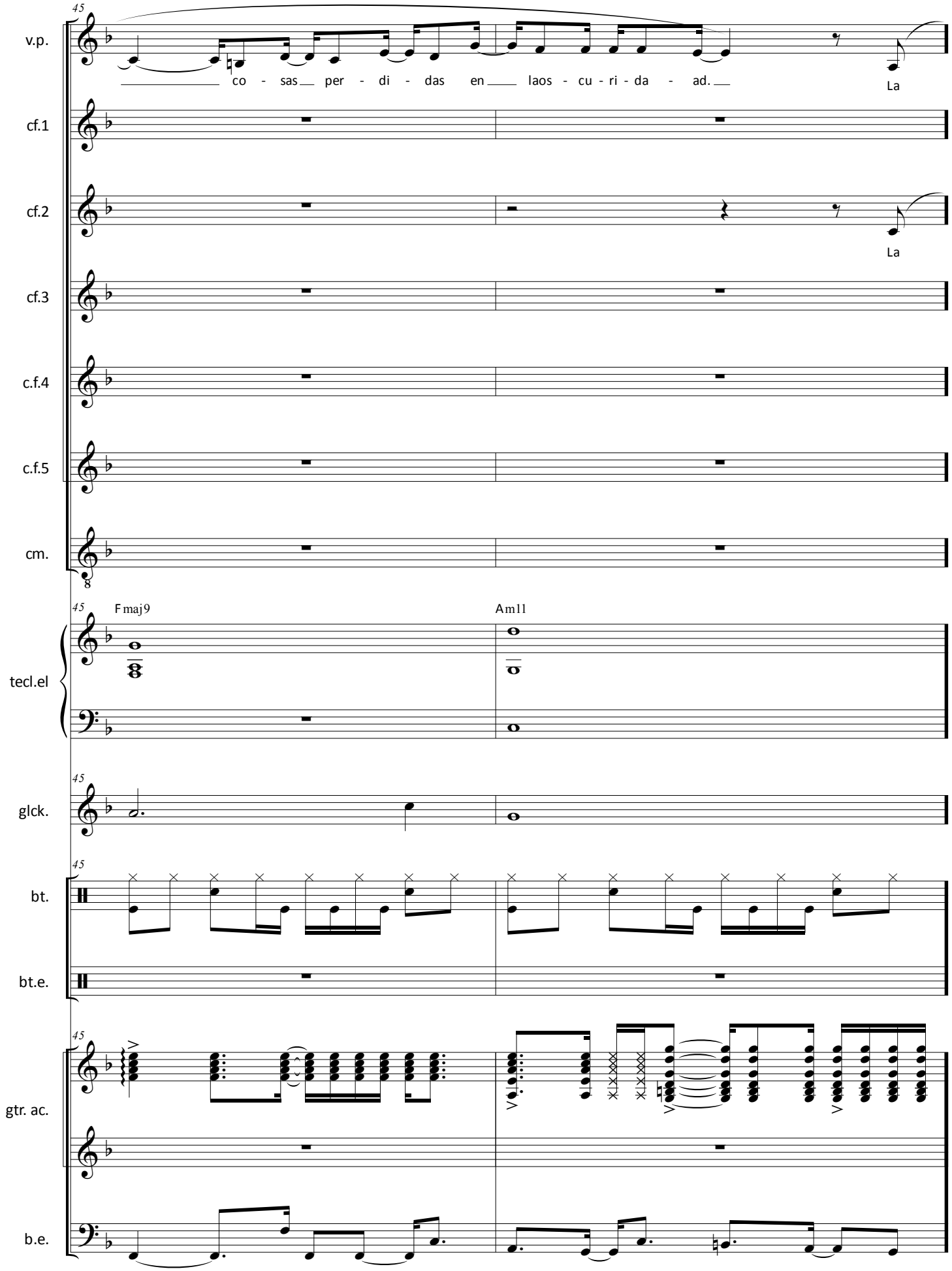

INTERMEDIO
sonidos de olas mar y risas de niños jugando
v.p.
cf.1
cf.2
cf.3
c.f.4
c.f.5
cm.
tecl.el
Fmaj9
Cadd9
Fmaj9
Cadd9
glck.
bt.
bt.e.
gtr. ac.
let ring
let ring
let ring
let ring
b.e.
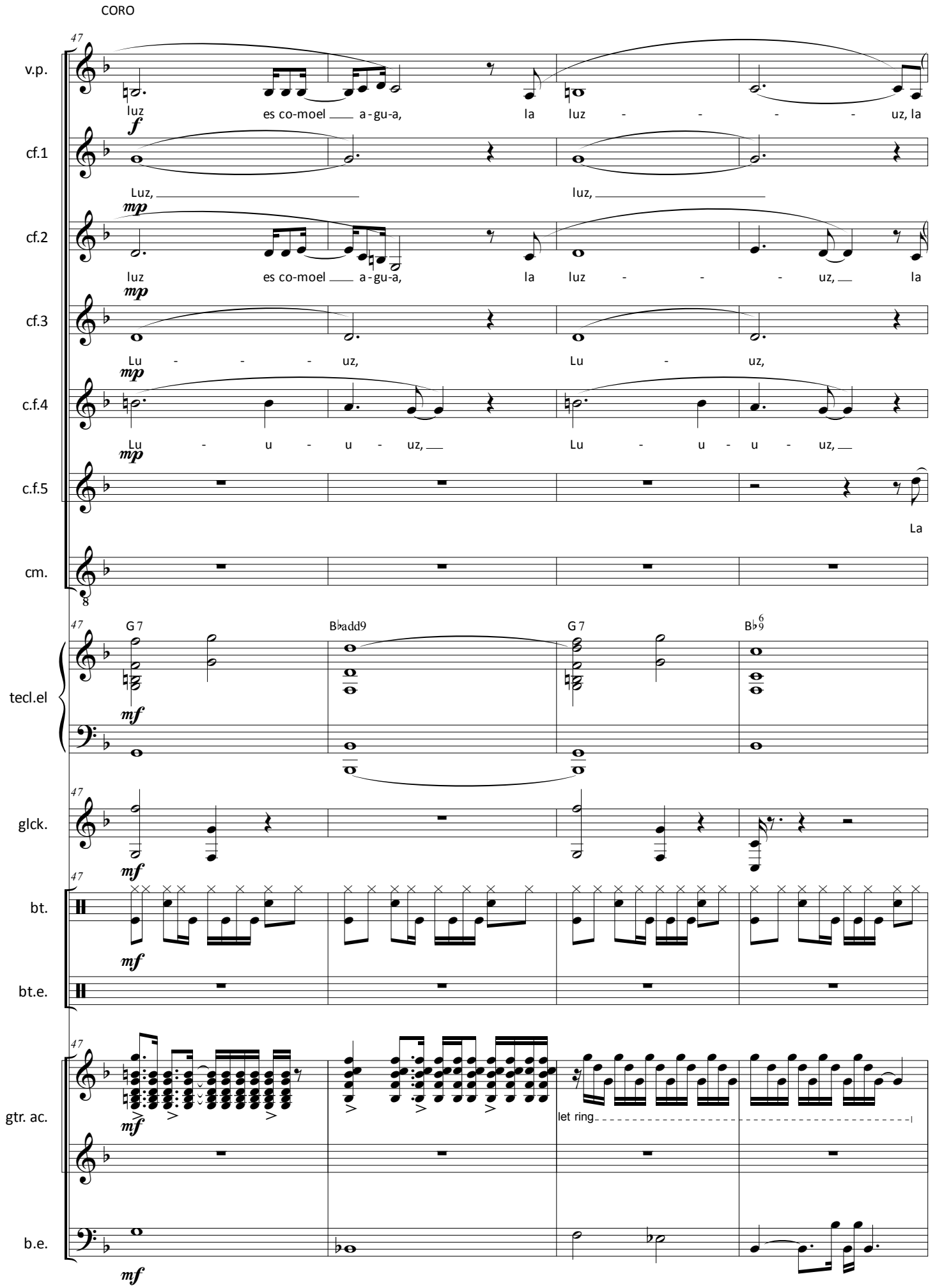

31
v.p.
cf.1
cf.2
cf.3
c.f.4
c.f.5
cm.
8
31
G 7
B♭add9
G 7
B♭6/9
tecl.el
31
glck.
31
bt.
bt.e.
3
3
3
3
31
gtr. ac.
let ring
b.e.
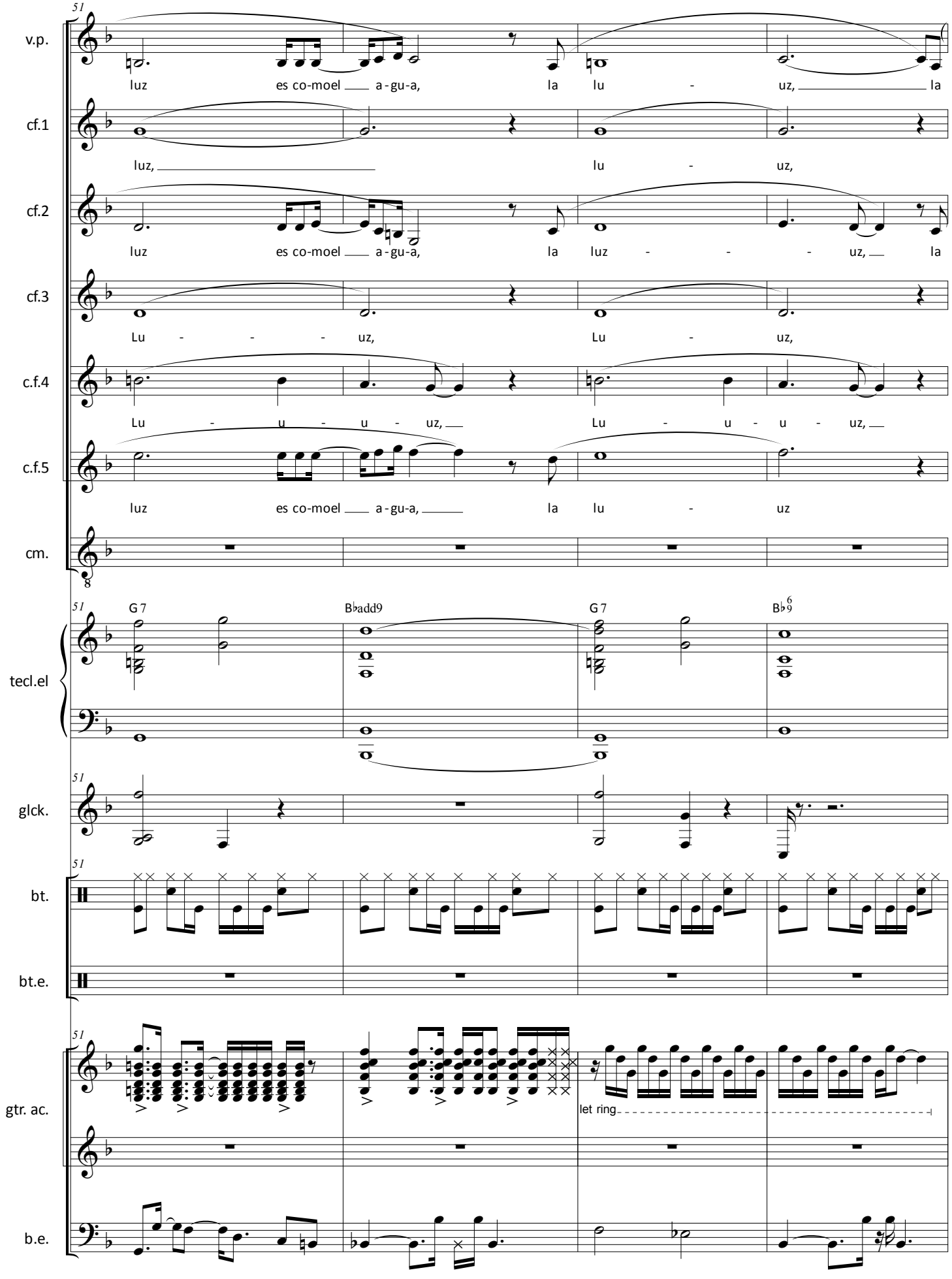

35
v.p.
cf.1
Lu - - uz, a - gua.
cf.2
cf.3
c.f.4
c.f.5
p
Lu - - uz, a gua.
cm.
8
p
lu - - uz, a gua.
35
G 7
B♭add9
G 7/F
G 7/E♭
B♭9
tecl.el
mp
35
glck.
35
bt.
mp
bt.e.
35
gtr. ac.
mp
let ring
b.e.
mp
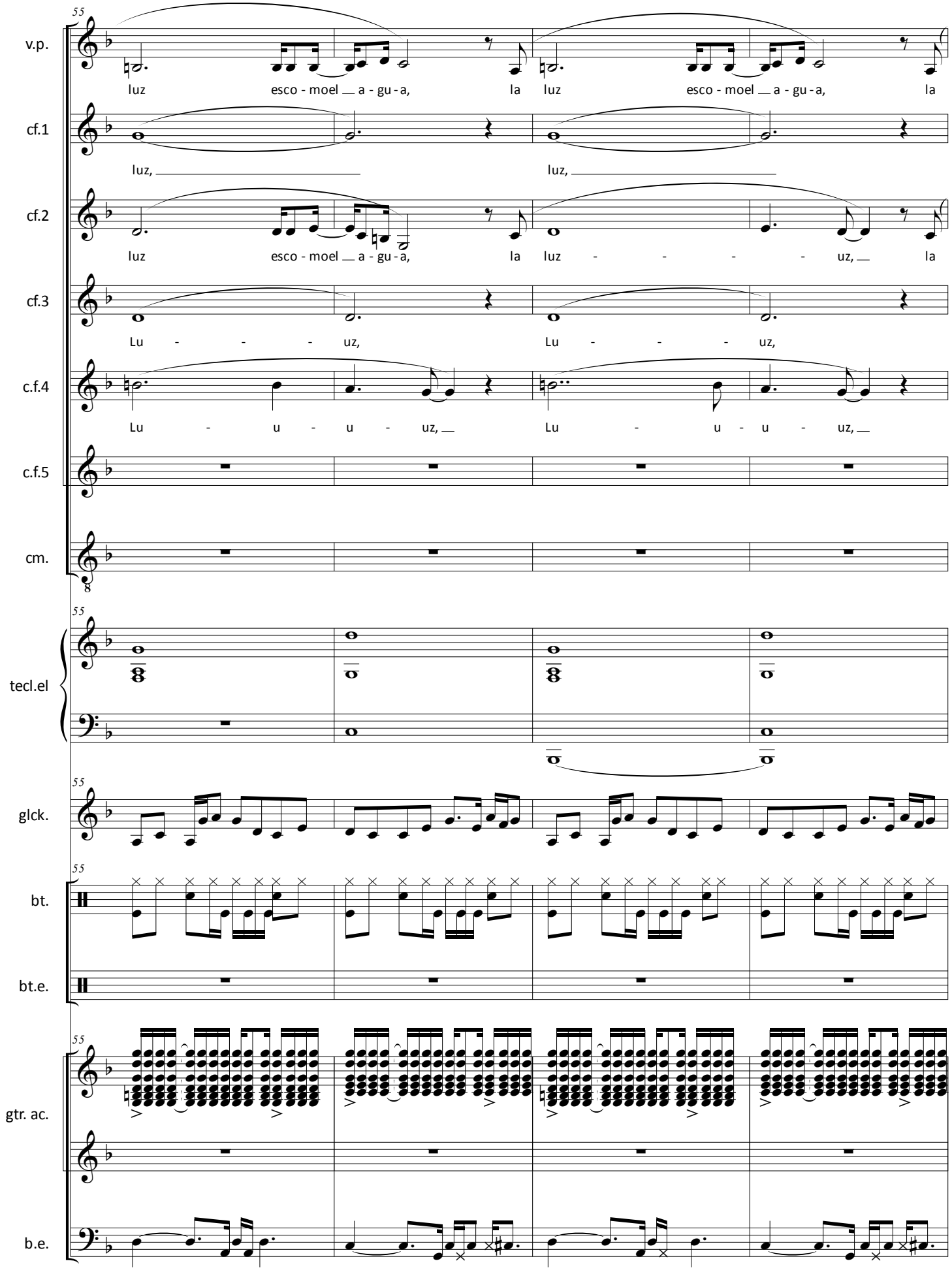

ESTROFA
39
v.p.
E - rael mo - men - to pa - ra lle - na - ar de luz do - ra - da es -
cf.1
cf.2
cf.3
c.f.4
c.f.5
cm.
8
39
Fmaj9
Am11
Fmaj9
tecl.el
39
glck.
39
bt.
bt.e.
39
gtr. ac.
b.e.
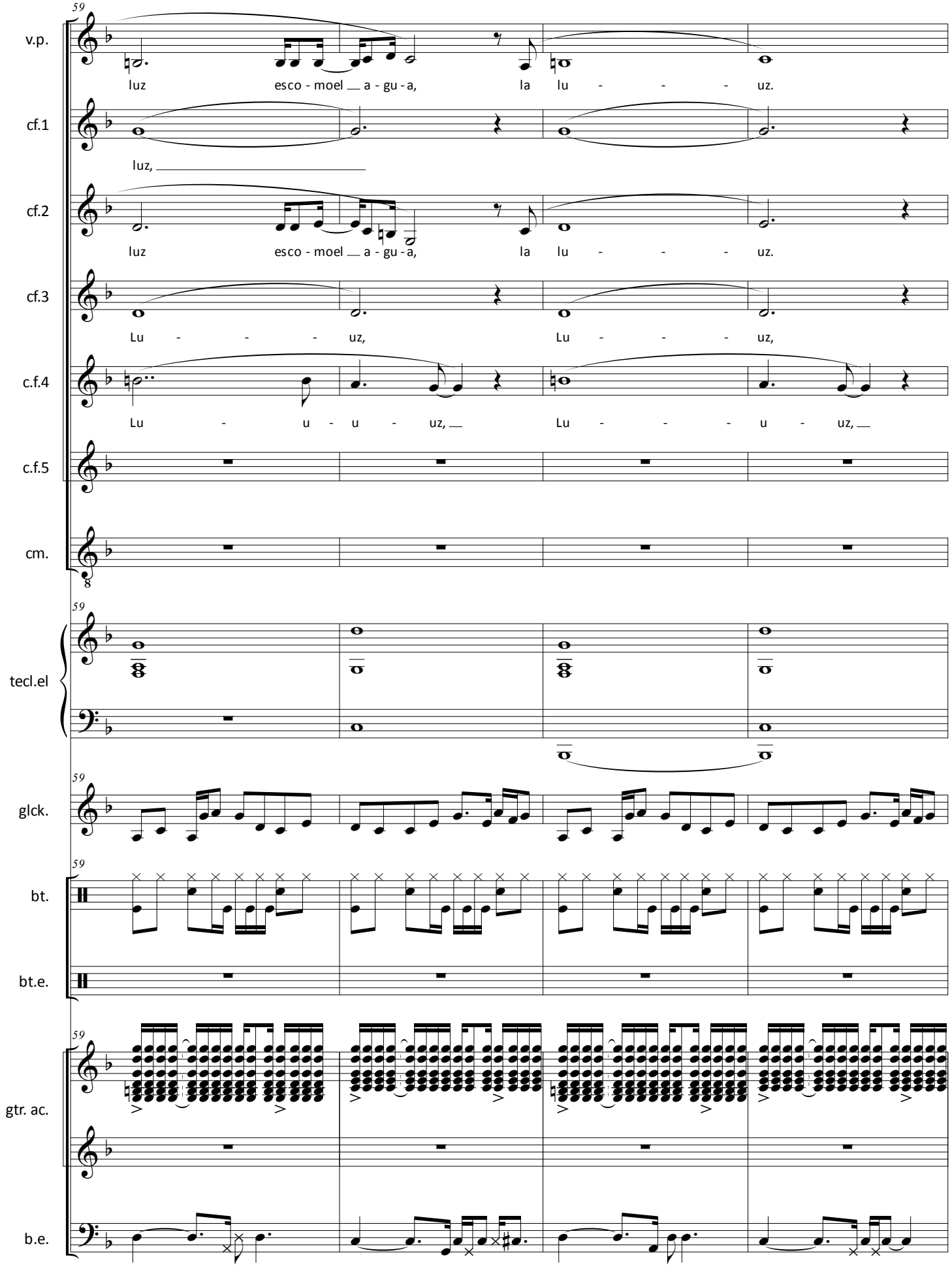

42
v.p.
e lu - ga - ar,
en - tre las is - las po - der bu - ce - ar,
yen - con - trar
cf.1
cf.2
cf.3
c.f.4
c.f.5
cm.
8
42
Am11
Fmaj9
Am11
tecl.el
42
glck.
42
bt.
bt.e.
42
gtr. ac.
b.e.
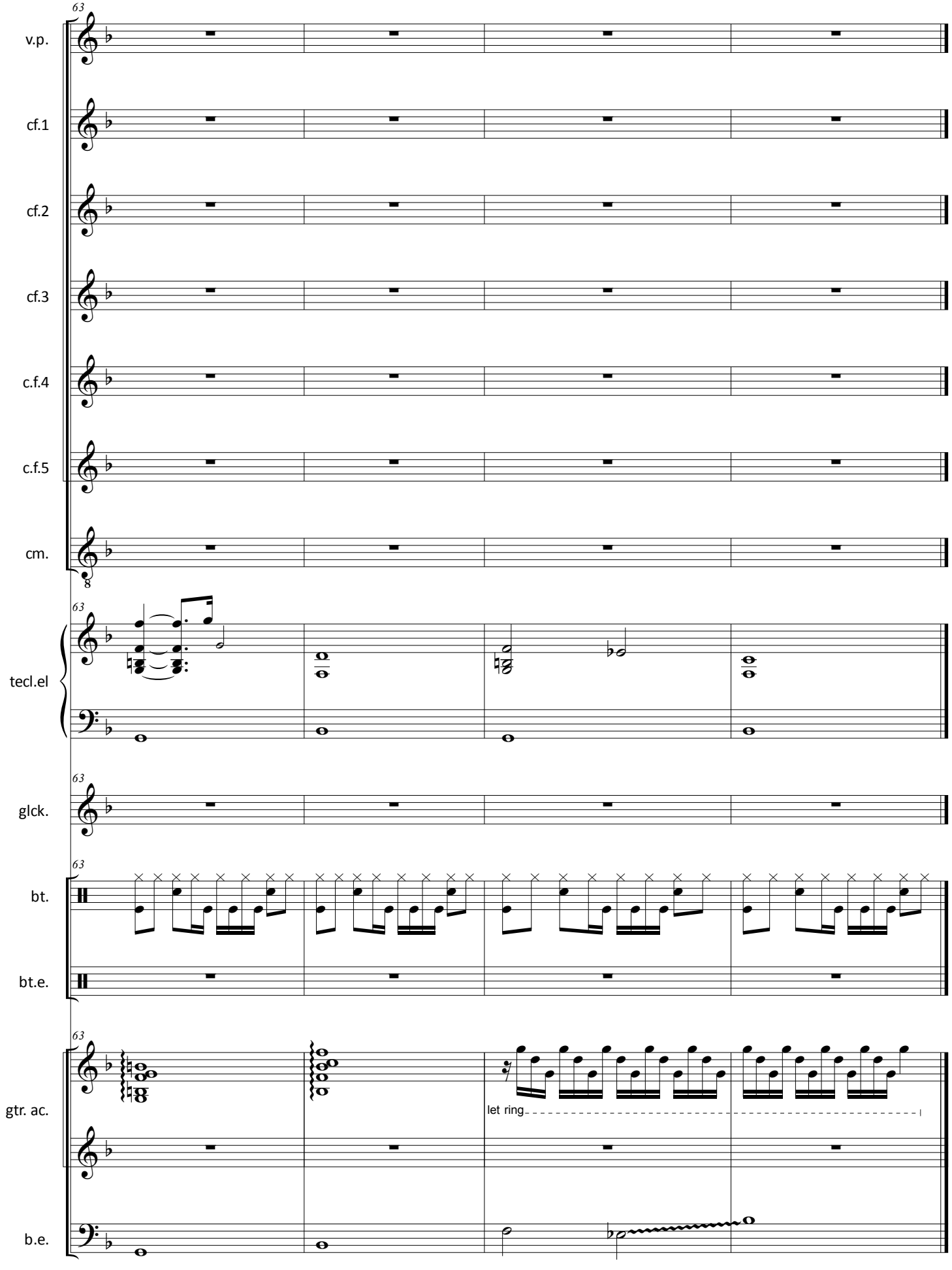

45
v.p.
co - sas per - di - das en laos - cu - ri - da - ad.
La
cf.1
cf.2
La
cf.3
c.f.4
c.f.5
cm.
8
45
Fmaj9
Am11
tecl.el
45
glck.
45
bt.
bt.e.
45
gtr. ac.
b.e.


CORO
47
v.p.
luz es co-moel a-gu-a, la luz - - - - uz, la
f
cf.1
Luz, luz,
mp
cf.2
luz es co-moel a-gu-a, la luz - - - uz, la
mp
cf.3
Lu - - - uz, Lu - uz,
mp
c.f.4
Lu - u - u - uz, Lu - u - u - uz,
mp
c.f.5
La
cm.
8
47
G 7
B♭add9
G 7
B♭ 6/9
mf
tecl.el
47
mf
glck.
47
mf
bt.
bt.e.
47
mf
let ring
gtr. ac.
mf
b.e.


51
v.p.
luz es co-moel a-gu-a, la lu - uz, la
cf.1
luz, lu - uz,
cf.2
luz es co-moel a-gu-a, la luz - - - uz, la
cf.3
Lu - - - uz, Lu - uz,
c.f.4
Lu - u - u - uz, Lu - u - u - uz,
c.f.5
luz es co-moel a-gu-a, la lu - uz
cm.
8
tecl.el
G 7
B♭add9
G 7
B♭6/9
glck.
bt.
bt.e.
gtr. ac.
let ring
b.e.


55
v.p.
luz esco - moel a - gu - a, la luz esco - moel a - gu - a, la
cf.1
luz, luz,
cf.2
luz esco - moel a - gu - a, la luz - - - - uz, la
cf.3
Lu - - - uz, Lu - - - uz,
c.f.4
Lu - u - u - uz, Lu - u - u - uz,
c.f.5
cm.
8
55
tecl.el
55
glck.
55
bt.
bt.e.
55
gtr. ac.
b.e.

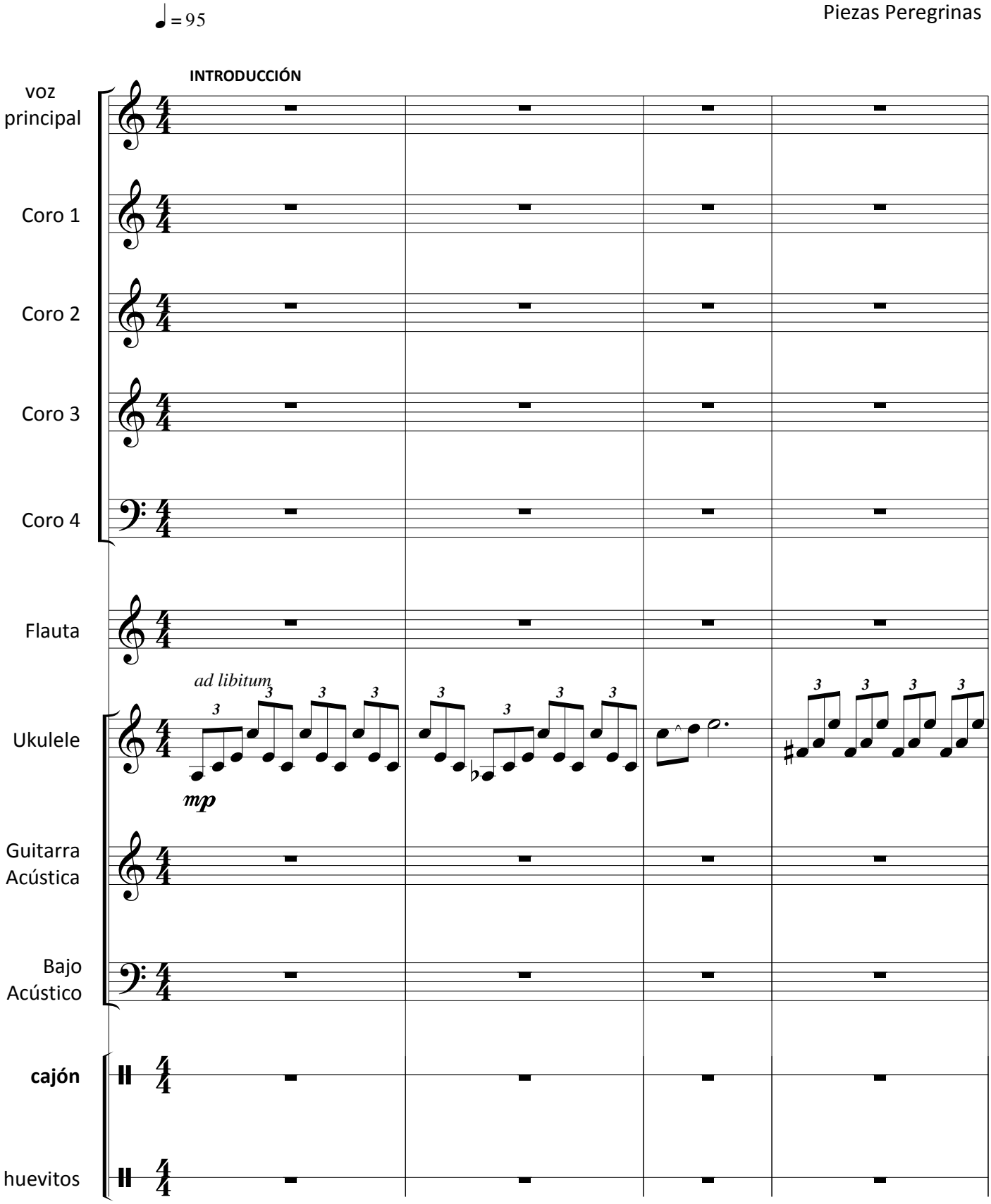

59
v.p.
luz esco - moel a - gu - a, la lu - - - uz.
cf.1
luz,
cf.2
luz esco - moel a - gu - a, la lu - - - uz.
cf.3
Lu - - - uz, Lu - - - uz,
c.f.4
Lu - u - u - uz, Lu - - - u - uz,
c.f.5
cm.
8
59
tecl.el
59
glck.
59
bt.
bt.e.
59
gtr. ac.
b.e.

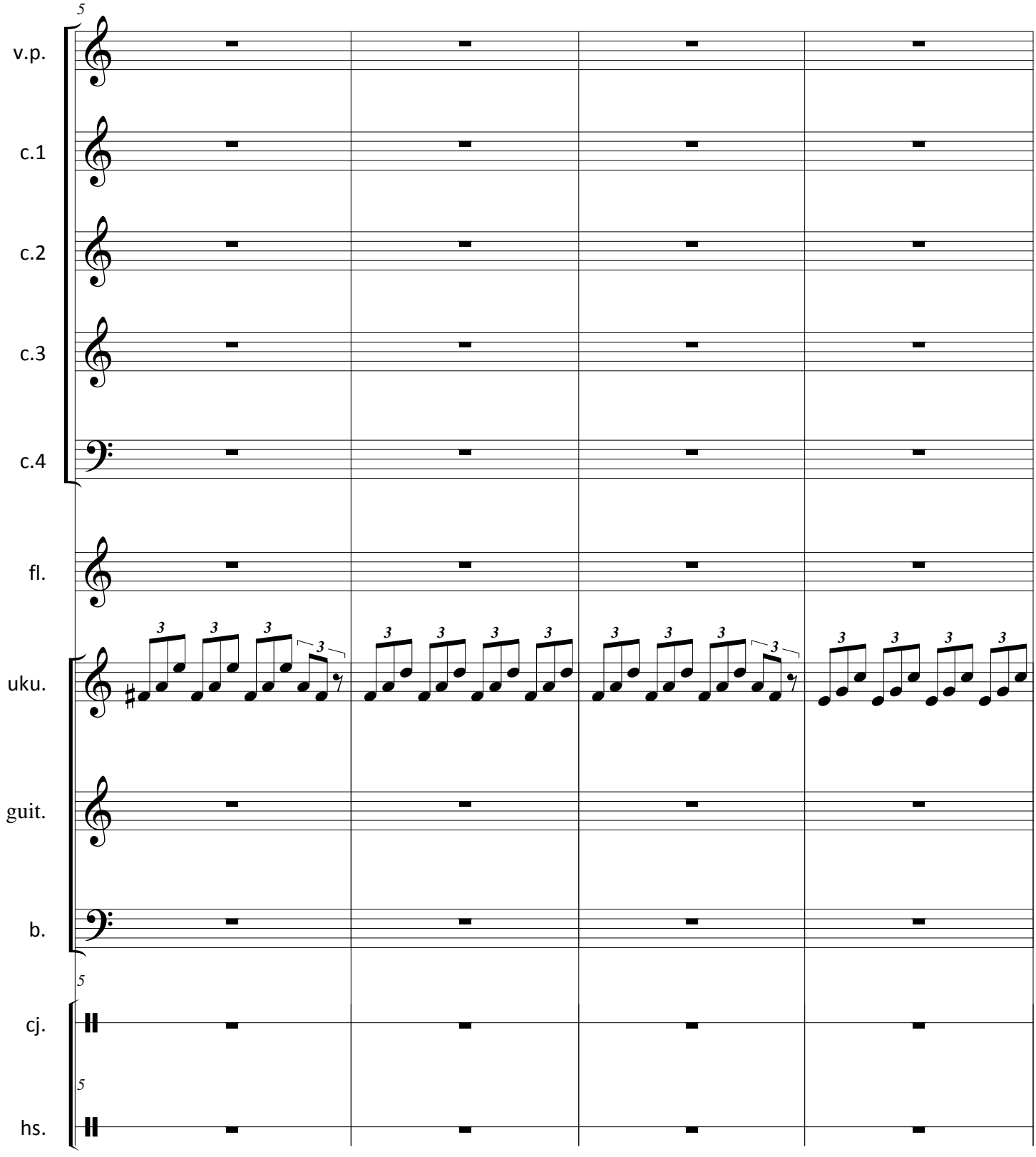

63
v.p.
cf.1
cf.2
cf.3
c.f.4
c.f.5
cm.
8
63
tecl.el
63
glck.
63
bt.
bt.e.
63
gtr. ac.
let ring
b.e.

MARIA DOS PRAZERES

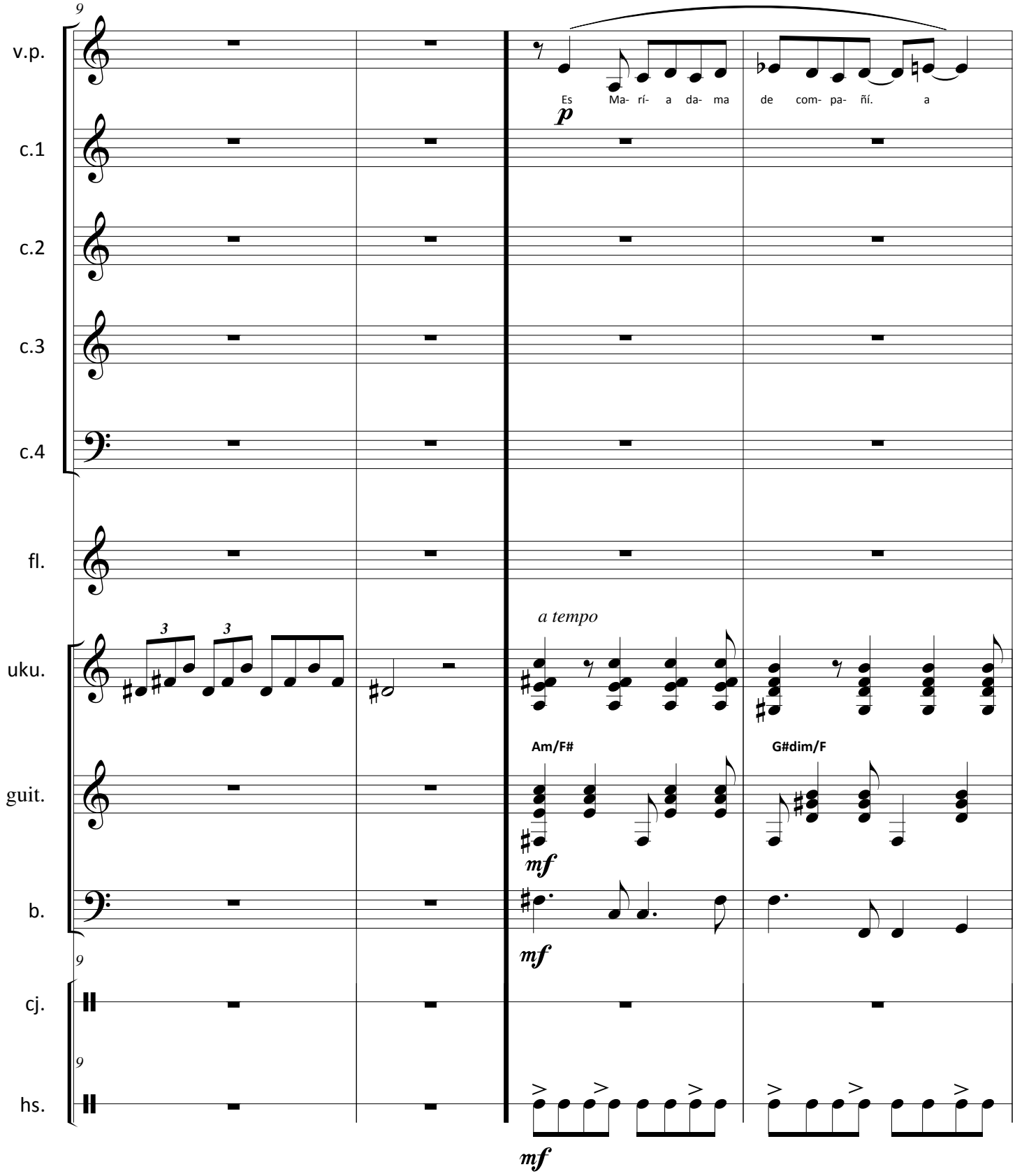
CAROL GARAVITO

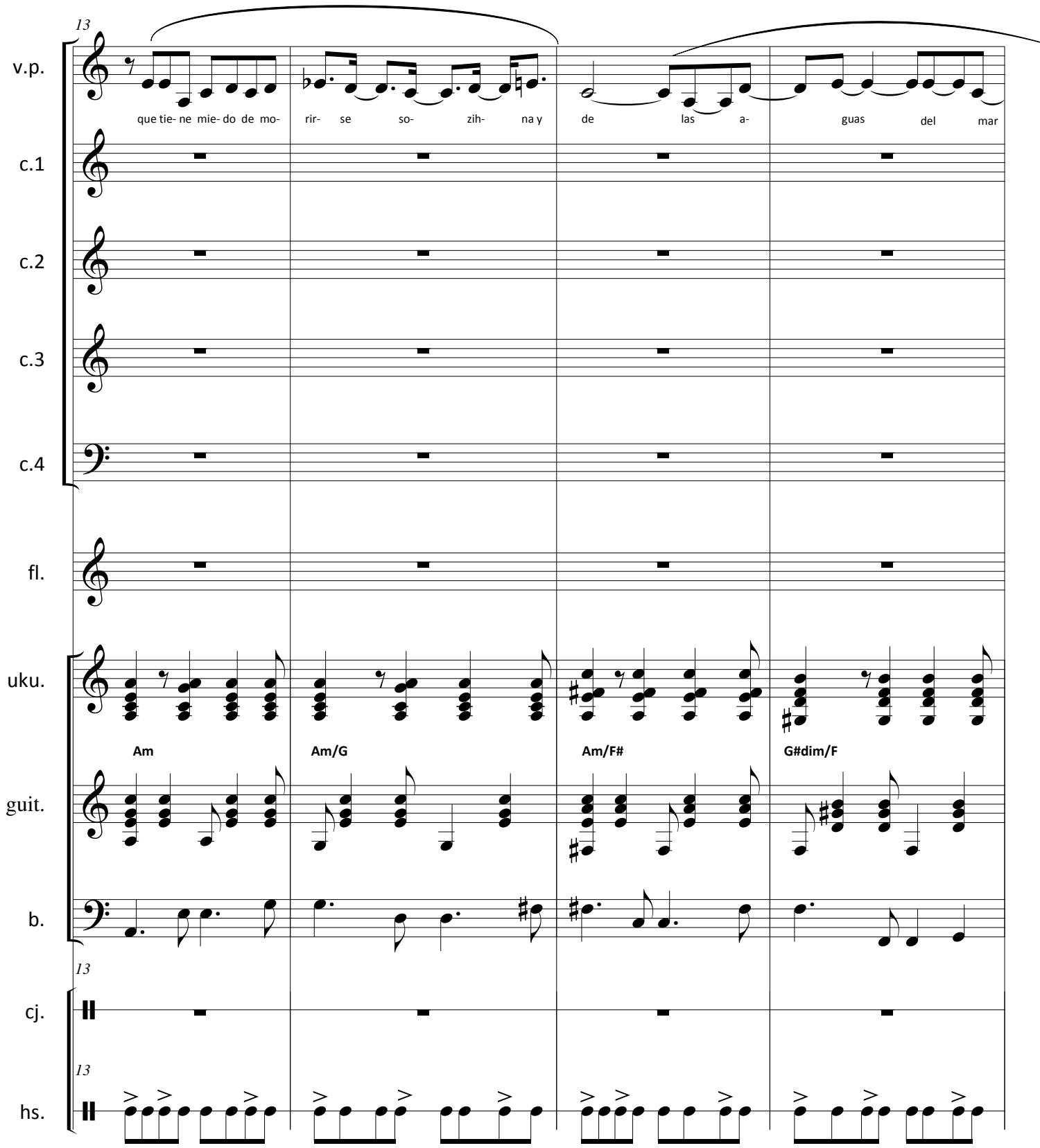
Piezas Peregrinas

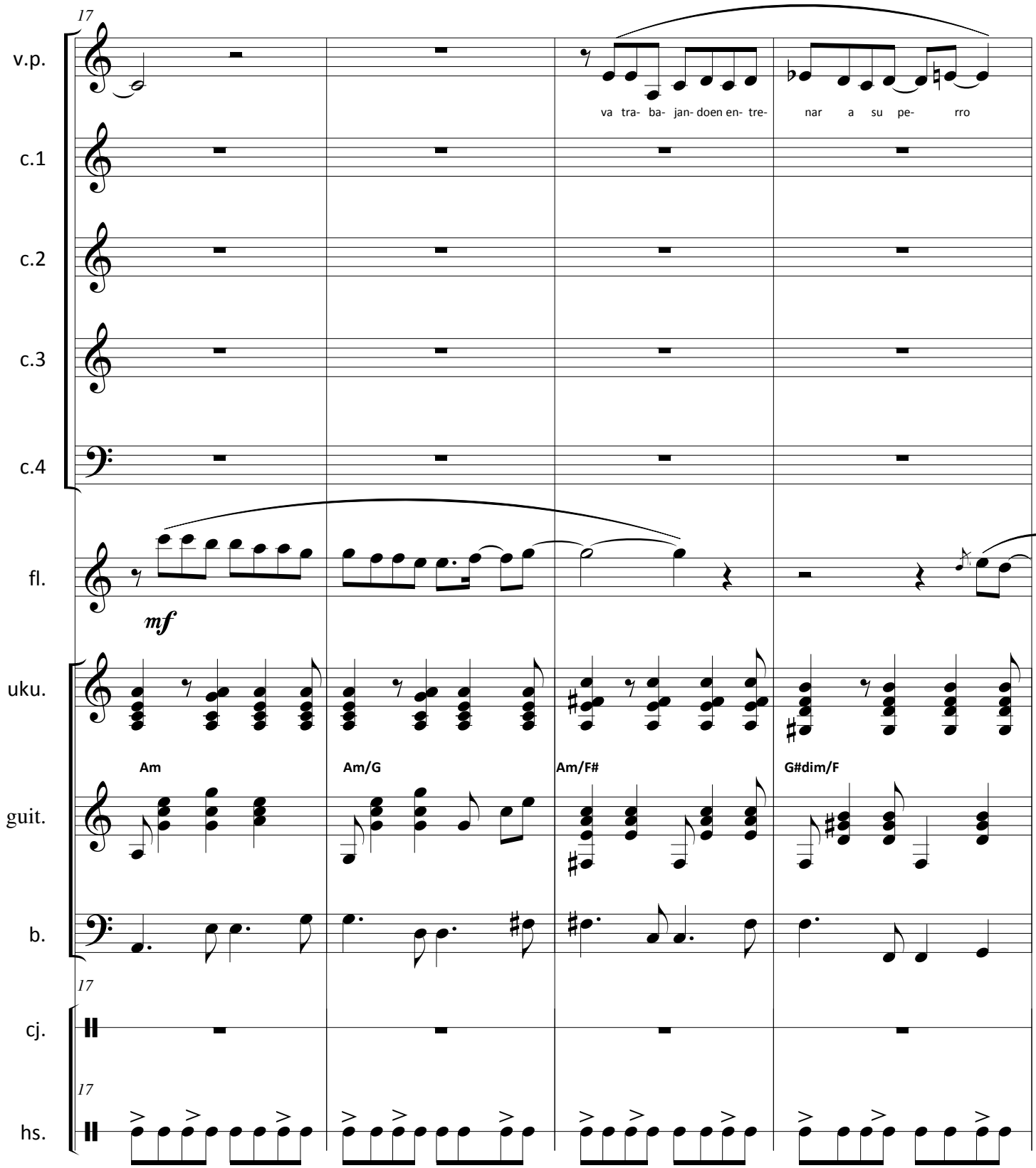


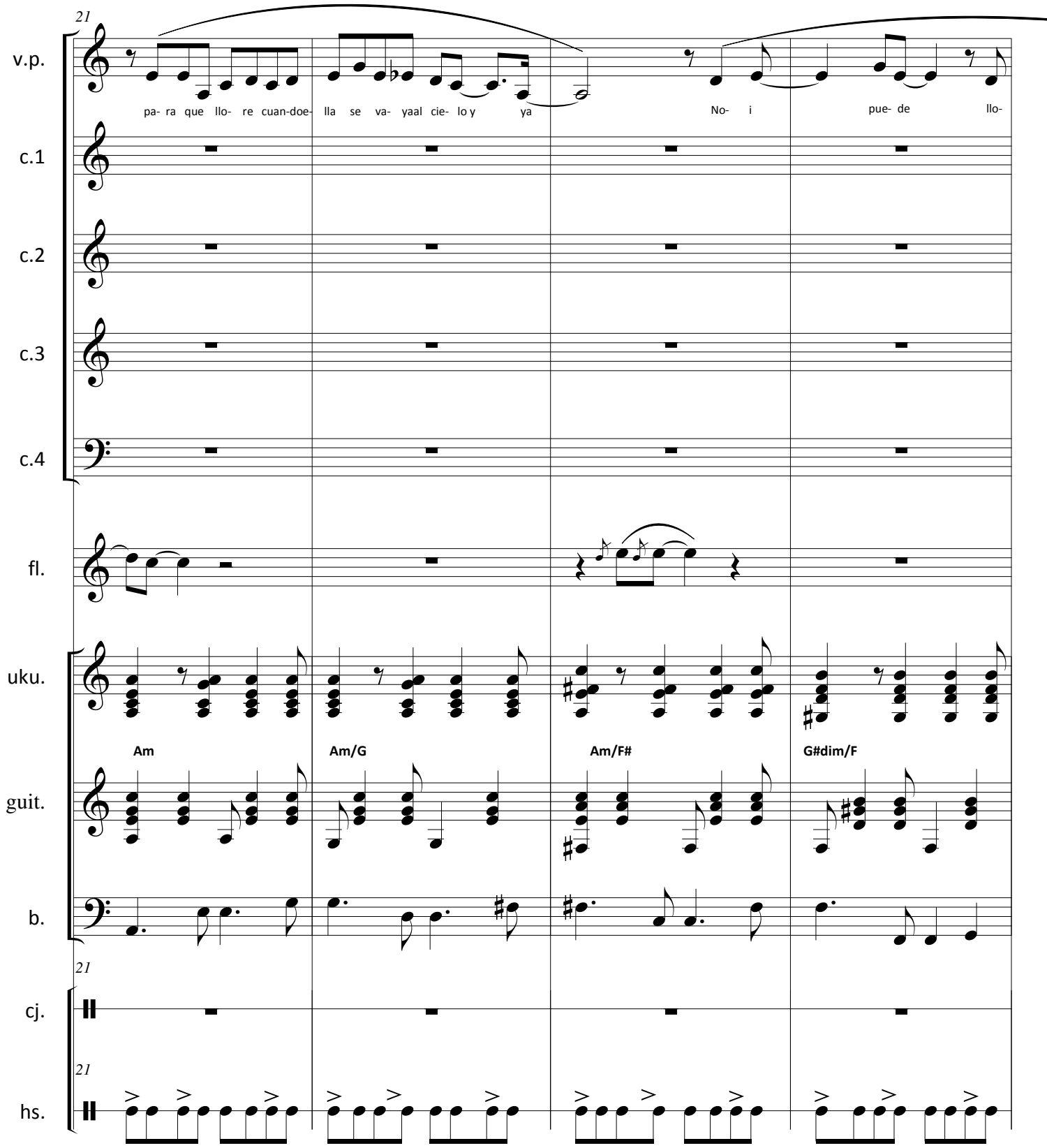

5
v.p.
c.1
c.2
c.3
c.4
fl.
uku.
guit.
b.
5
cj.
5
hs.
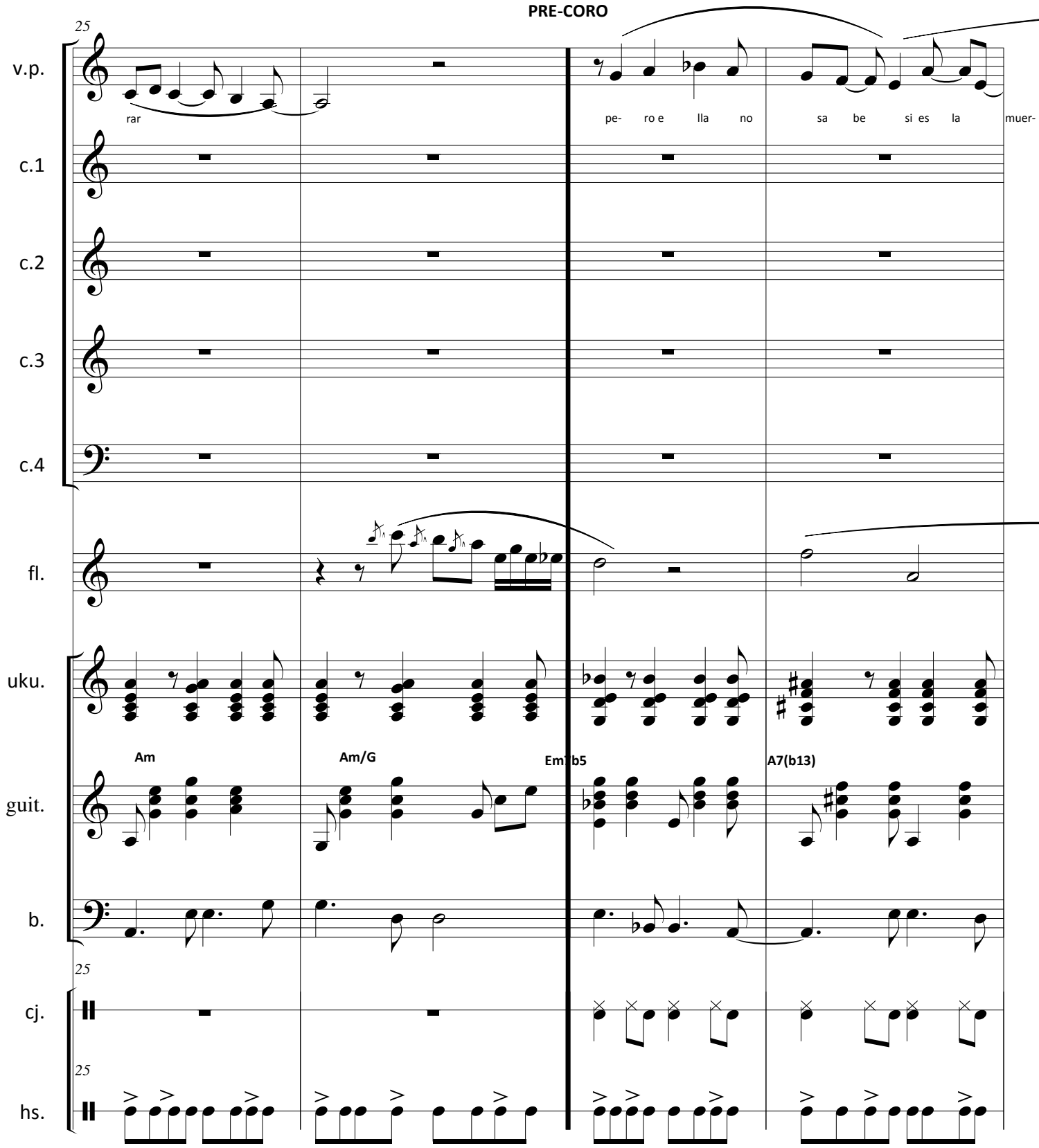
ESTROFA
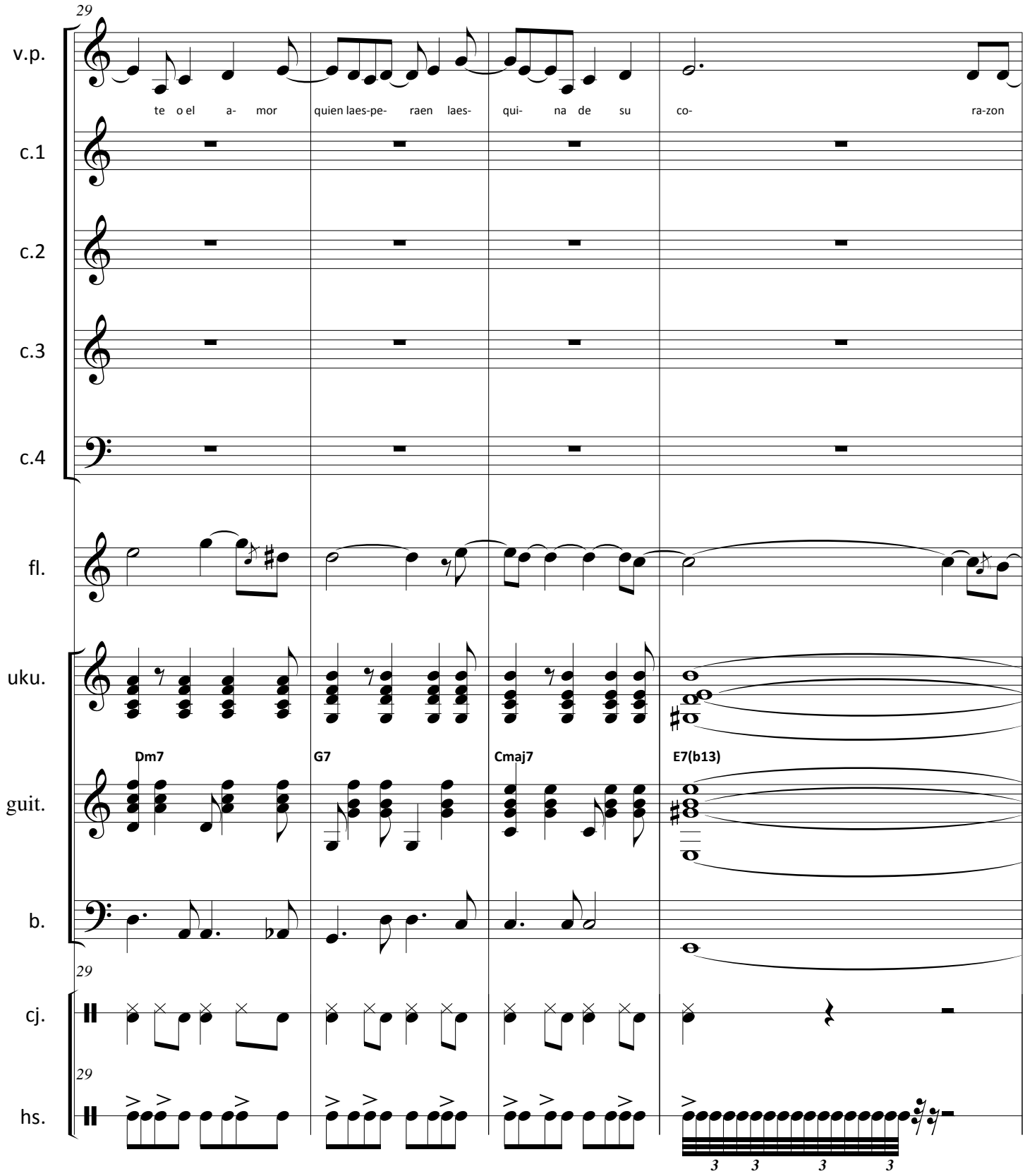

9
v.p.
c.1
c.2
c.3
c.4
fl.
uku.
guit.
b.
9
cj.
9
hs.
Es Ma- rí- a da- ma de com- pa- ñí. a
p
a tempo
3
3
Am/F#
G#dim/F
mf
mf
mf
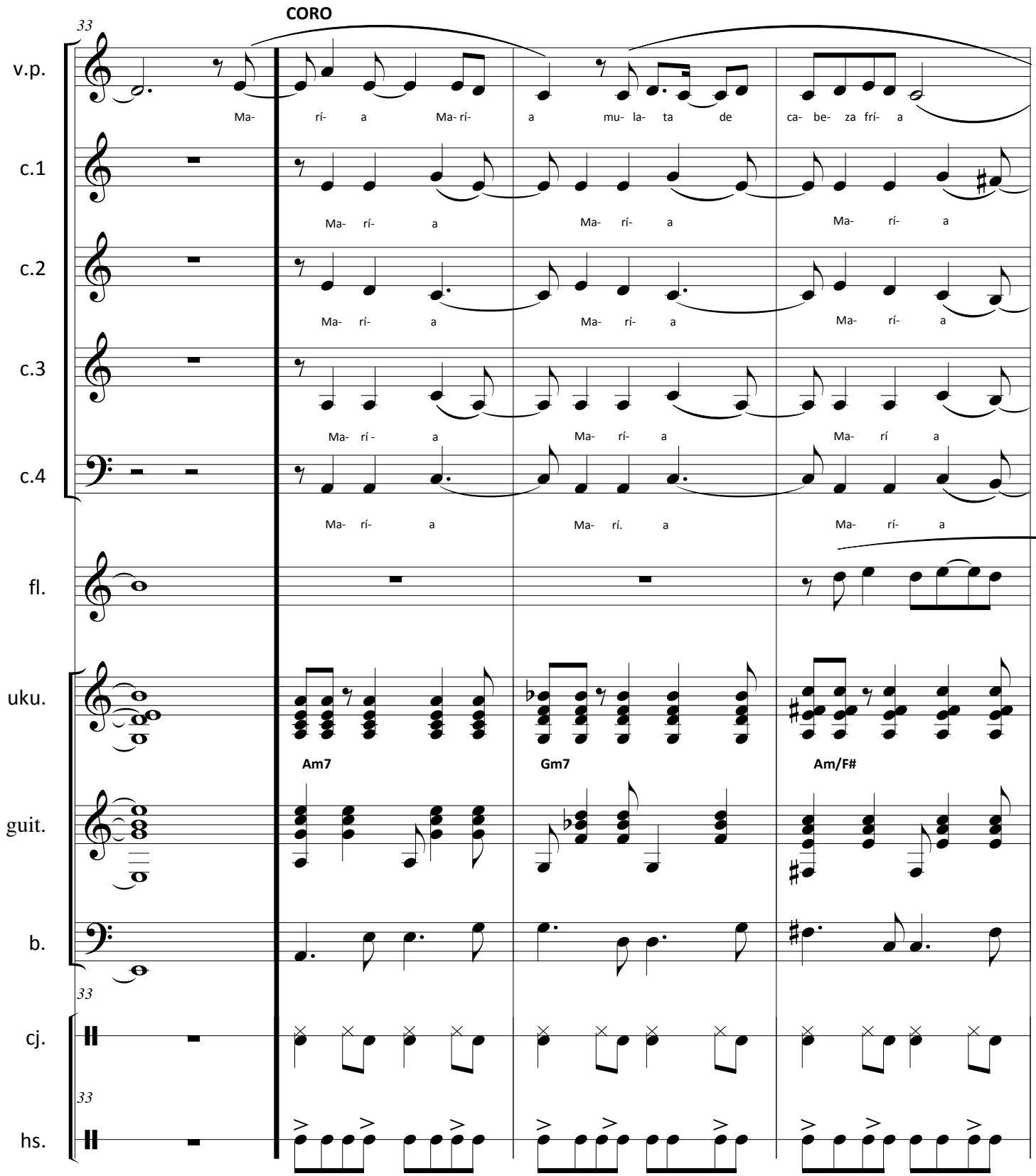

13
v.p.
que tie- ne mie- do de mo- rir- se so- zih- na y de las a- guas del mar
c.1
c.2
c.3
c.4
fl.
uku.
Am
Am/G
Am/F#
G#dim/F
guit.
b.
13
cj.
13
hs.
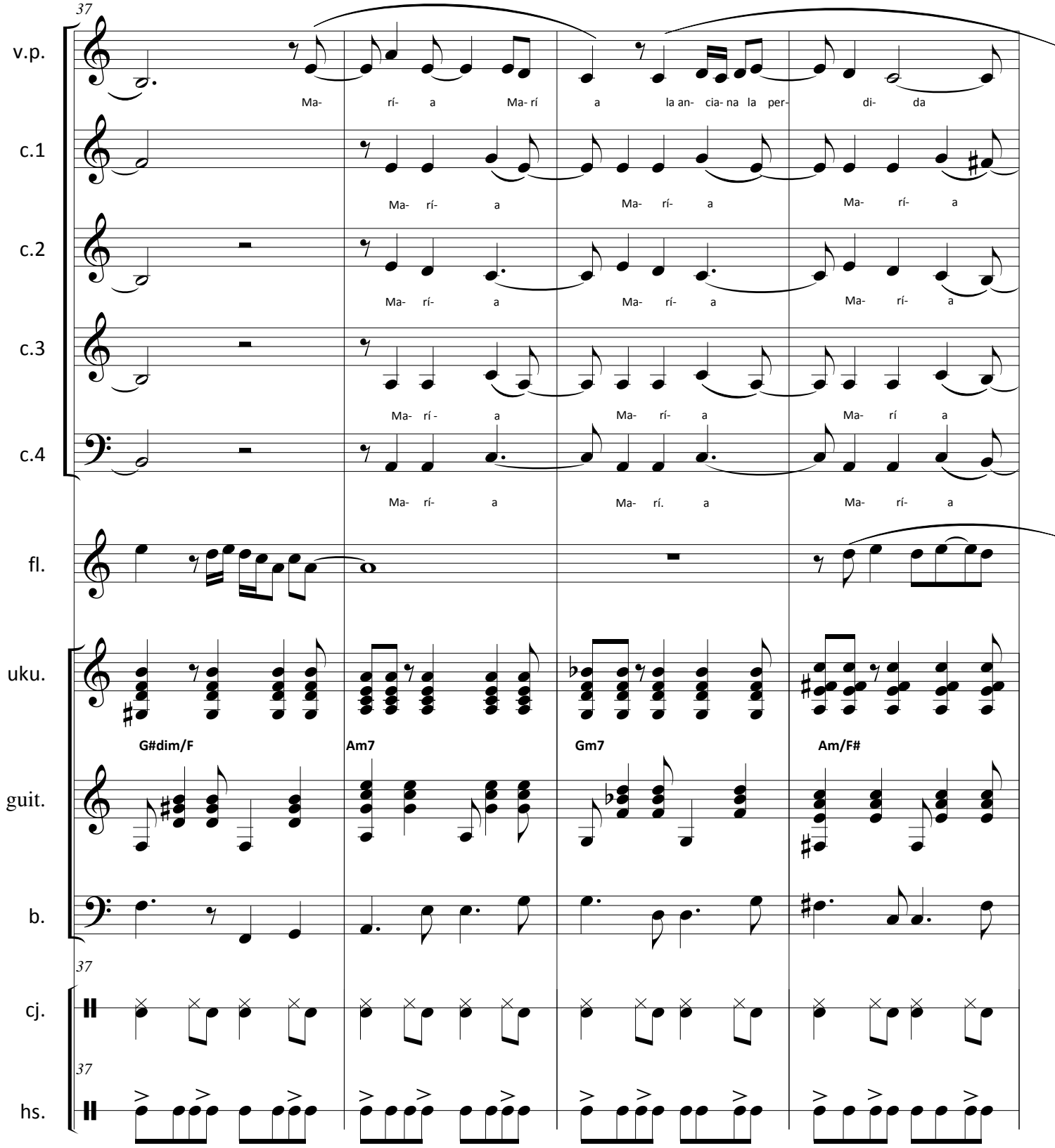

17
v.p.
va tra- ba- jan- doen en- tre- nar a su pe- rro
c.1
c.2
c.3
c.4
fl.
mf
uku.
Am
Am/G
Am/F#
G#dim/F
guit.
b.
17
cj.
17
hs.
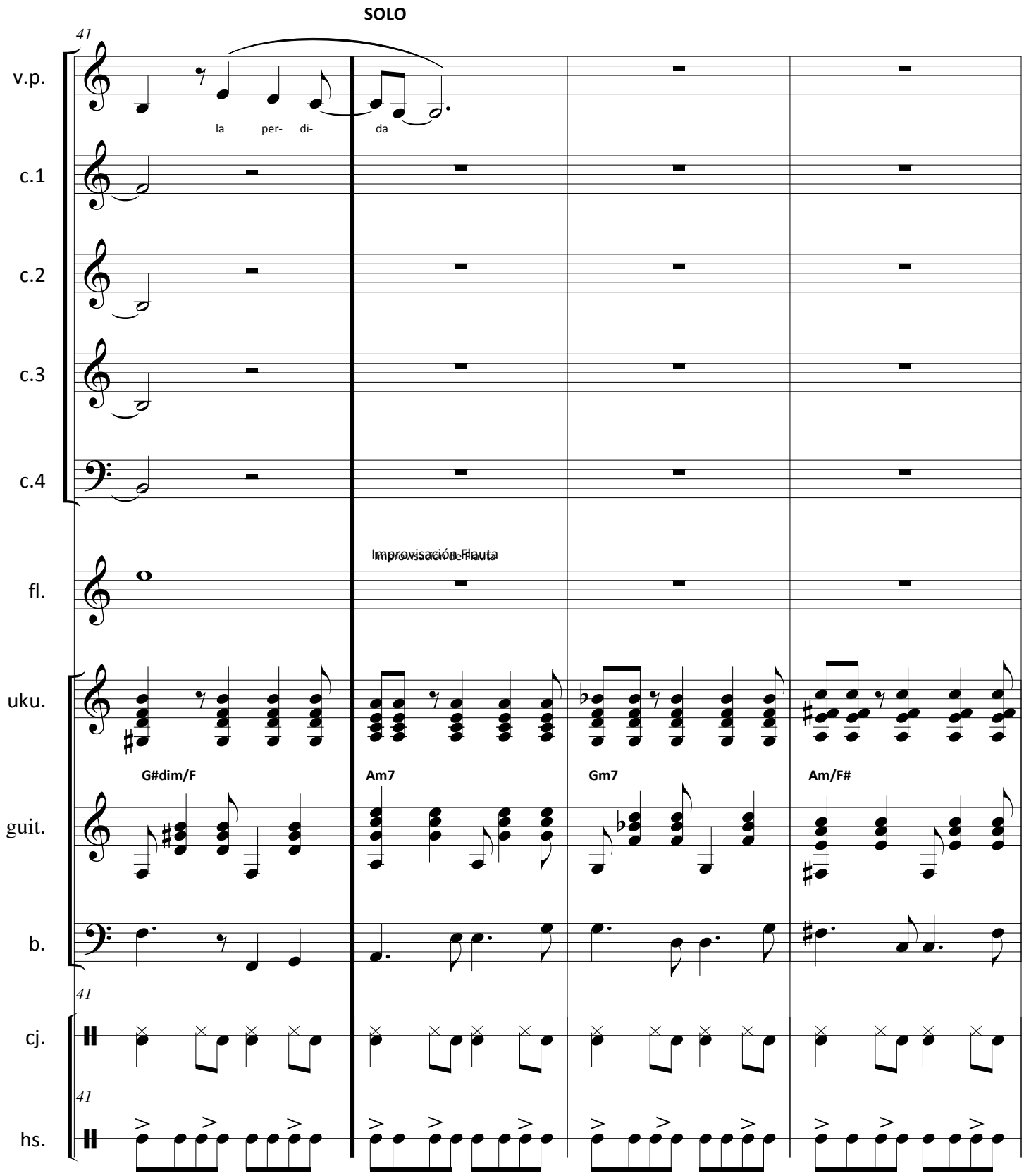

21
v.p.
pa- ra que llo- re cuan-doe- lla se va- yaal cie- lo y ya
No- i
pue- de
llo-
c.1
c.2
c.3
c.4
fl.
uku.
Am
Am/G
Am/F#
G#dim/F
guit.
b.
21
cj.
21
hs.

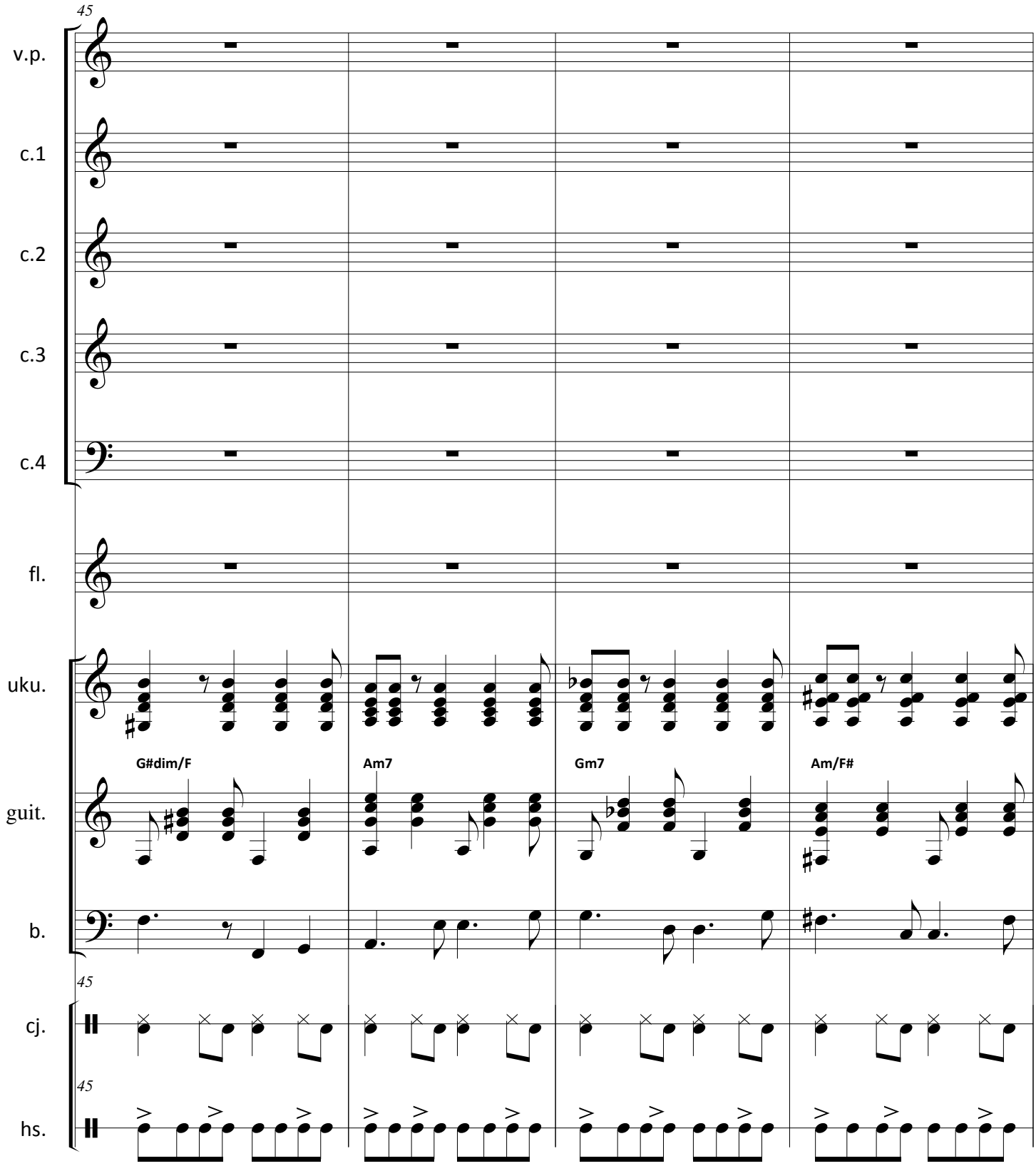

PRE-CORO
25
v.p.
rar
pe- ro e lla no sa be si es la muer-
c.1
c.2
c.3
c.4
fl.
uku.
Am
Am/G
Em7b5
A7(b13)
guit.
b.
25
cj.
25
hs.

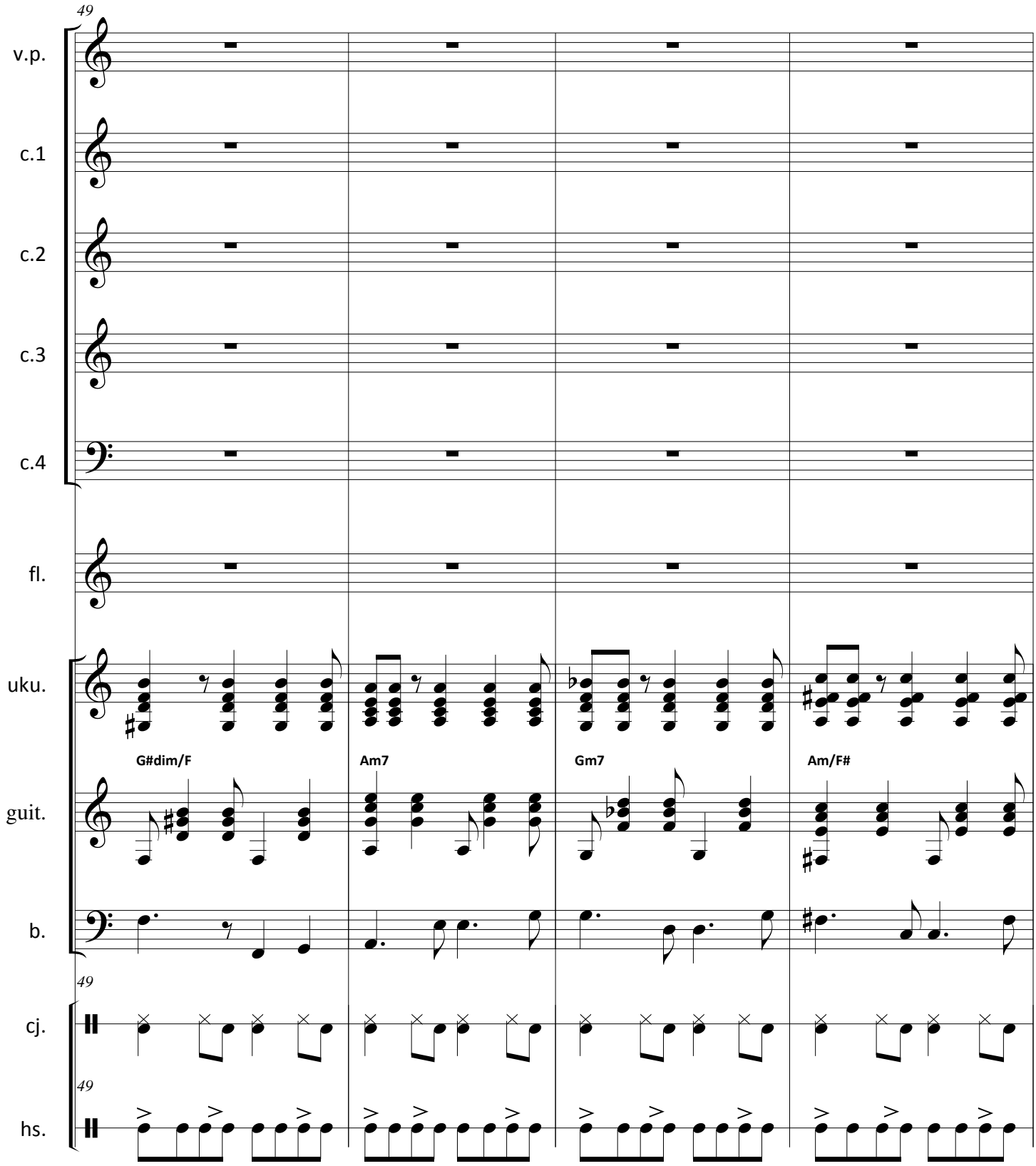

29
v.p.
te o el a- mor
quien laes-pe- raen laes-
qui- na de su
co- ra-zon
c.1
c.2
c.3
c.4
fl.
uku.
Dm7
G7
Cmaj7
E7(b13)
guit.
b.
29
cj.
29
hs.
3 3 3 3

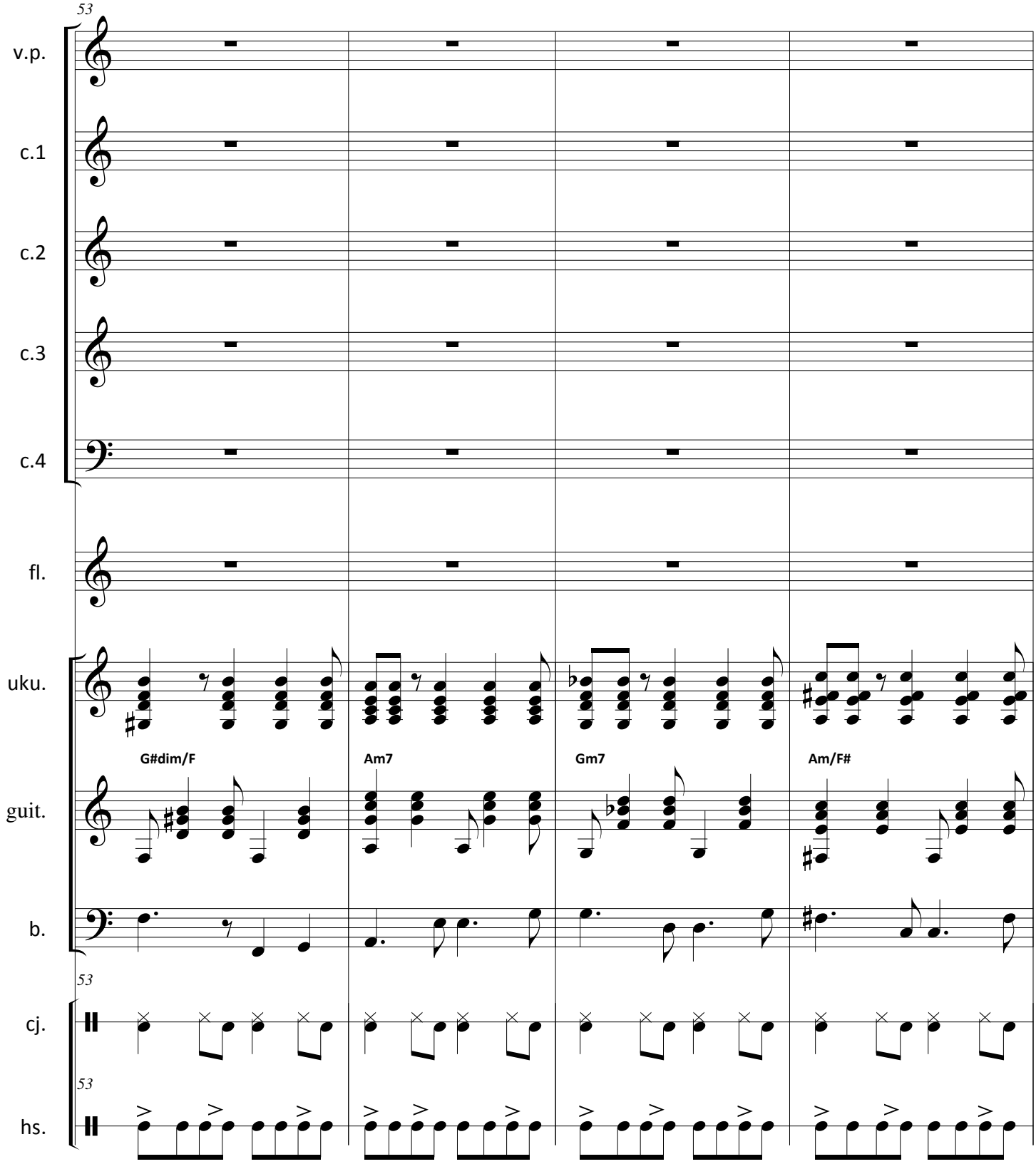

CORO
33
v.p.
Ma- rí- a Ma- rí- a mu- la- ta de ca- be- za frí- a
c.1
Ma- rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a
c.2
Ma- rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a
c.3
Ma- rí - a Ma- rí- a Ma- rí a
c.4
Ma- rí- a Ma- rí. a Ma- rí- a
fl.
uku.
Am7
Gm7
Am/F#
guit.
b.
33
cj.
33
hs.
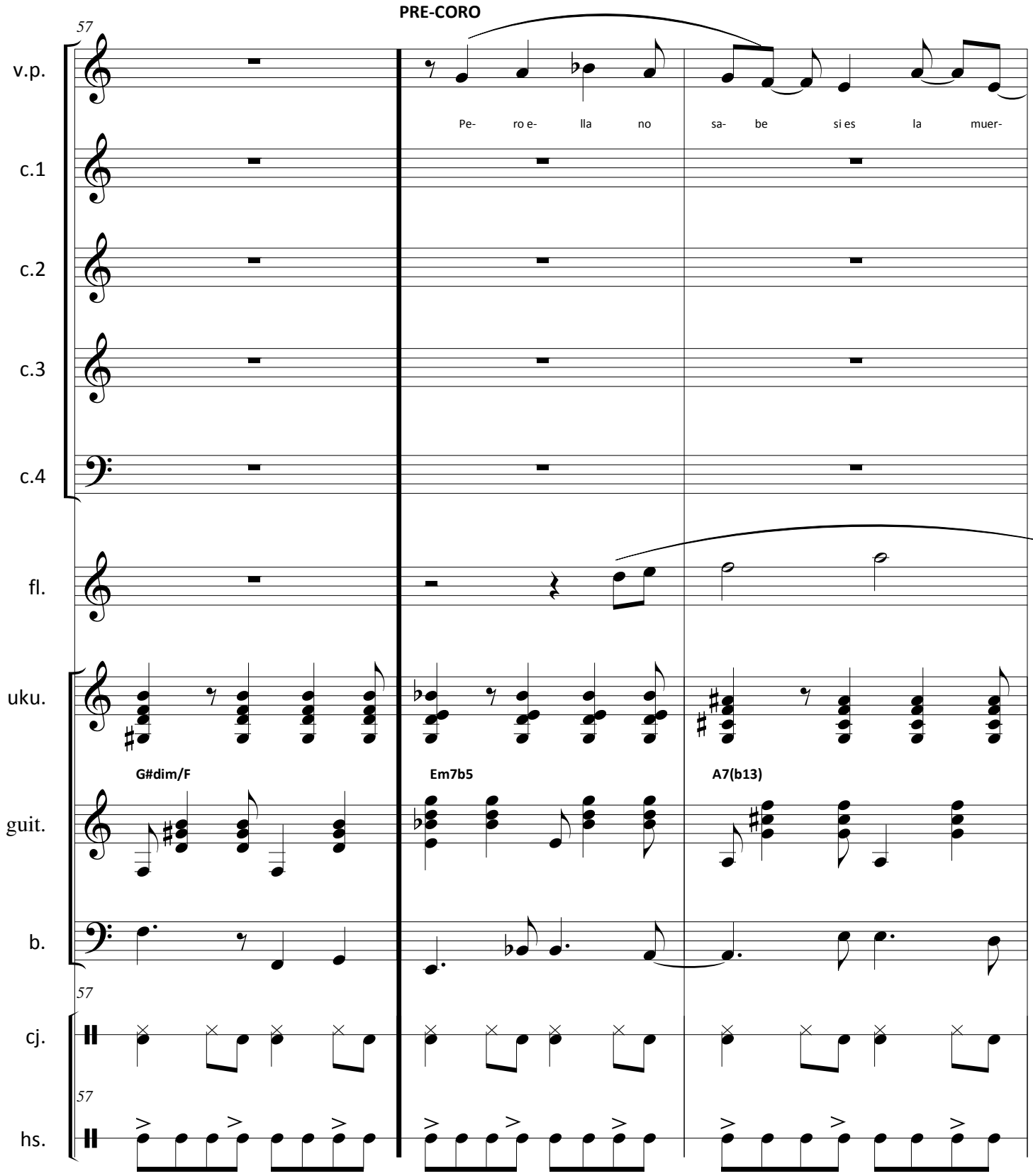

37
v.p.
Ma- rí- a Ma- rí a la an- cia- na la per- di- da
c.1
Ma- rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a
c.2
Ma- rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a
c.3
Ma- rí - a Ma- rí- a Ma- rí a
c.4
Ma- rí- a Ma- rí. a Ma- rí- a
fl.
uku.
G#dim/F
Am7
Gm7
Am/F#
guit.
b.
37
cj.
37
hs.
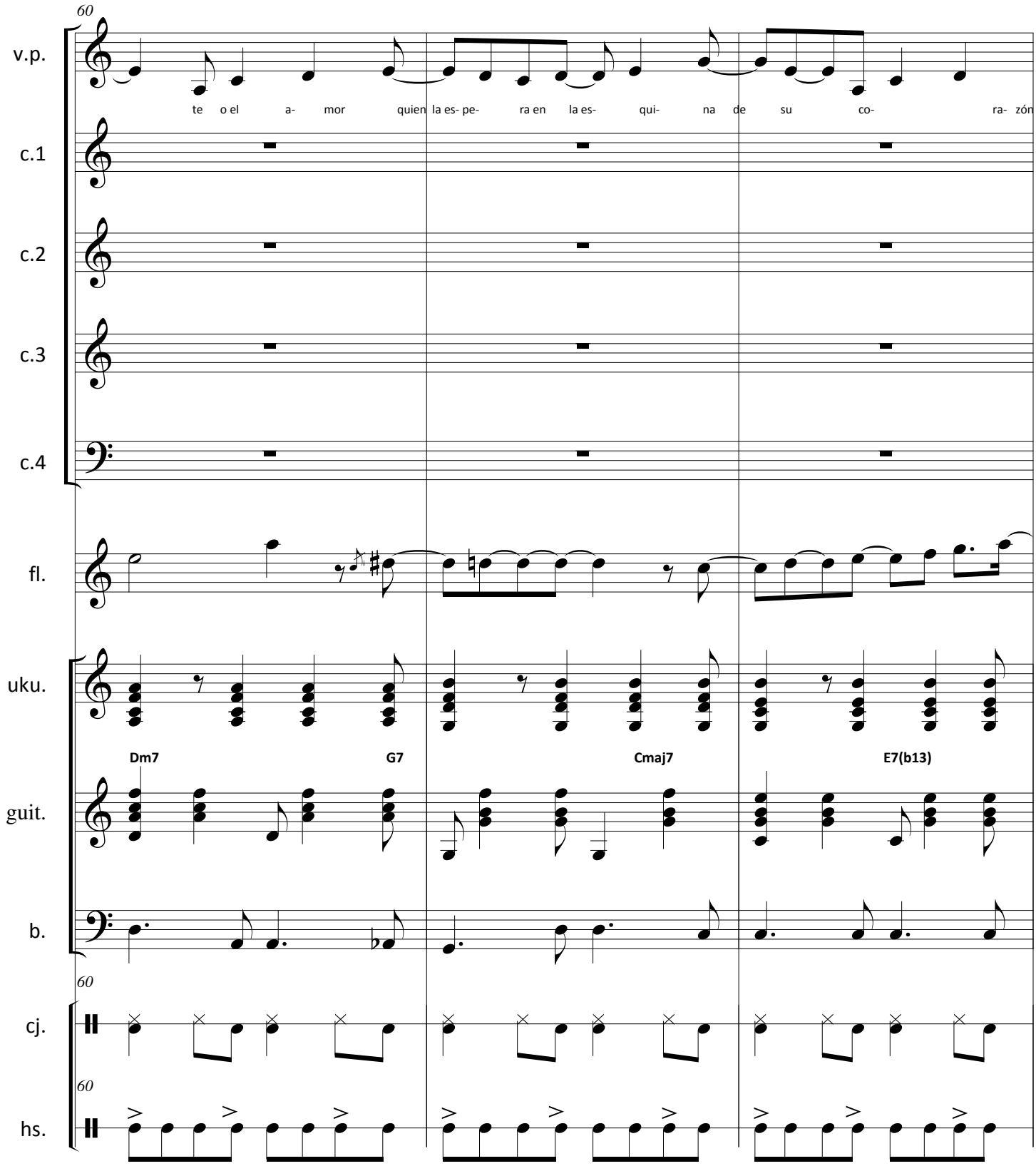

SOLO
41
v.p.
la per- di- da
c.1
c.2
c.3
c.4
Improvisación Flauta
fl.
uku.
G#dim/F
Am7
Gm7
Am/F#
guit.
b.
41
cj.
41
hs.

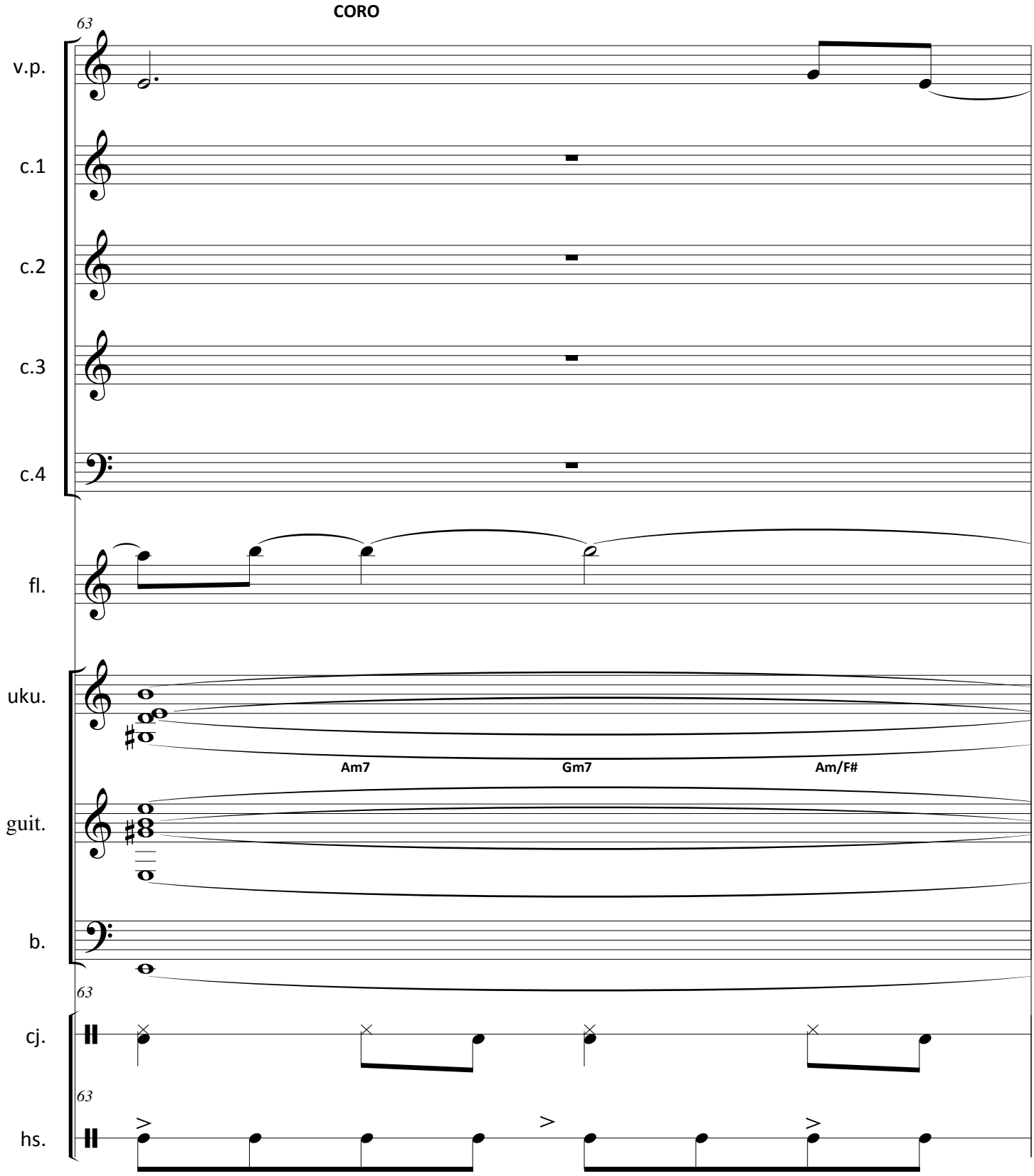

45
v.p.
c.1
c.2
c.3
c.4
fl.
uku.
guit.
b.
G#dim/F
Am7
Gm7
Am/F#
45
cj.
45
hs.
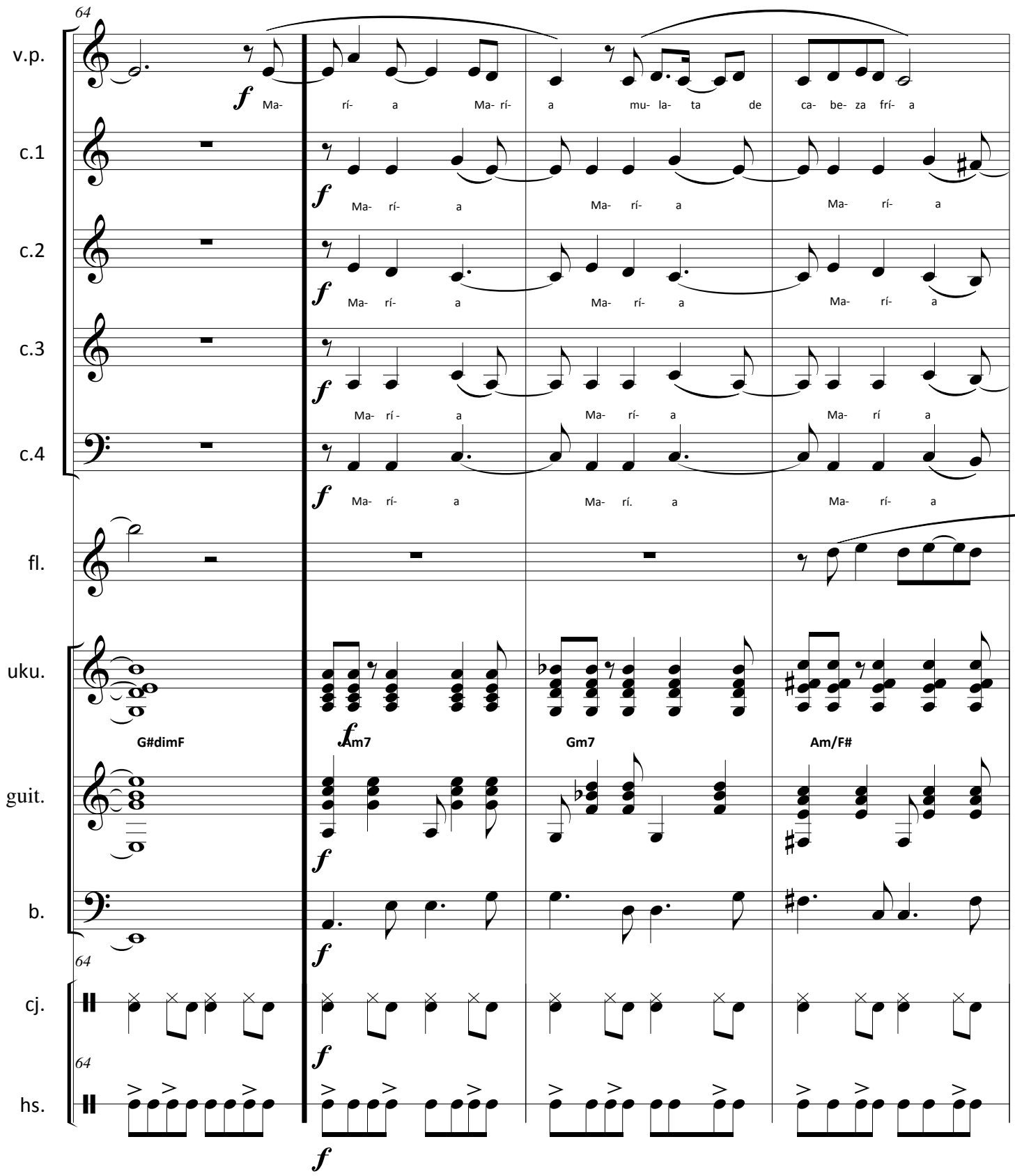

49
v.p.
c.1
c.2
c.3
c.4
fl.
uku.
G#dim/F
Am7
Gm7
Am/F#
guit.
b.
49
cj.
49
hs.
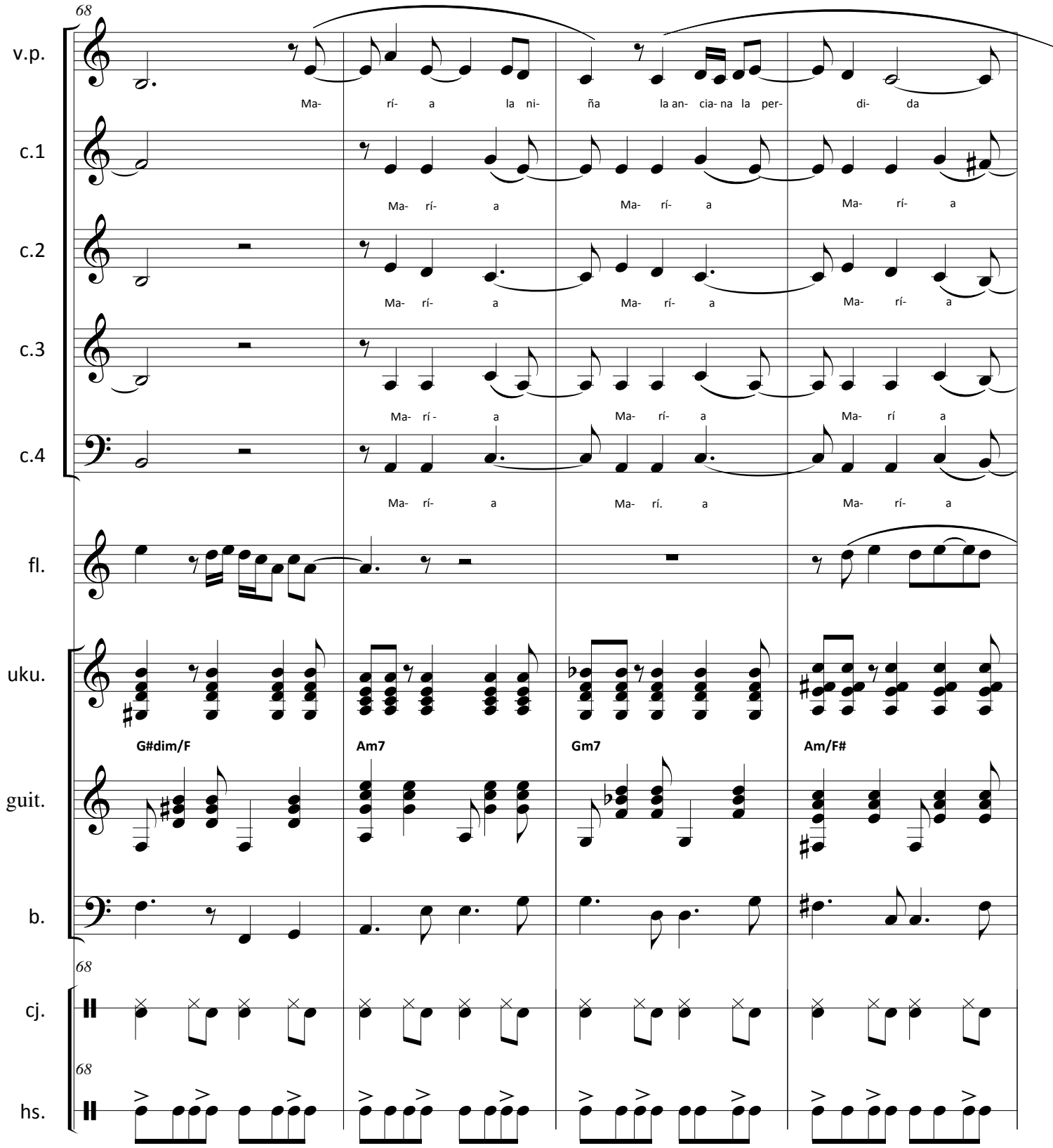

53
v.p.
c.1
c.2
c.3
c.4
fl.
uku.
G#dim/F
Am7
Gm7
Am/F#
guit.
b.
53
cj.
53
hs.
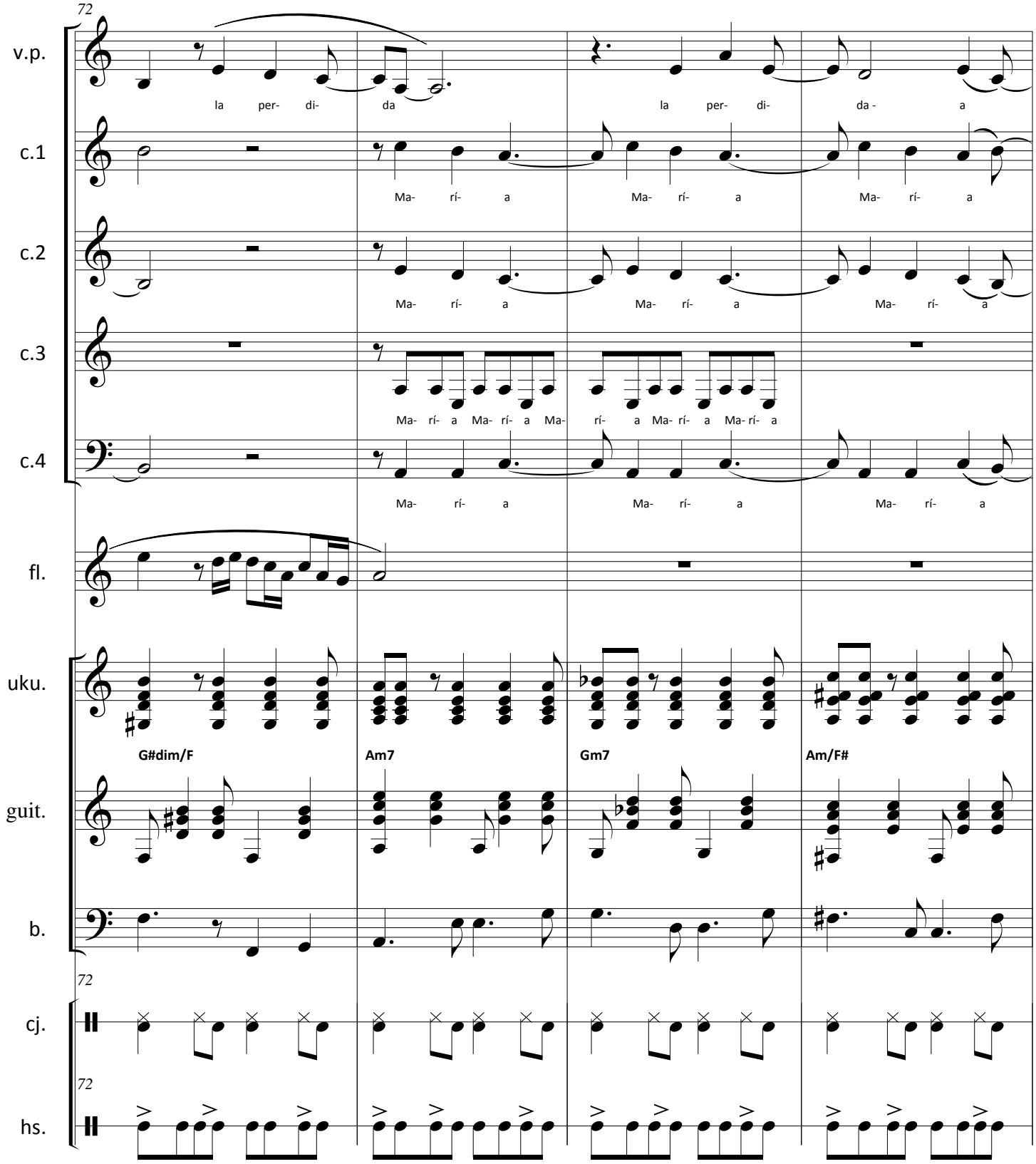

PRE-CORO
57
v.p.
Pe- ro e- lla no sa- be si es la muer-
c.1
c.2
c.3
c.4
fl.
uku.
G#dim/F
Em7b5
A7(b13)
guit.
b.
57
cj.
57
hs.
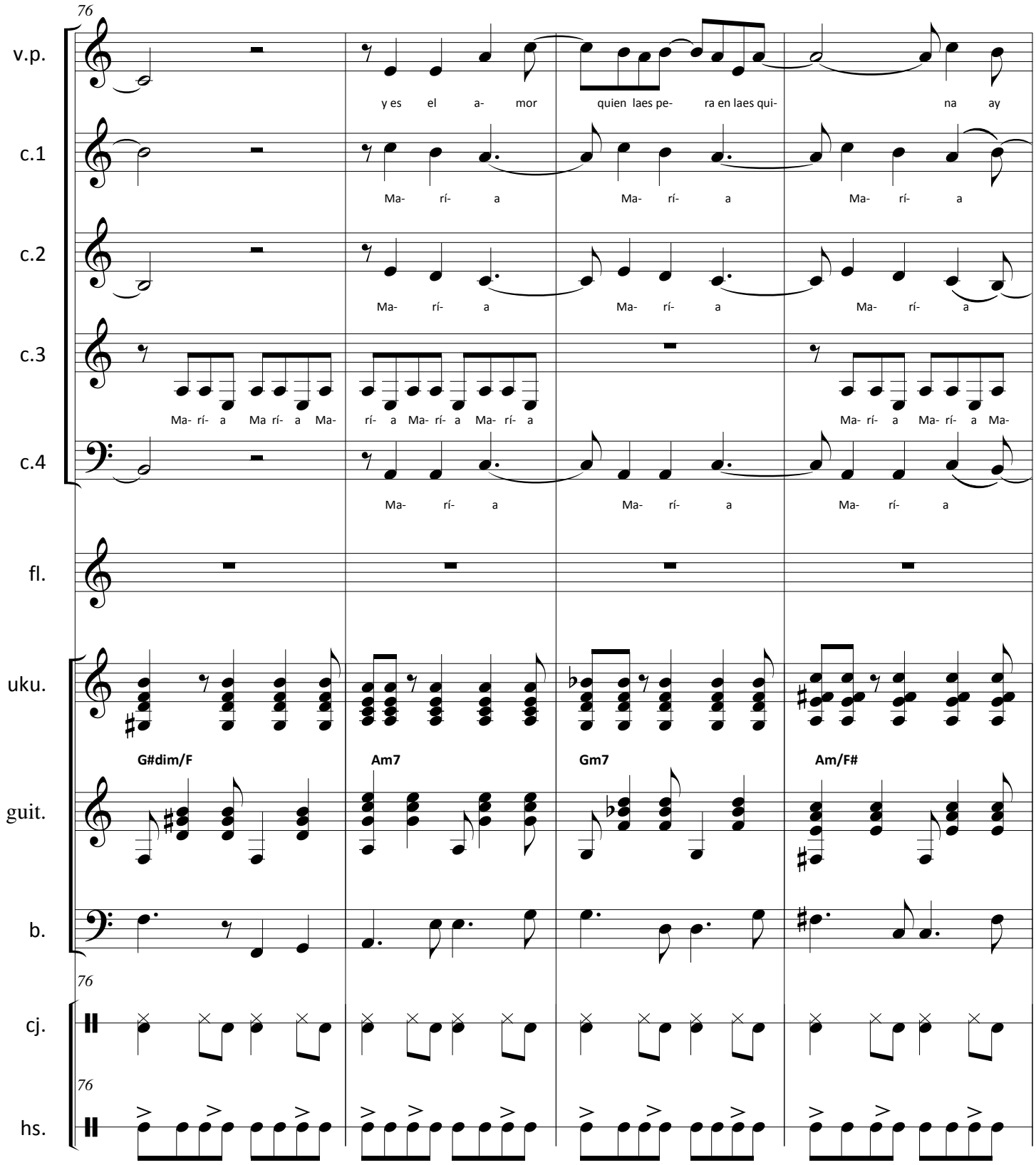

60
v.p.
te o el a- mor quien la es- pe- ra en la es- qui- na de su co- ra- zón
c.1
c.2
c.3
c.4
fl.
uku.
Dm7
G7
Cmaj7
E7(b13)
guit.
b.
60
cj.
60
hs.
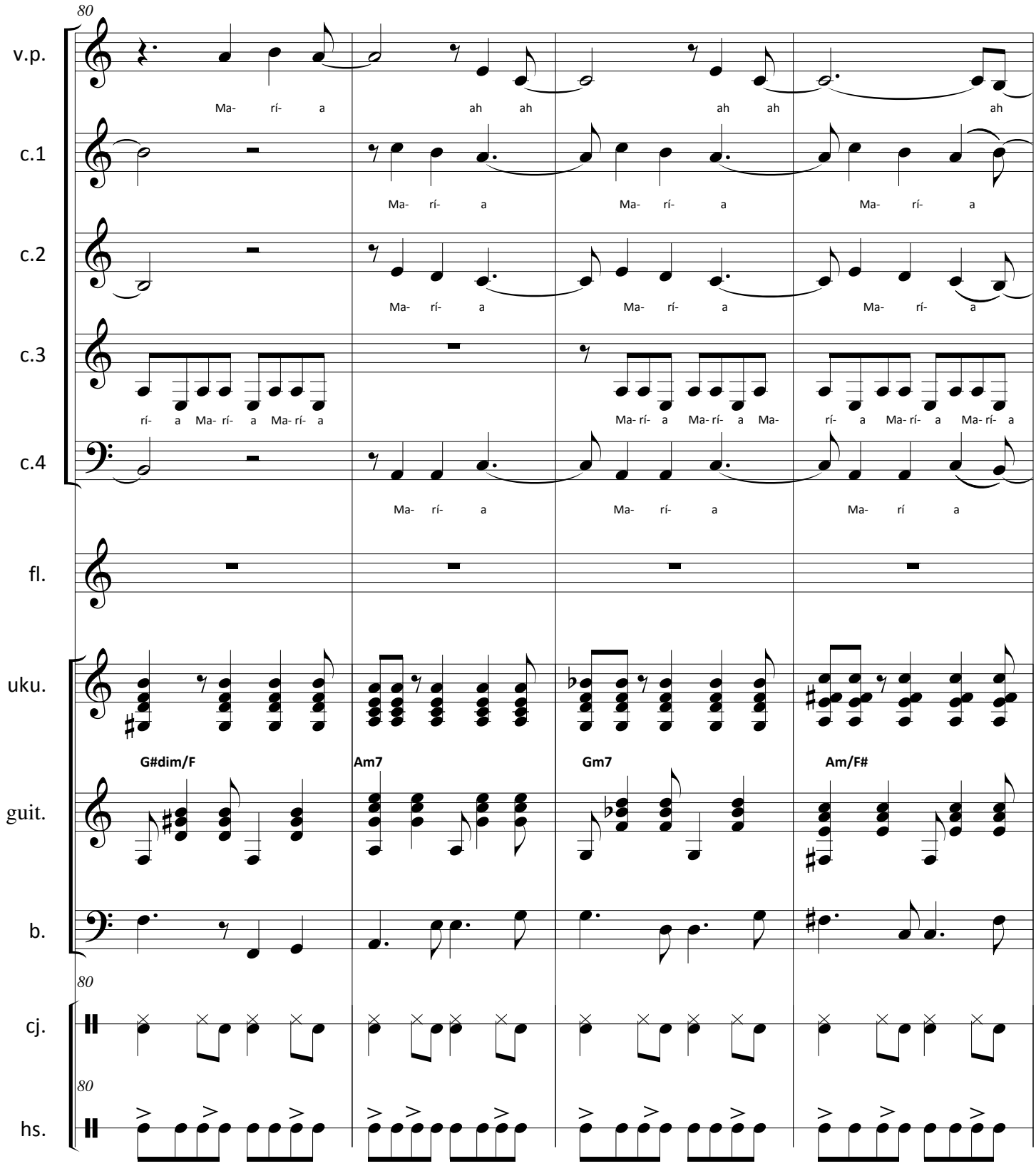

CORO
63
v.p.
c.1
c.2
c.3
c.4
fl.
uku.
Am7
Gm7
Am/F#
guit.
b.
63
cj.
63
hs.
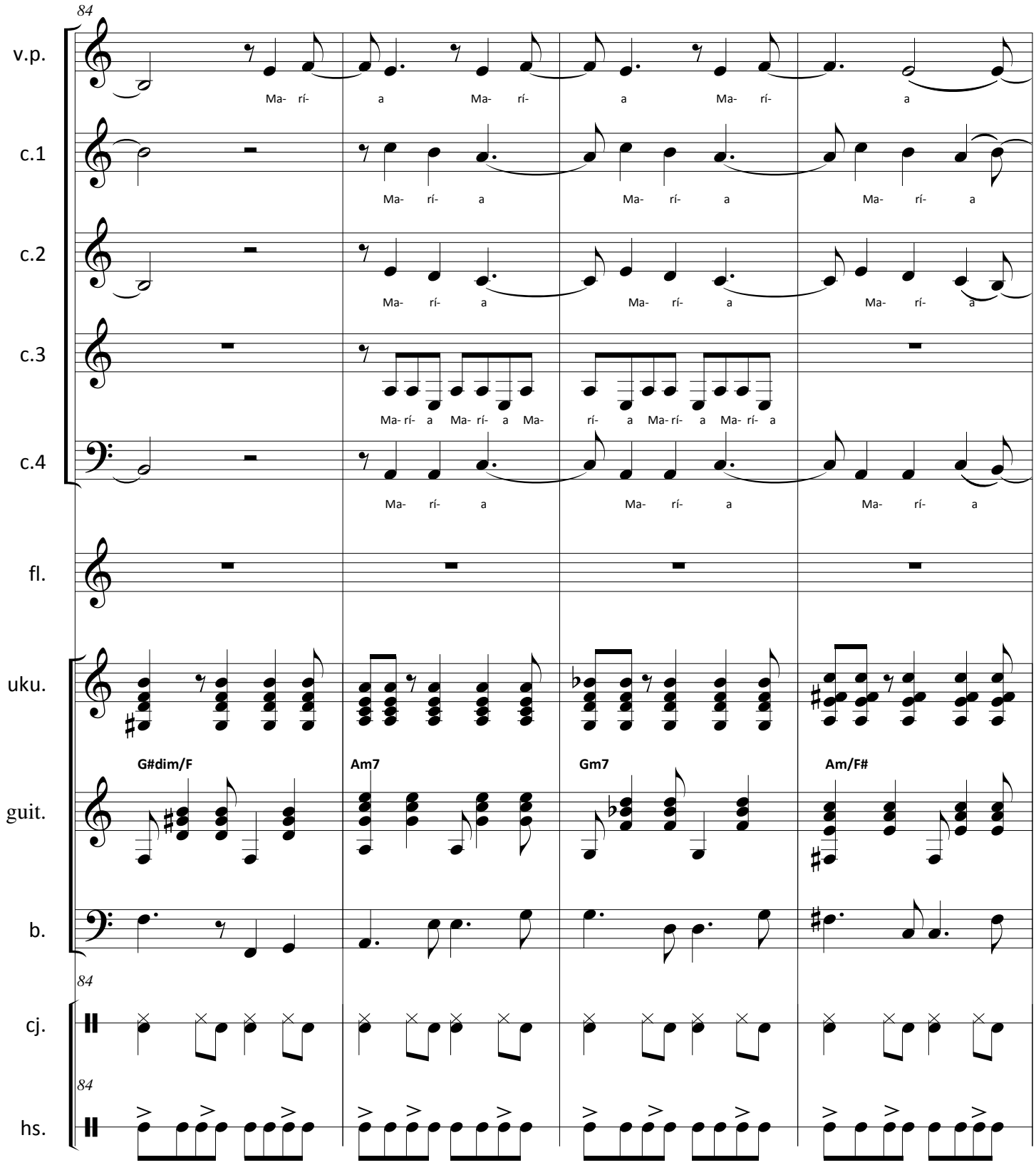

64
v.p.
c.1
c.2
c.3
c.4
fl.
uku.
guit.
b.
64
cj.
64
hs.
f
Ma- rí- a Ma- rí- a mu- la- ta de ca- be- za frí- a
Ma- rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a
Ma- rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a
Ma- rí - a Ma- rí- a Ma- rí a
Ma- rí- a Ma- rí. a Ma- rí- a
G#dimF
Am7
Gm7
Am/F#
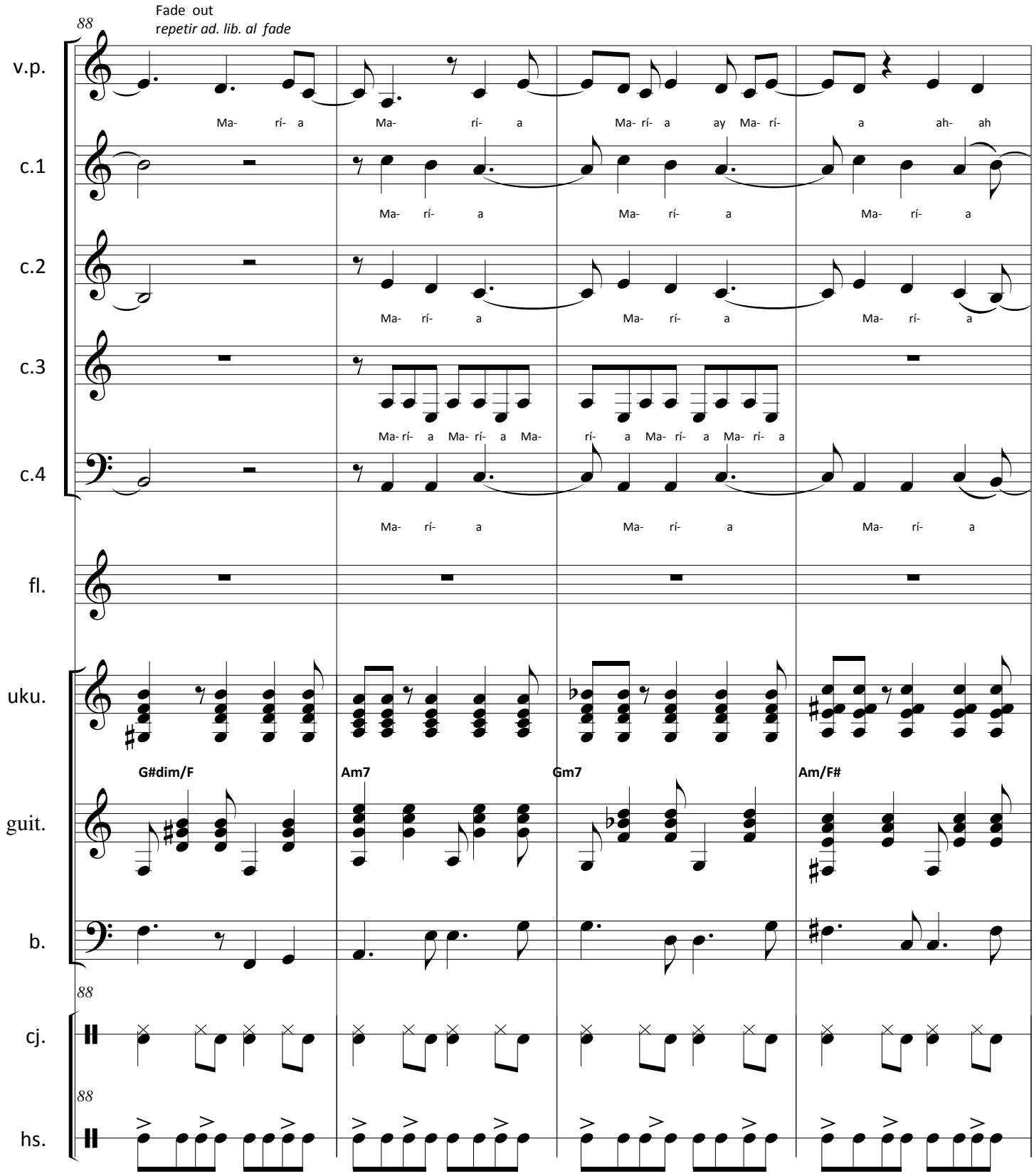

68
v.p.
Ma- rí- a la ni- ña la an- cia- na la per- di- da
c.1
Ma- rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a
c.2
Ma- rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a
c.3
Ma- rí - a Ma- rí- a Ma- rí a
c.4
Ma- rí- a Ma- rí. a Ma- rí- a
fl.
uku.
G#dim/F
Am7
Gm7
Am/F#
guit.
b.
68
cj.
68
hs.
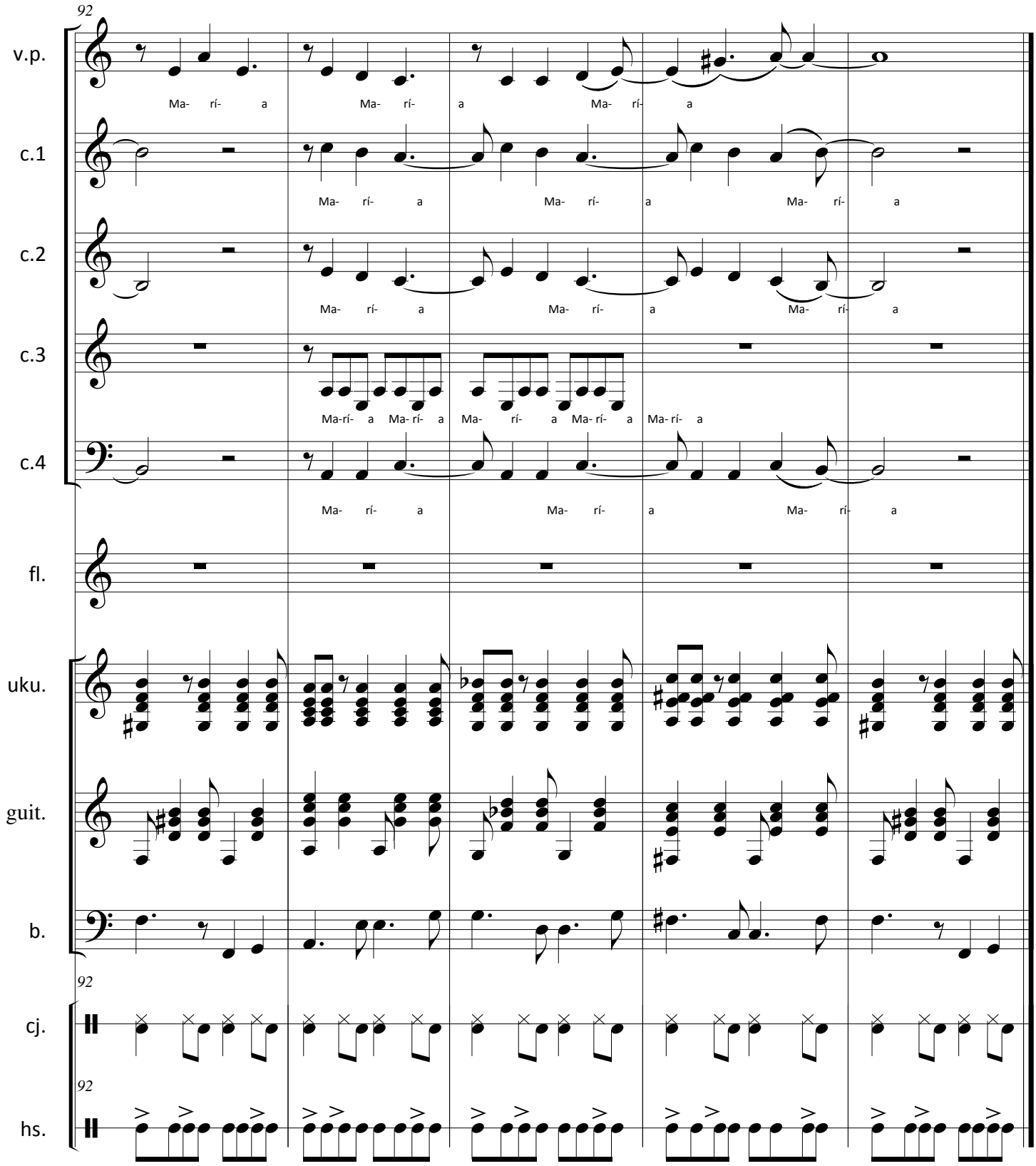

72
v.p.
la per- di- da
la per- di- da - a
c.1
Ma- rí- a
Ma- rí- a
Ma- rí- a
c.2
Ma- rí- a
Ma- rí- a
Ma- rí- a
c.3
Ma- rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a
c.4
Ma- rí- a
Ma- rí- a
Ma- rí- a
fl.
uku.
G#dim/F
Am7
Gm7
Am/F#
guit.
b.
72
cj.
72
hs.


76
v.p.
y es el a- mor quien laes pe- ra en laes qui- na ay
c.1
Ma- rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a
c.2
Ma- rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a
c.3
Ma- rí- a Ma rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a Ma-
c.4
Ma- rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a
fl.
uku.
G#dim/F
Am7
Gm7
Am/F#
guit.
b.
76
cj.
76
hs.


80
v.p.
Ma- rí- a ah ah ah ah ah
c.1
Ma- rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a
c.2
Ma- rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a
c.3
rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a
c.4
Ma- rí- a Ma- rí- a Ma- rí a
fl.
uku.
G#dim/F
Am7
Gm7
Am/F#
guit.
b.
80
cj.
80
hs.


84
v.p.
Ma- rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a
c.1
Ma- rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a
c.2
Ma- rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a
c.3
Ma- rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a
c.4
Ma- rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a
fl.
uku.
G#dim/F
Am7
Gm7
Am/F#
guit.
b.
84
cj.
84
hs.
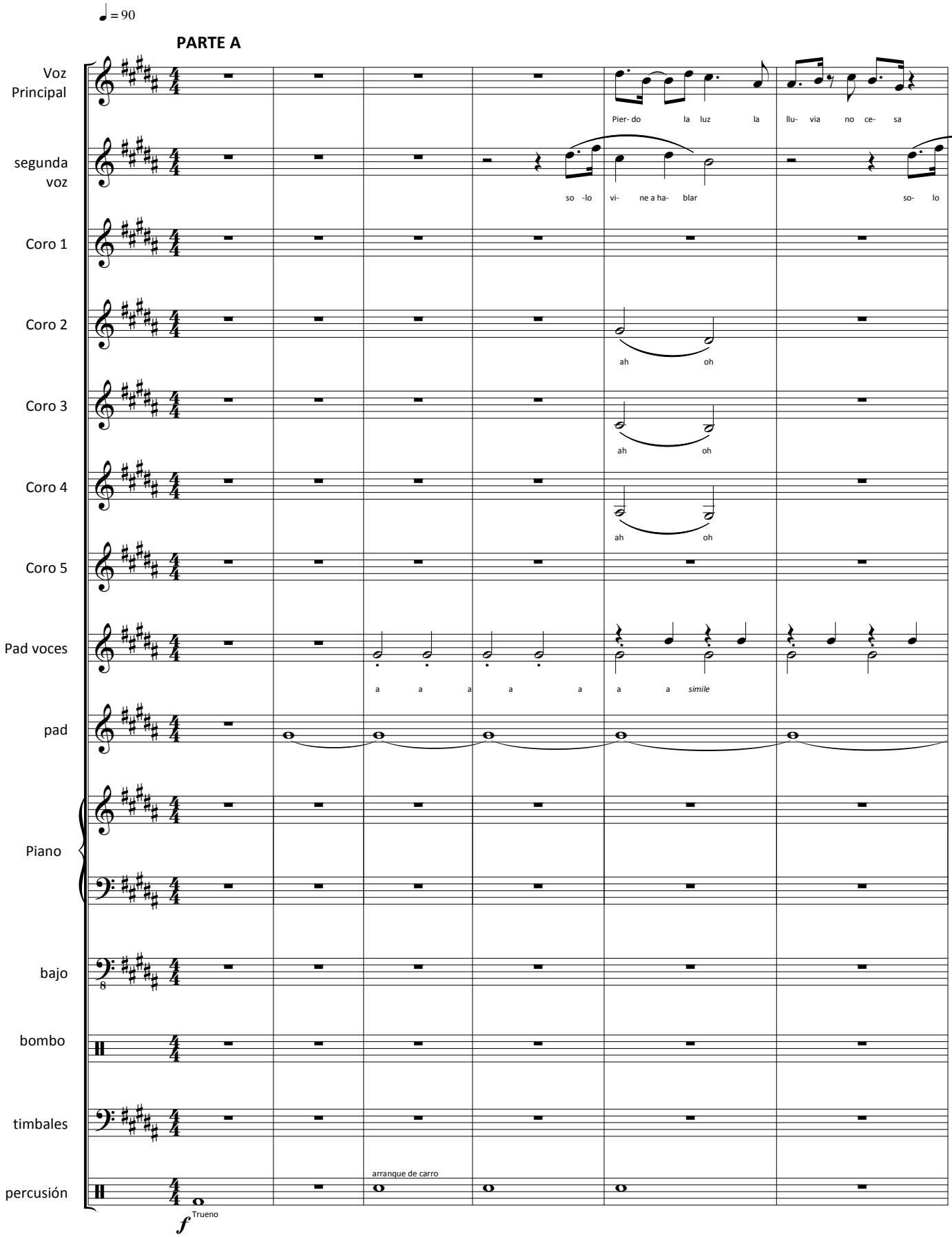

Fade out
repetir ad. lib. al fade
88
v.p.
Ma- rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a ay Ma- rí- a ah- ah
c.1
Ma- rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a
c.2
Ma- rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a
c.3
Ma- rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a
c.4
Ma- rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a
fl.
uku.
G#dim/F
Am7
Gm7
Am/F#
guit.
b.
88
cj.
88
hs.
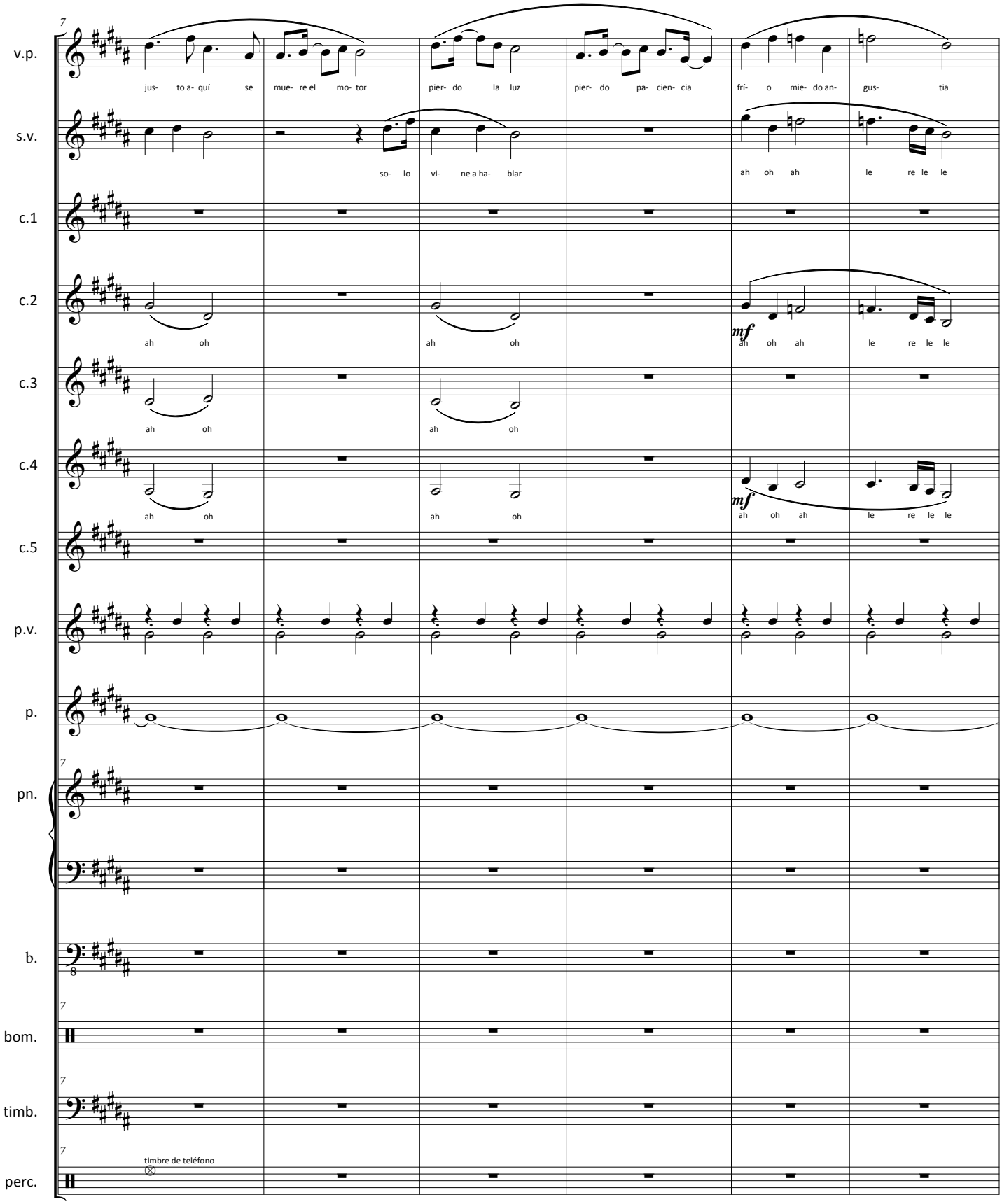

92
v.p.
Ma- rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a
c.1
Ma- rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a
c.2
Ma- rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a
c.3
Ma-rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a
c.4
Ma- rí- a Ma- rí- a Ma- rí- a
fl.
uku.
guit.
b.
92
cj.
92
hs.
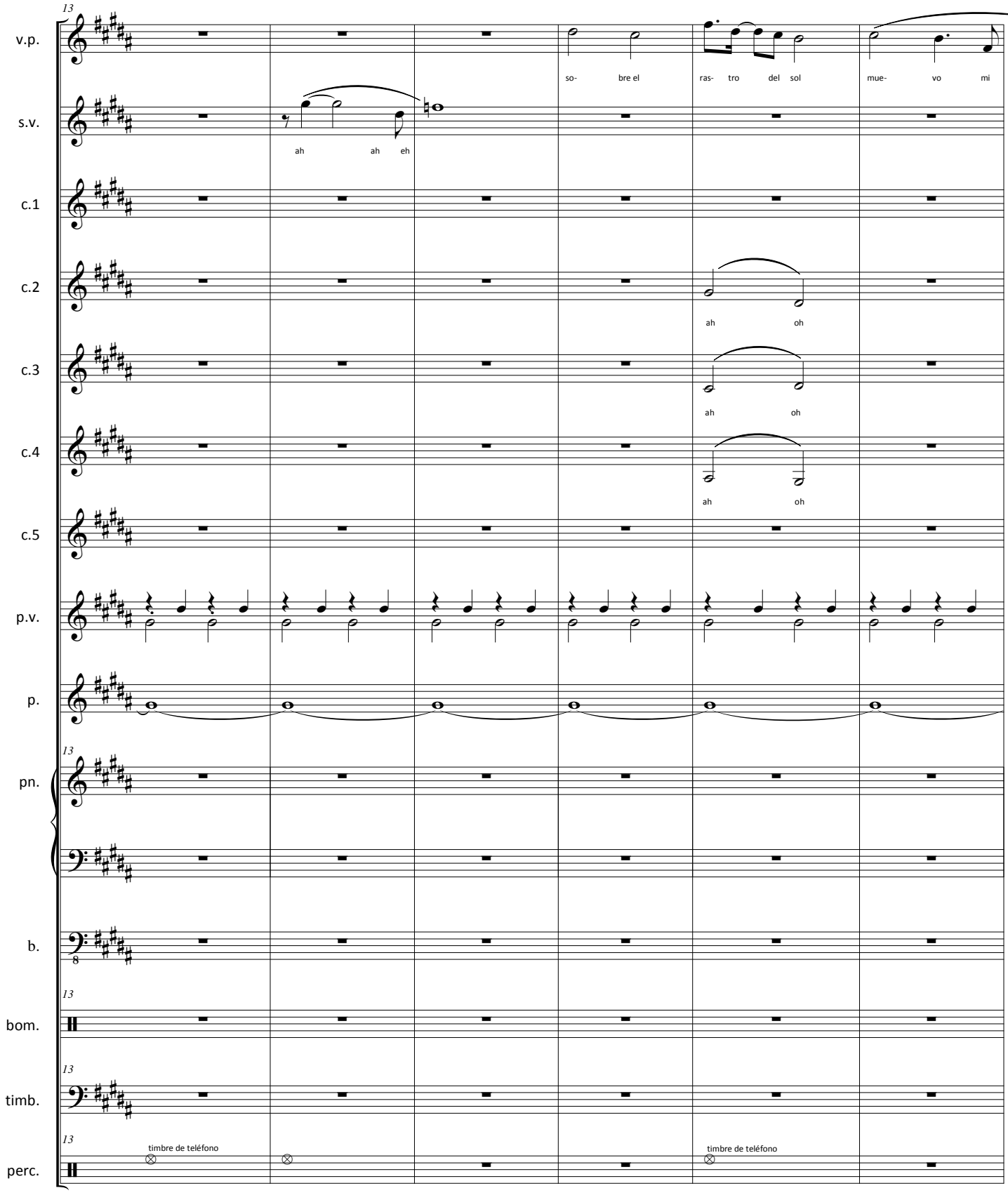
SOLO VINE A HABLAR POR TELÉFONO
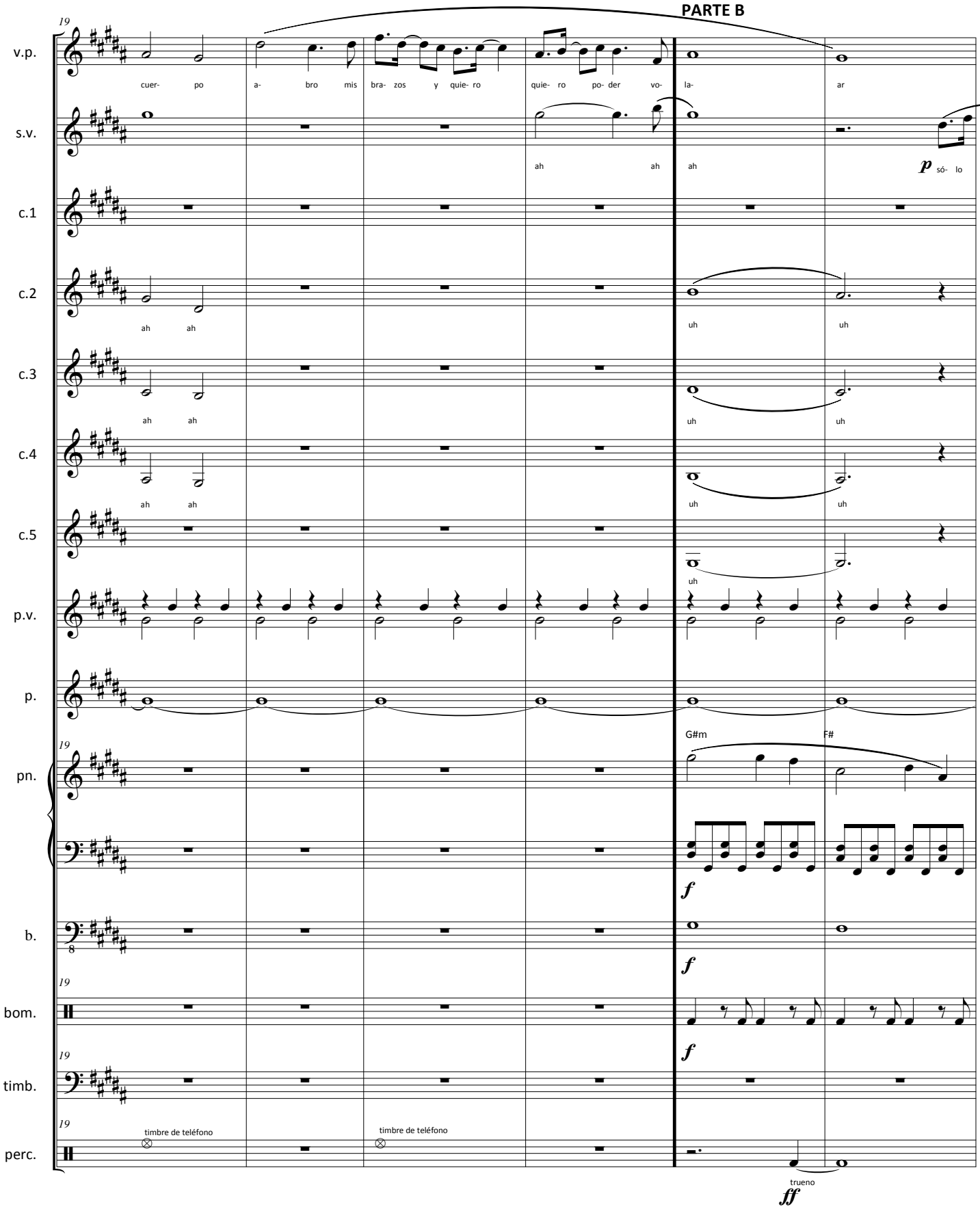
CAROL GARAVITO
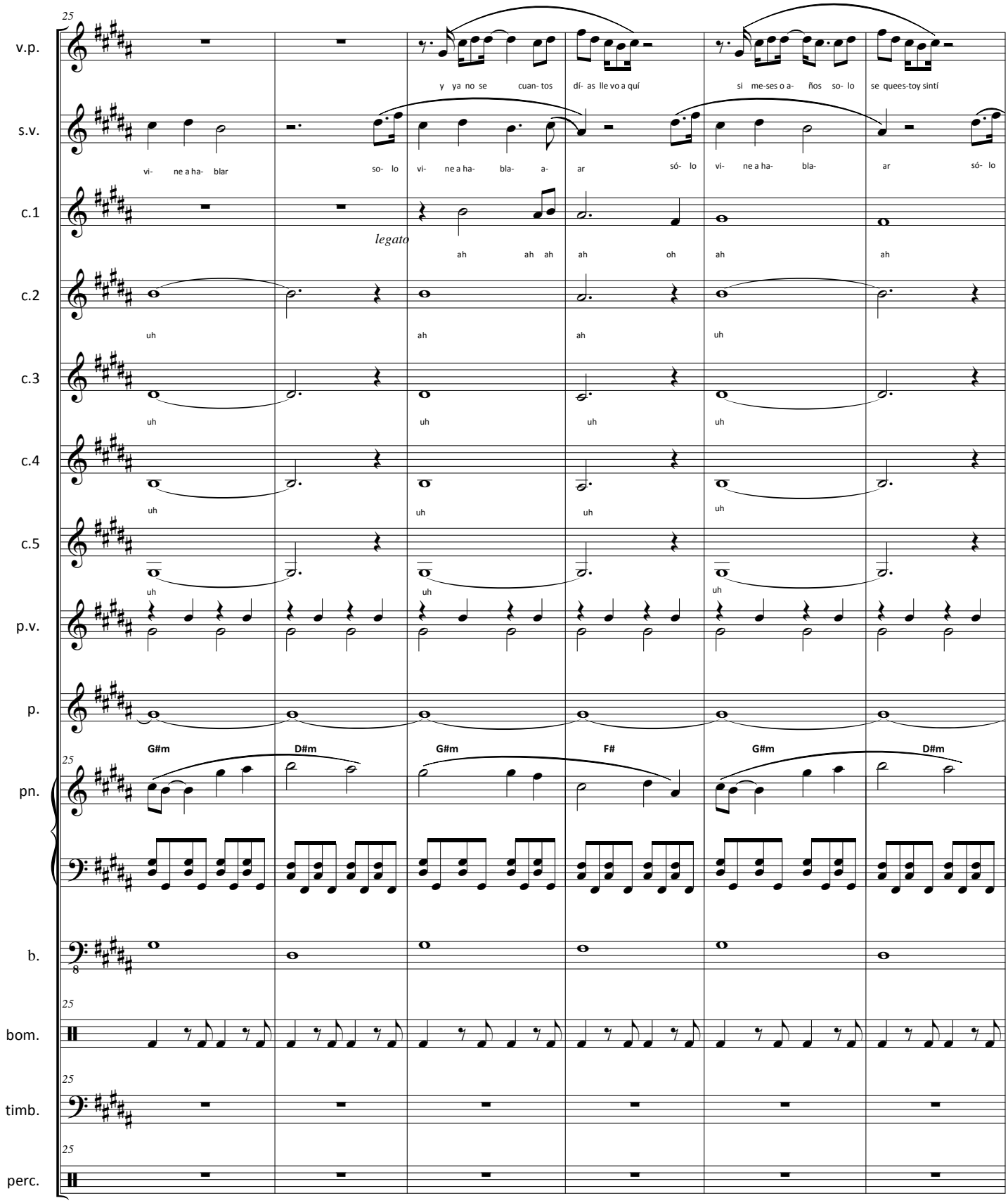
Piezas Peregrinas
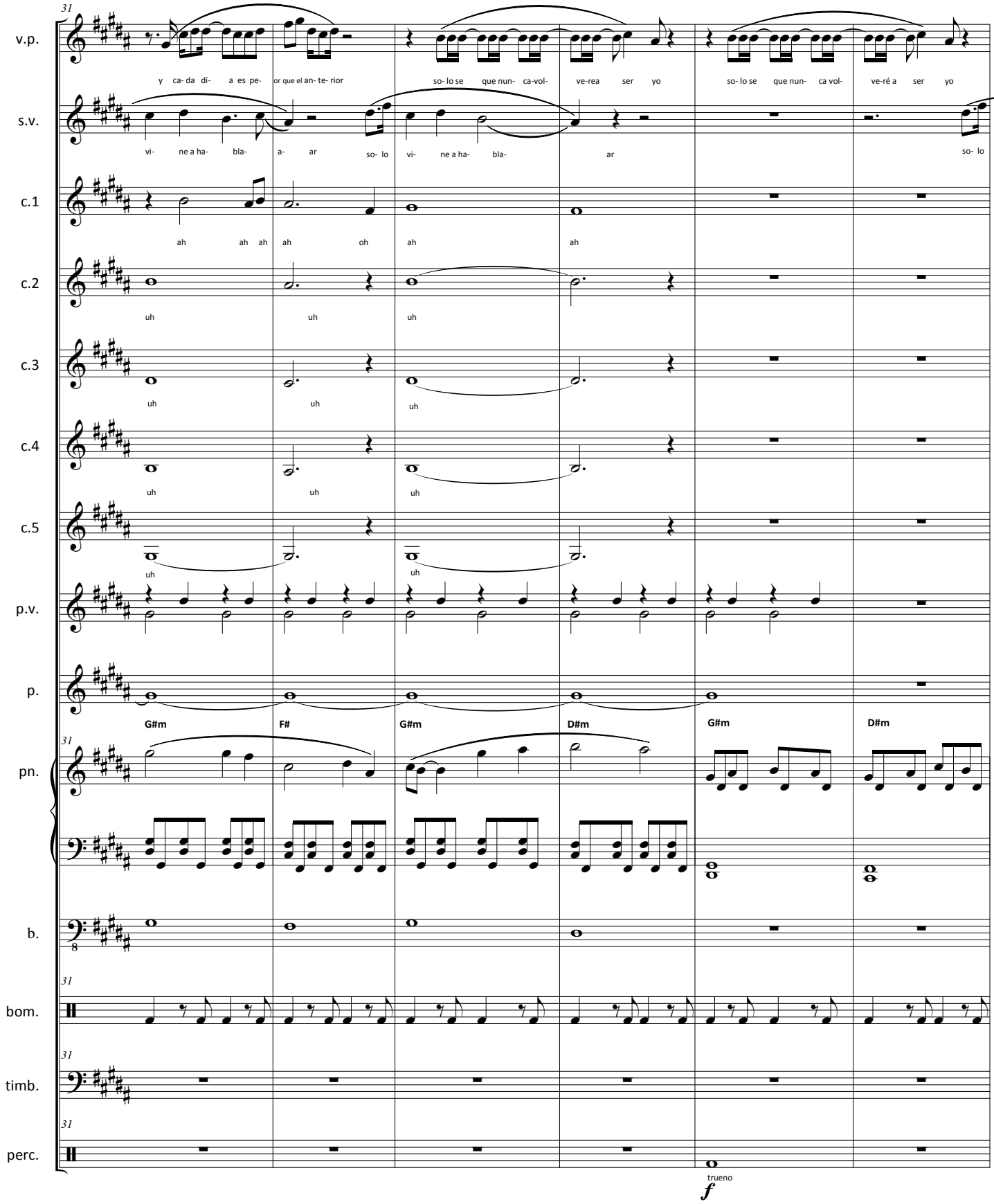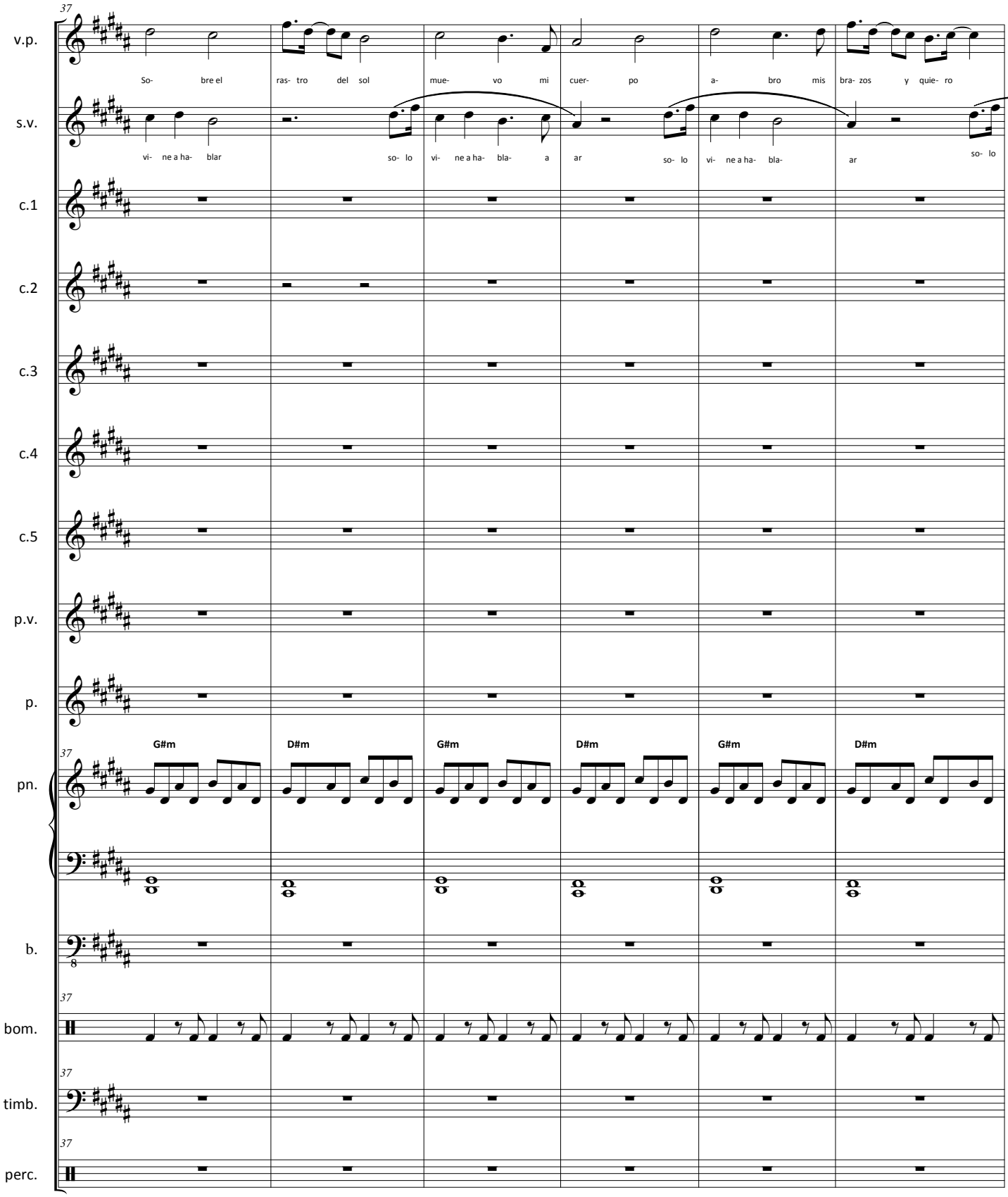



v.p.
jus- to a- quí se mue- re el mo- tor pier- do la luz pier- do pa- cien- cia frí- o mie- do an- gus- tia
s.v.
so- lo vi- ne a ha- blar ah oh ah le re le le
c.1
c.2
ah oh ah oh mf ah oh ah le re le le
c.3
ah oh ah oh
c.4
ah oh ah oh mf ah oh ah le re le le
c.5
p.v.
p.
pn.
b.
bom.
timb.
perc.
timbre de teléfono
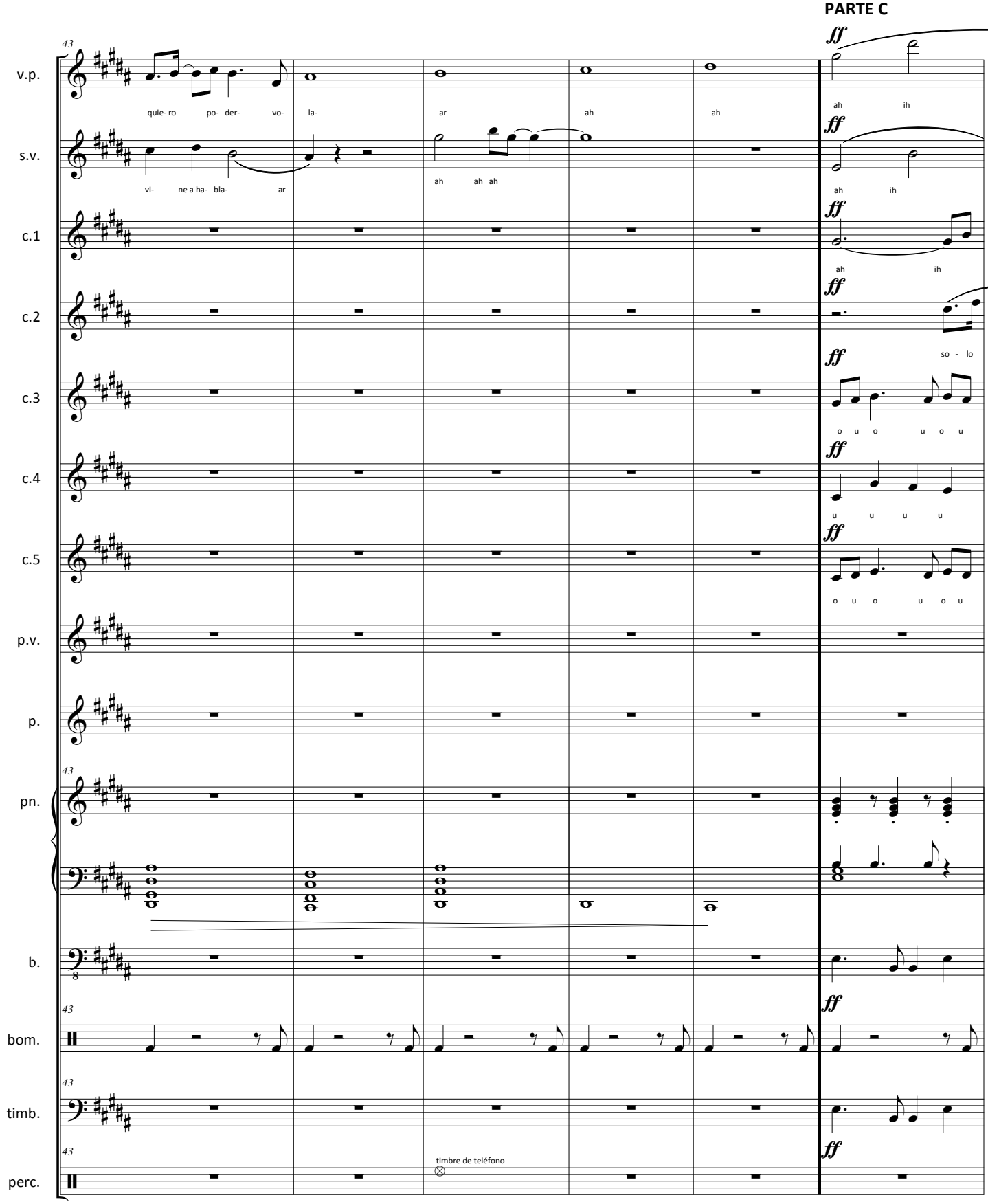

13
v.p.
so- bre el ras- tro del sol mue- vo mi
s.v.
ah ah eh
c.1
c.2
ah oh
c.3
ah oh
c.4
ah oh
c.5
p.v.
p.
13
pn.
b.
13
bom.
13
timb.
13
perc.
timbre de teléfono
timbre de teléfono
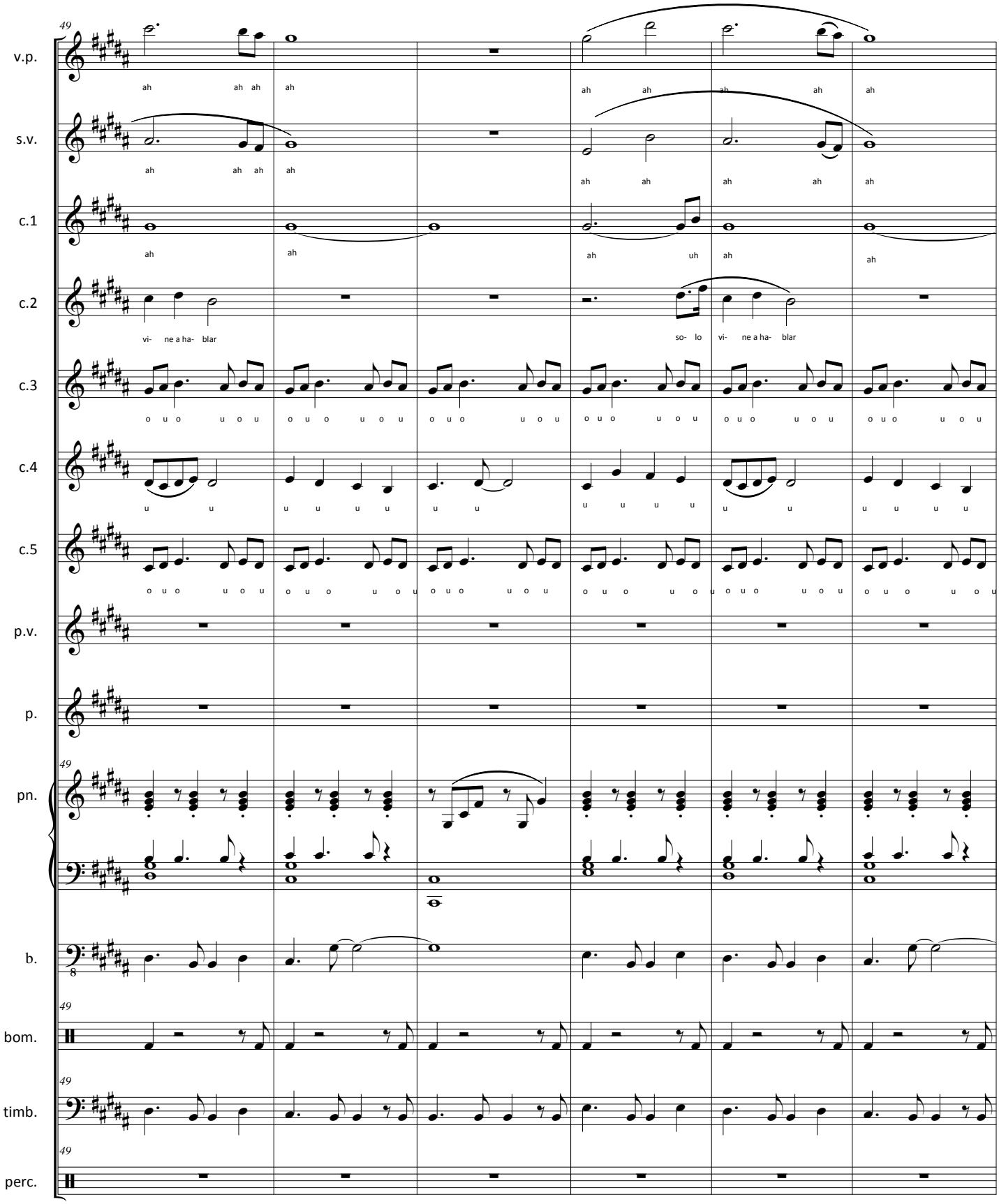

PARTE B
19
v.p.
cuer- po a- bro mis bra- zos y quie- ro quie- ro po- der vo- la- ar
s.v.
ah ah ah
p só- lo
c.1
c.2
ah ah
uh uh
c.3
ah ah
uh uh
c.4
ah ah
uh uh
c.5
uh
p.v.
p.
G#m F#
pn.
f
b.
8
f
bom.
f
timb.
perc.
timbre de teléfono
timbre de teléfono
trueno
ff
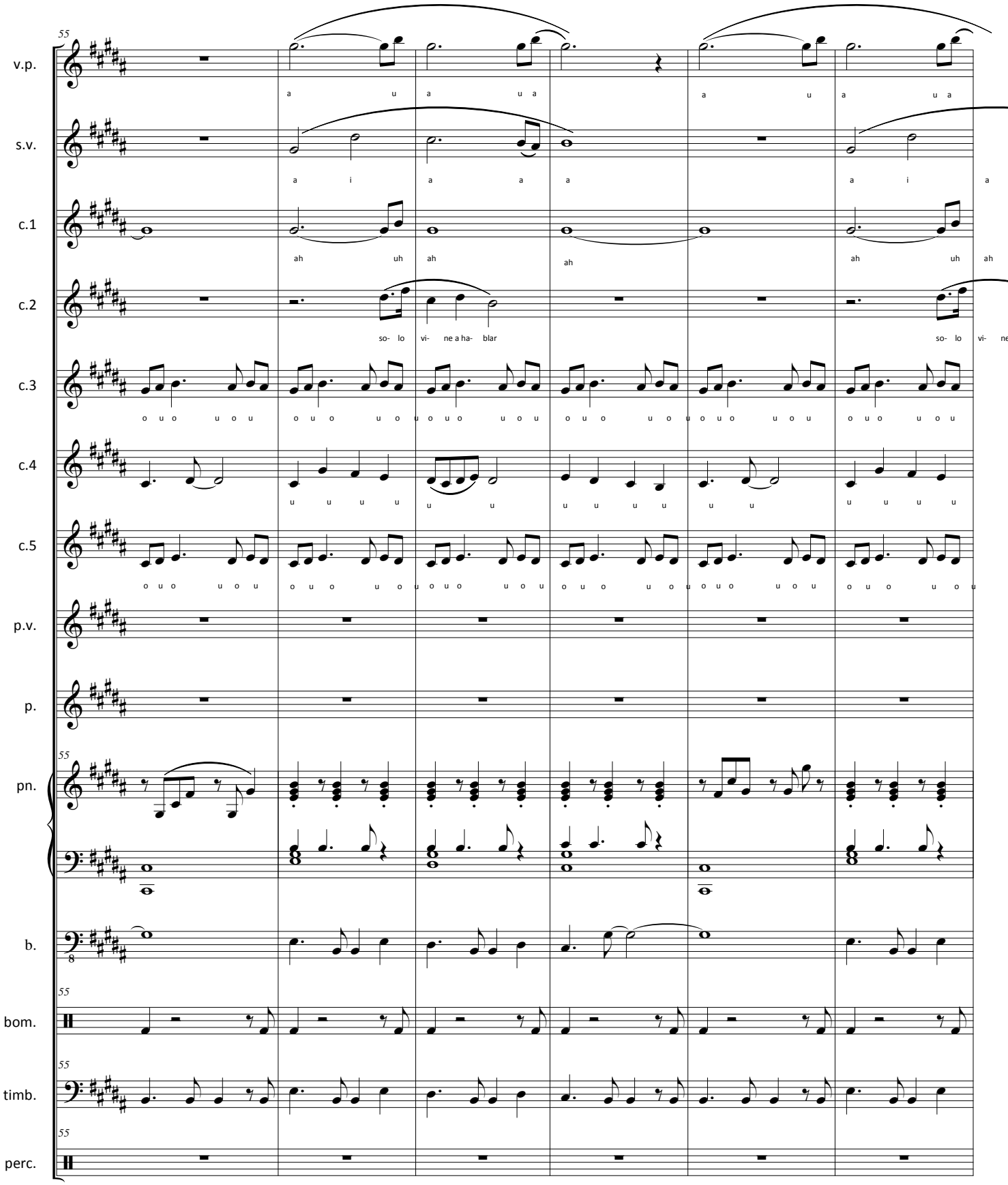

25
v.p.
y ya no se cuan- tos dí- as lle vo a quí
si me-ses o a- ños so- lo se quees-toy sintí
s.v.
vi- ne a ha- blar
so- lo vi- ne a ha- bla- a- ar
só- lo vi- ne a ha- bla- ar
só- lo
c.1
legato
ah ah ah ah oh ah ah
c.2
uh
ah ah uh
c.3
uh
uh uh uh
c.4
uh
uh uh uh
c.5
uh
uh uh
p.v.
p.
G#m D#m G#m F# G#m D#m
25
pn.
b.
25
bom.
25
timb.
25
perc.
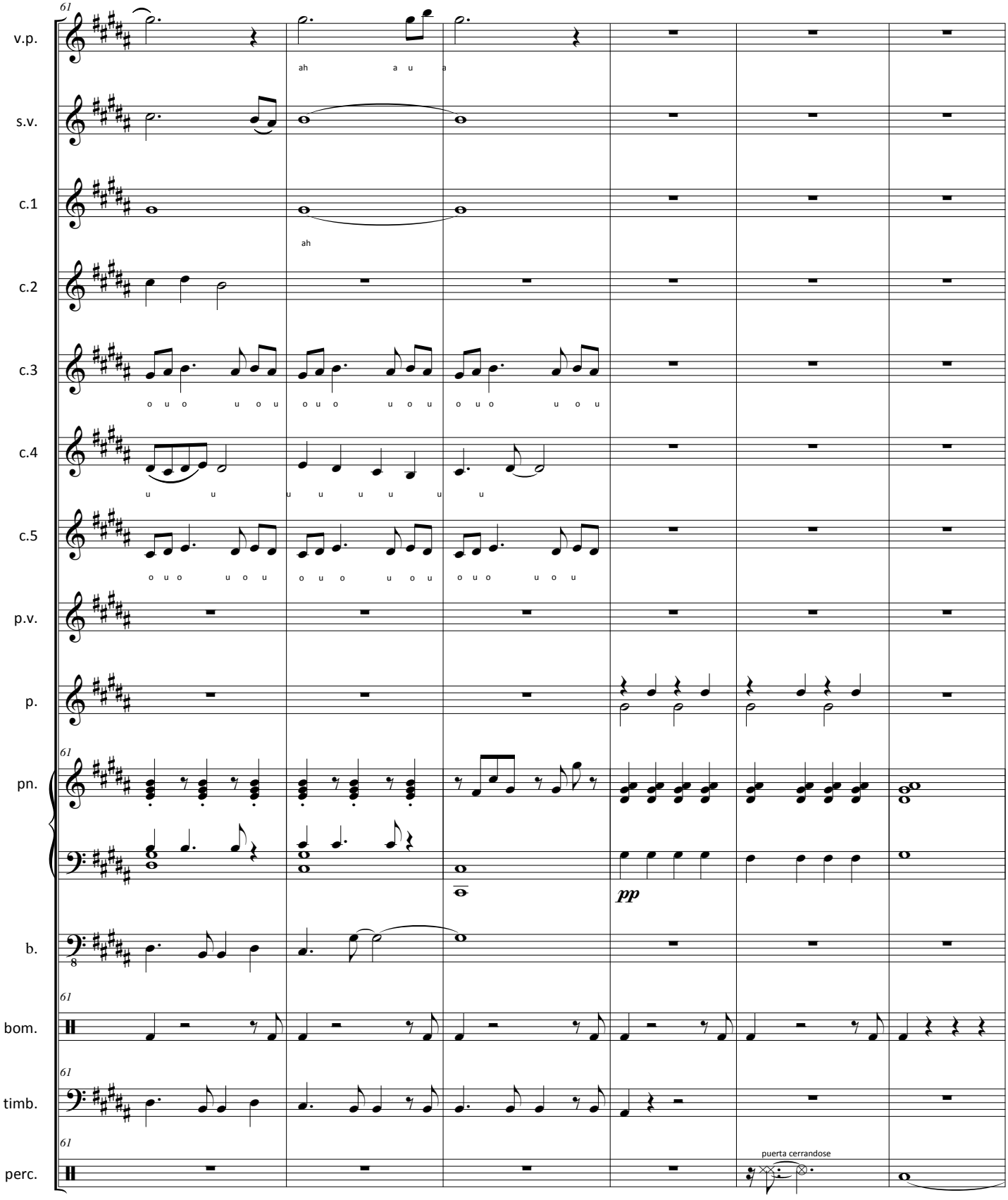

31
v.p.
y ca- da dí- a es pe- or que el an- te- rior
so- lo se que nun- ca vol- ve- rea ser yo
so- lo se que nun- ca vol- ve- ré a ser yo
s.v.
vi- ne a ha- bla- a- ar so- lo
vi- ne a ha- bla- ar
so- lo
c.1
ah ah ah ah oh ah ah
c.2
uh uh uh
c.3
uh uh uh
c.4
uh uh uh
c.5
uh uh
p.v.
p.
G#m F# G#m D#m G#m D#m
31
pn.
b.
31
bom.
31
timb.
31
perc.
trueno
f

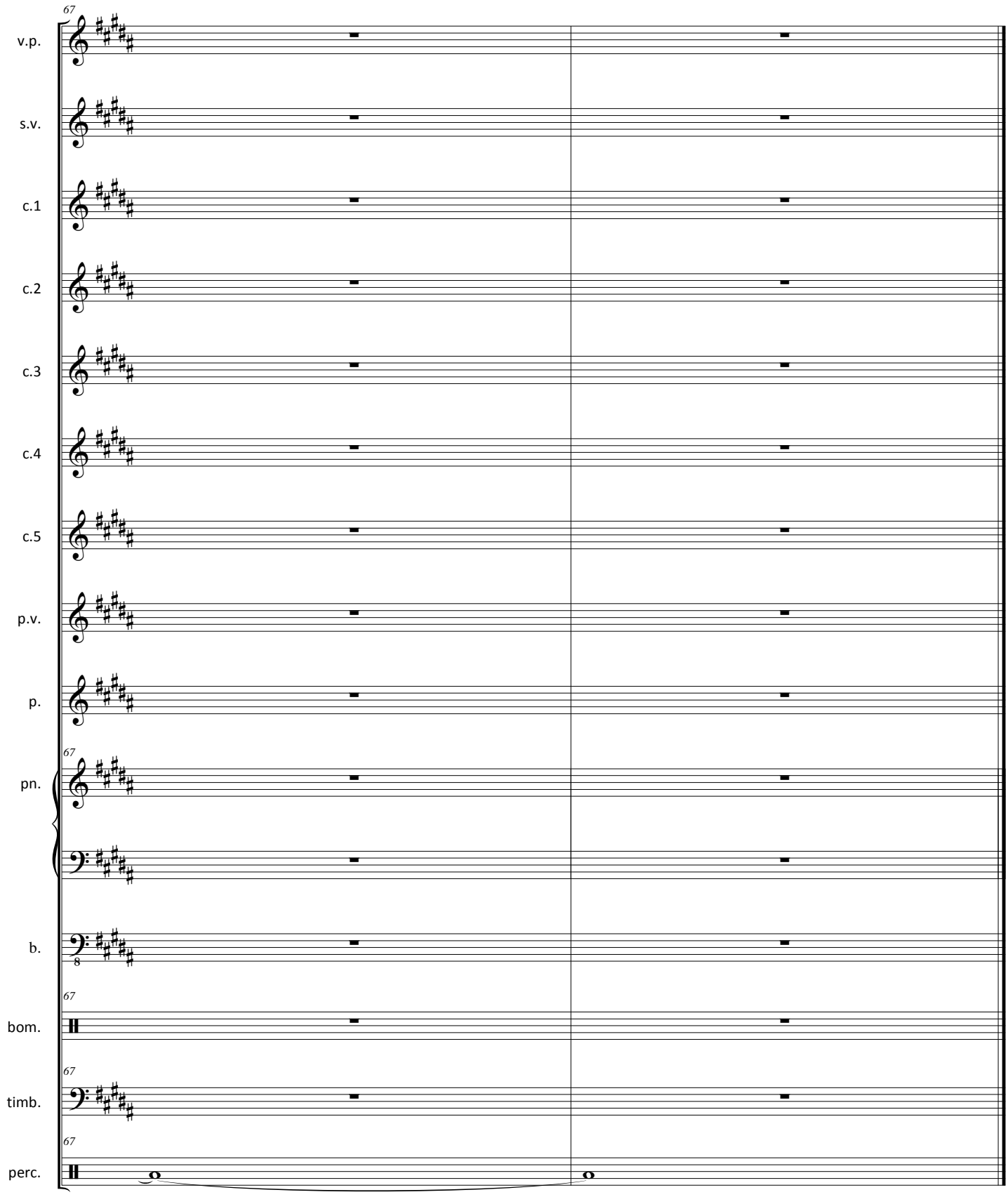

37
v.p.
So- bre el ras- tro del sol mue- vo mi cuer- po a- bro mis bra- zos y quie- ro
s.v.
vi- ne a ha- blar so- lo vi- ne a ha- bla- a ar so- lo vi- ne a ha- bla- ar so- lo
c.1
c.2
c.3
c.4
c.5
p.v.
p.
37
pn.
G#m D#m G#m D#m G#m D#m
b.
8
37
bom.
37
timb.
37
perc.


PARTE C
v.p.
s.v.
c.1
c.2
c.3
c.4
c.5
p.v.
p.
pn.
b.
bom.
timb.
perc.
43
quie- ro po- der- vo- la-
ar
ah
ah
vi- ne a ha- bla- ar
ah ah ah
ff
ah ih
so - lo
o u o u o u
u u u u
timbre de teléfono


v.p.
s.v.
c.1
c.2
c.3
c.4
c.5
p.v.
p.
pn.
b.
bom.
timb.
perc.
49
ah ah ah ah
vi- ne a ha- blar
so- lo vi- ne a ha- blar
o u o u o u
u u u u u u


55
v.p.
a u a u a a u a u a
s.v.
a i a a a a i a
c.1
ah uh ah ah ah uh ah
c.2
so- lo vi- ne a ha- blar so- lo vi- ne
c.3
o u o u o u o u o u o u o u o u o u o u o u o u o u o u o u o u o u
c.4
u u u u u u u u u u u u u u u u u
c.5
o u o u o u o u o u o u o u o u o u o u o u o u o u o u o u o u o u
p.v.
p.
pn.
b.
bom.
timb.
perc.


61
v.p.
ah a u a
s.v.
c.1
ah
c.2
c.3
o u o u o u o u o u o u o u o u o u o u
c.4
u u u u u u u u
c.5
o u o u o u o u o u o u o u o u o u o u
p.v.
p.
61
pn.
pp
b.
8
61
bom.
61
timb.
61
perc.
puerta cerrandose
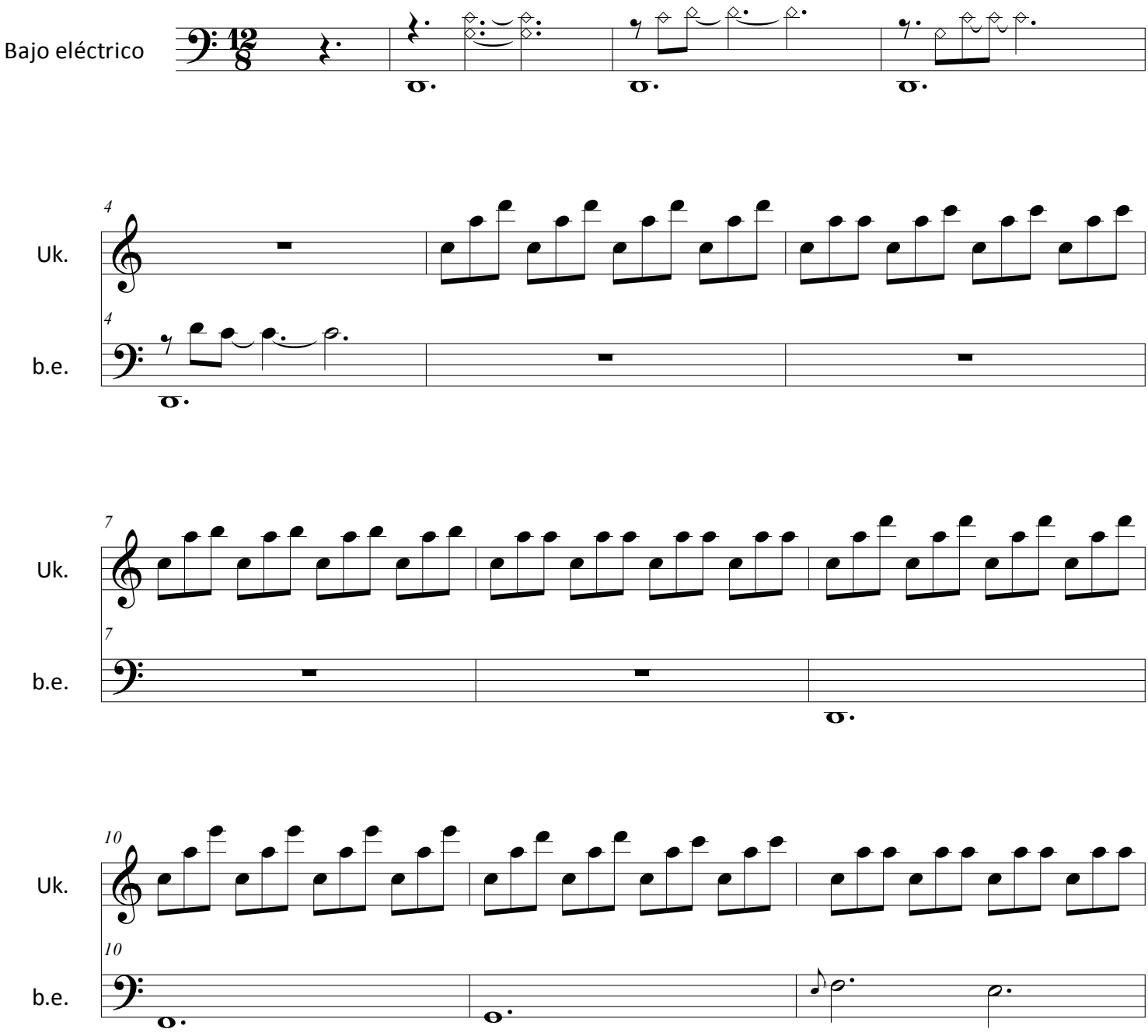

67
v.p.
s.v.
c.1
c.2
c.3
c.4
c.5
p.v.
p.
67
pn.
b.
8
67
bom.
67
timb.
67
perc.

EL RASTRO DE TU SANGRE EN LA NIEVE
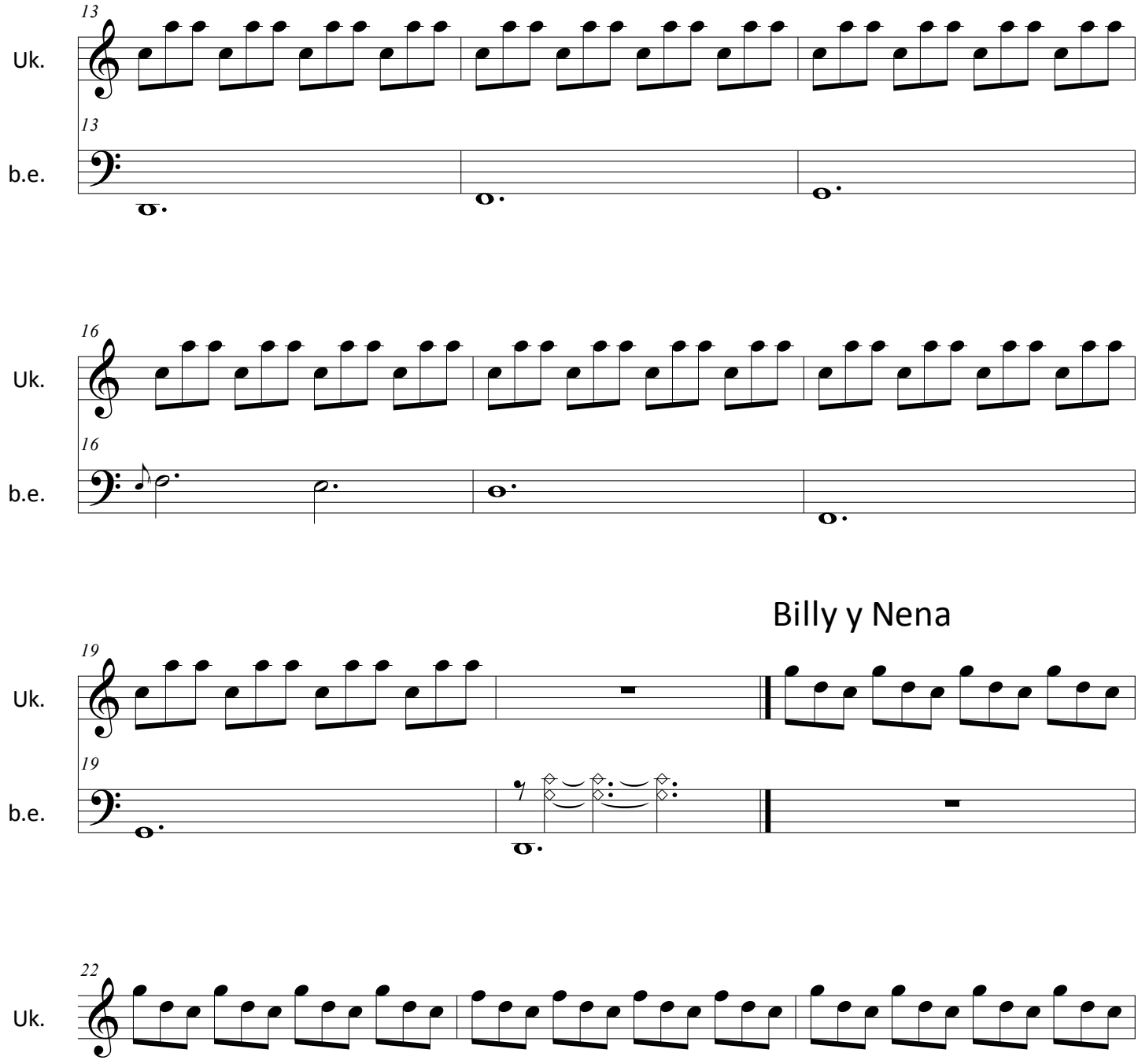
CAROL GARAVITO
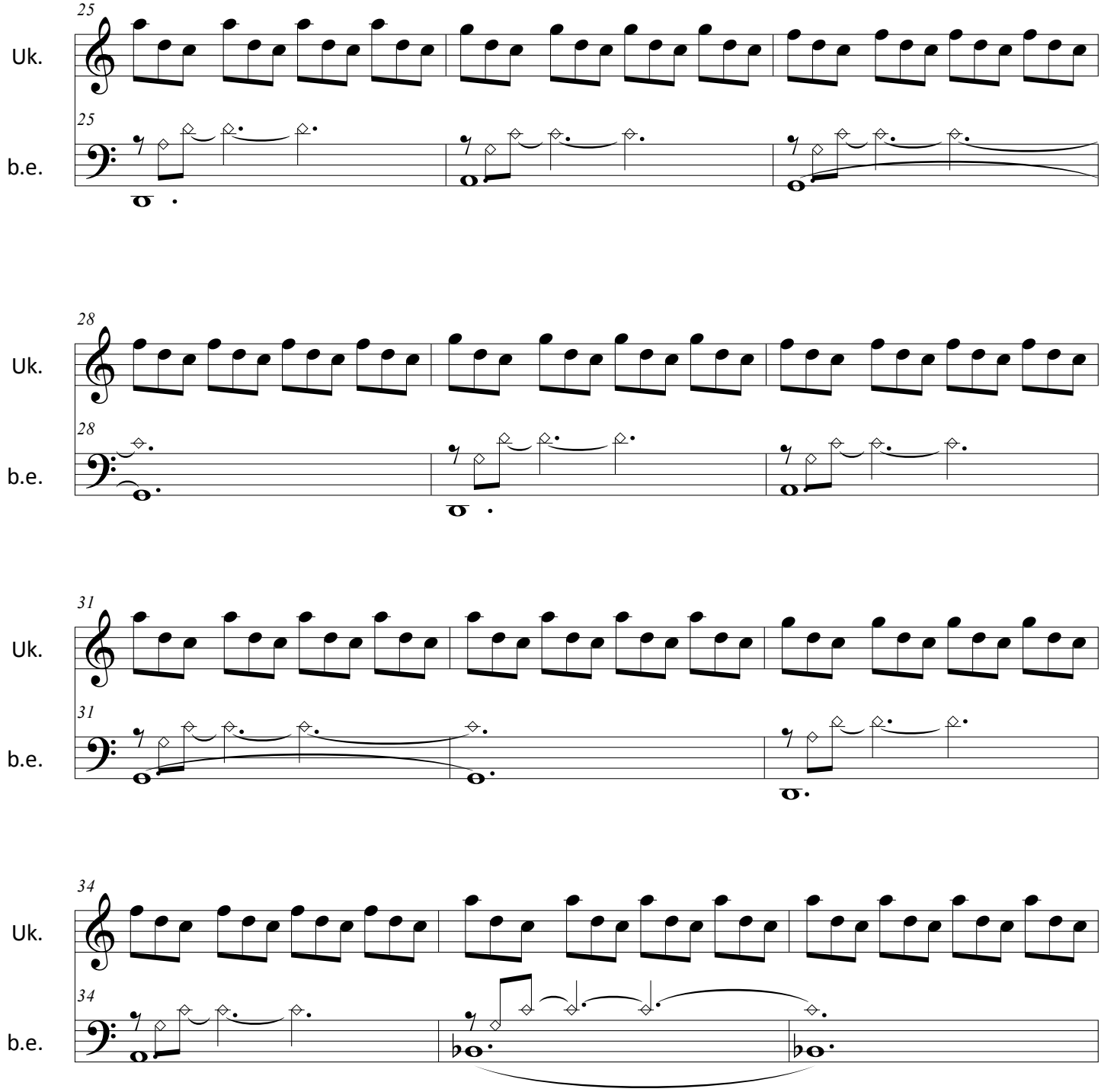
Piezas Peregrinas
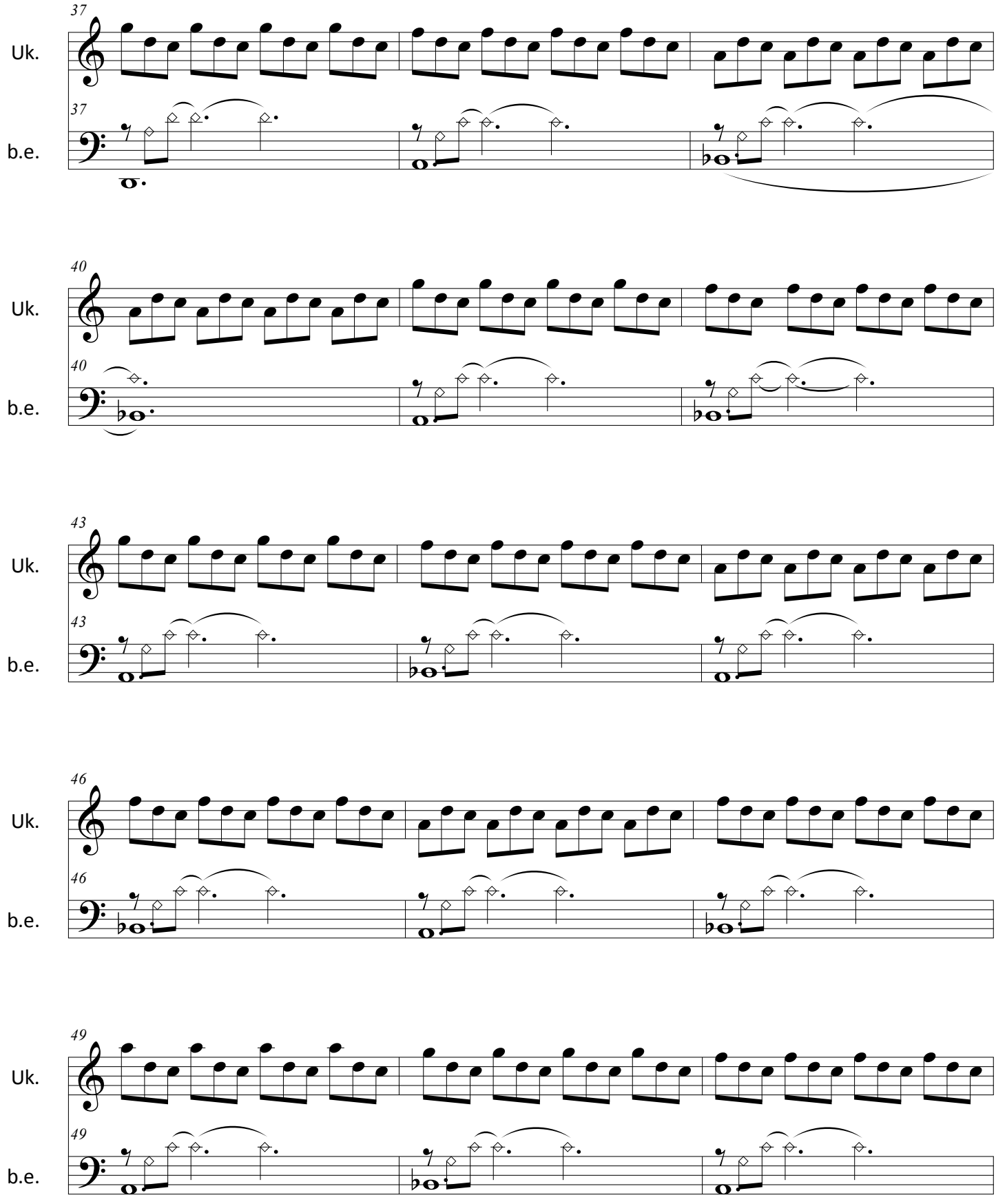
Nena daconte
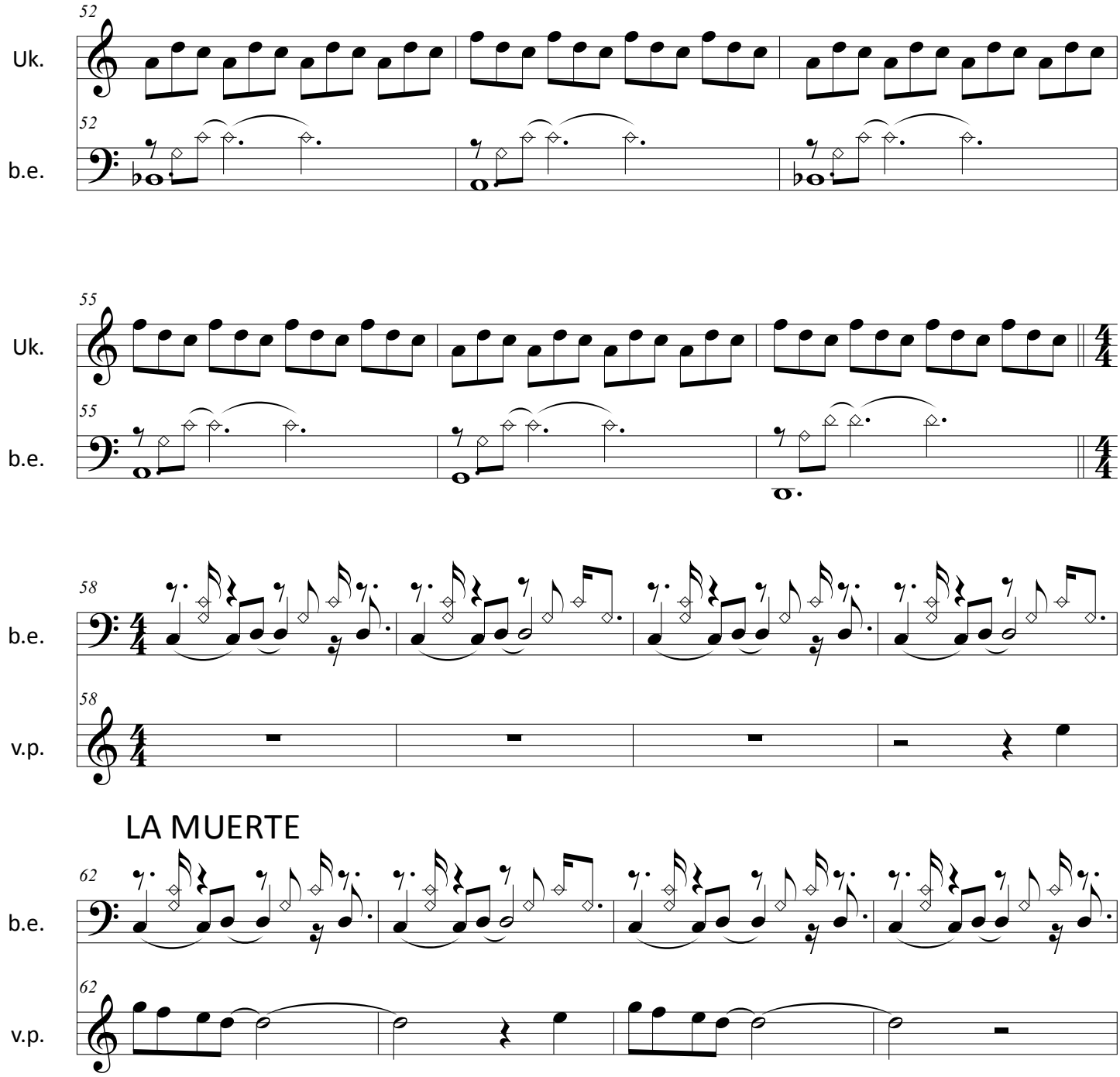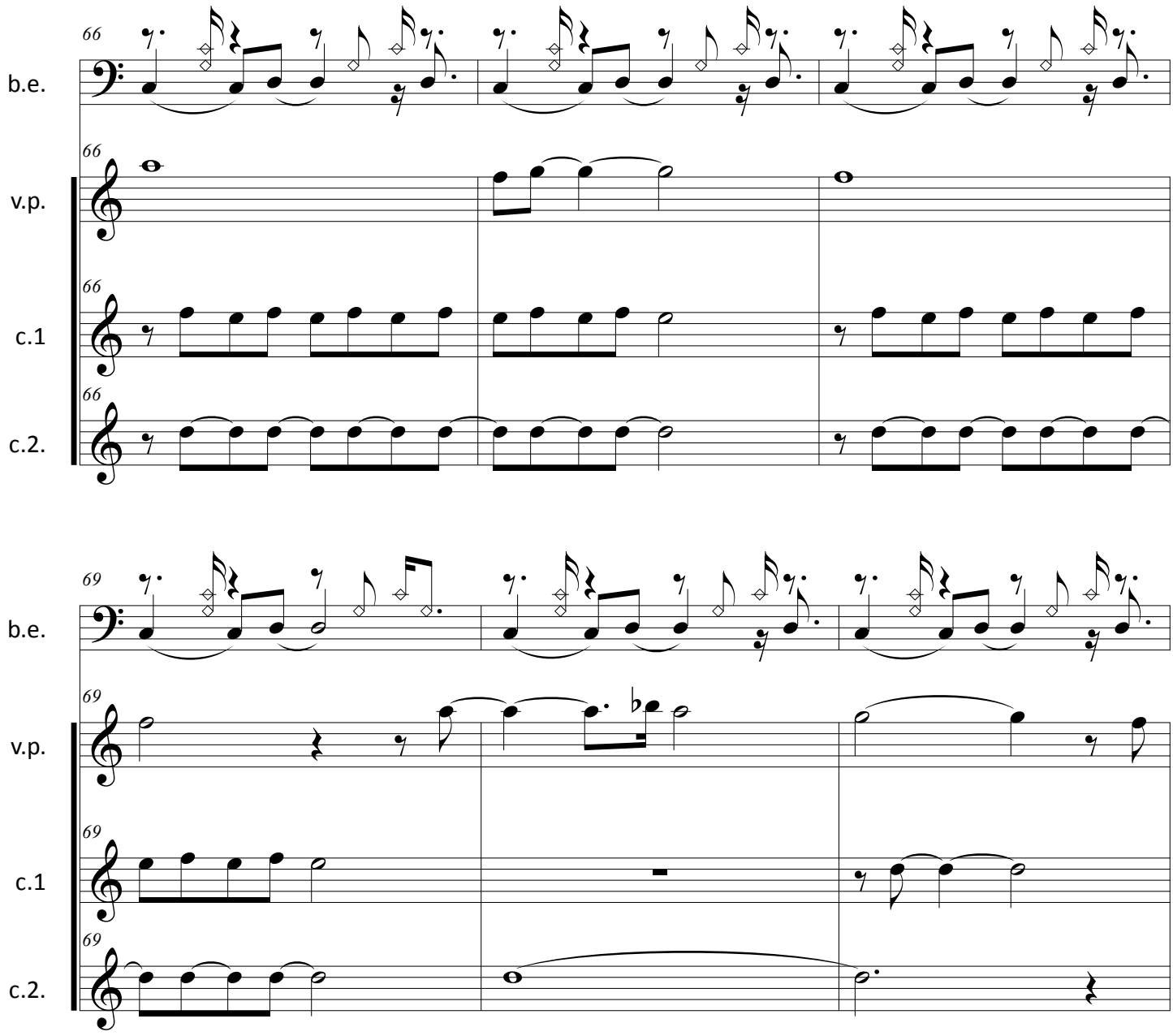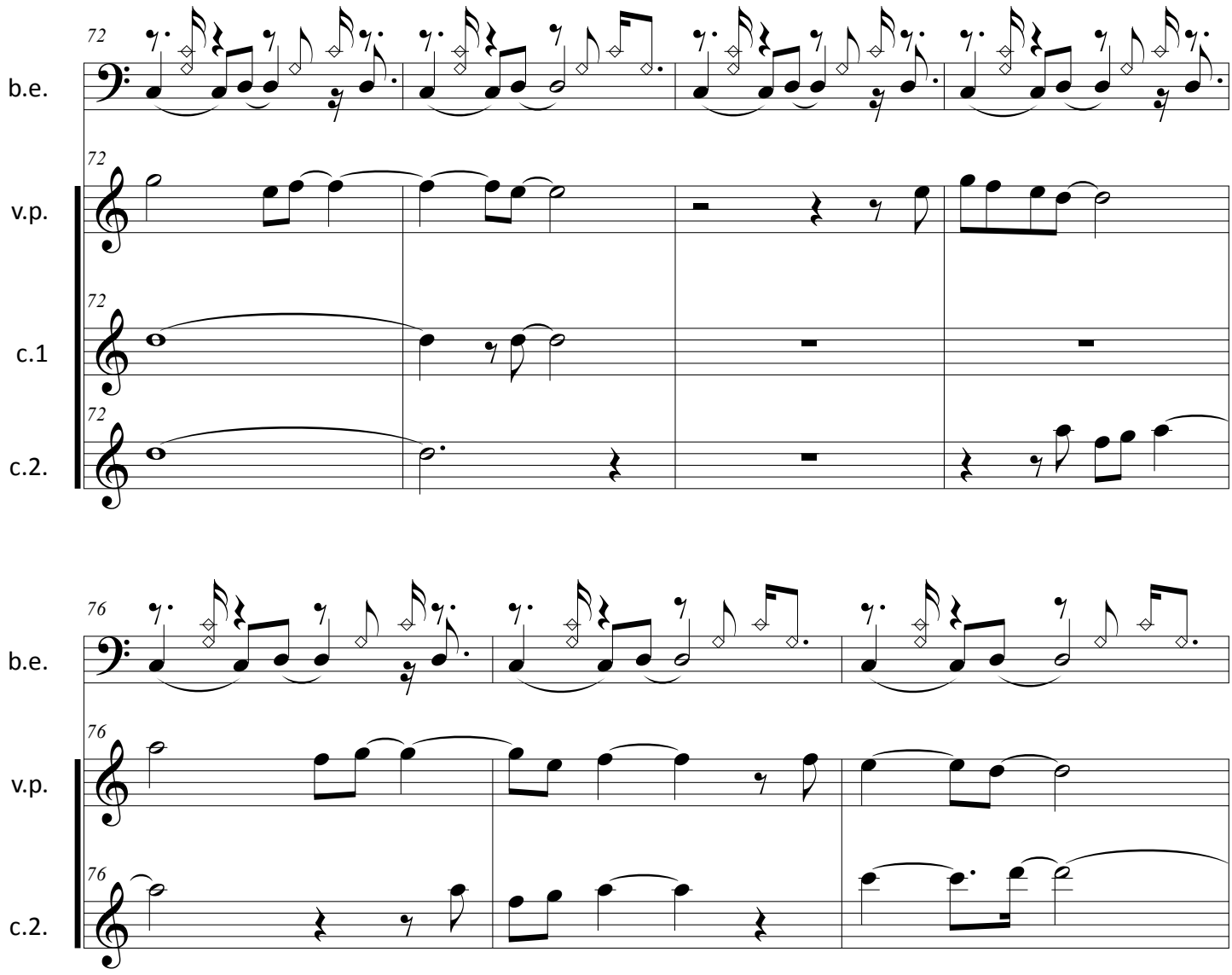


©


13
Uk.
13
b.e.
16
Uk.
16
b.e.
Billy y Nena
19
Uk.
19
b.e.
22
Uk.
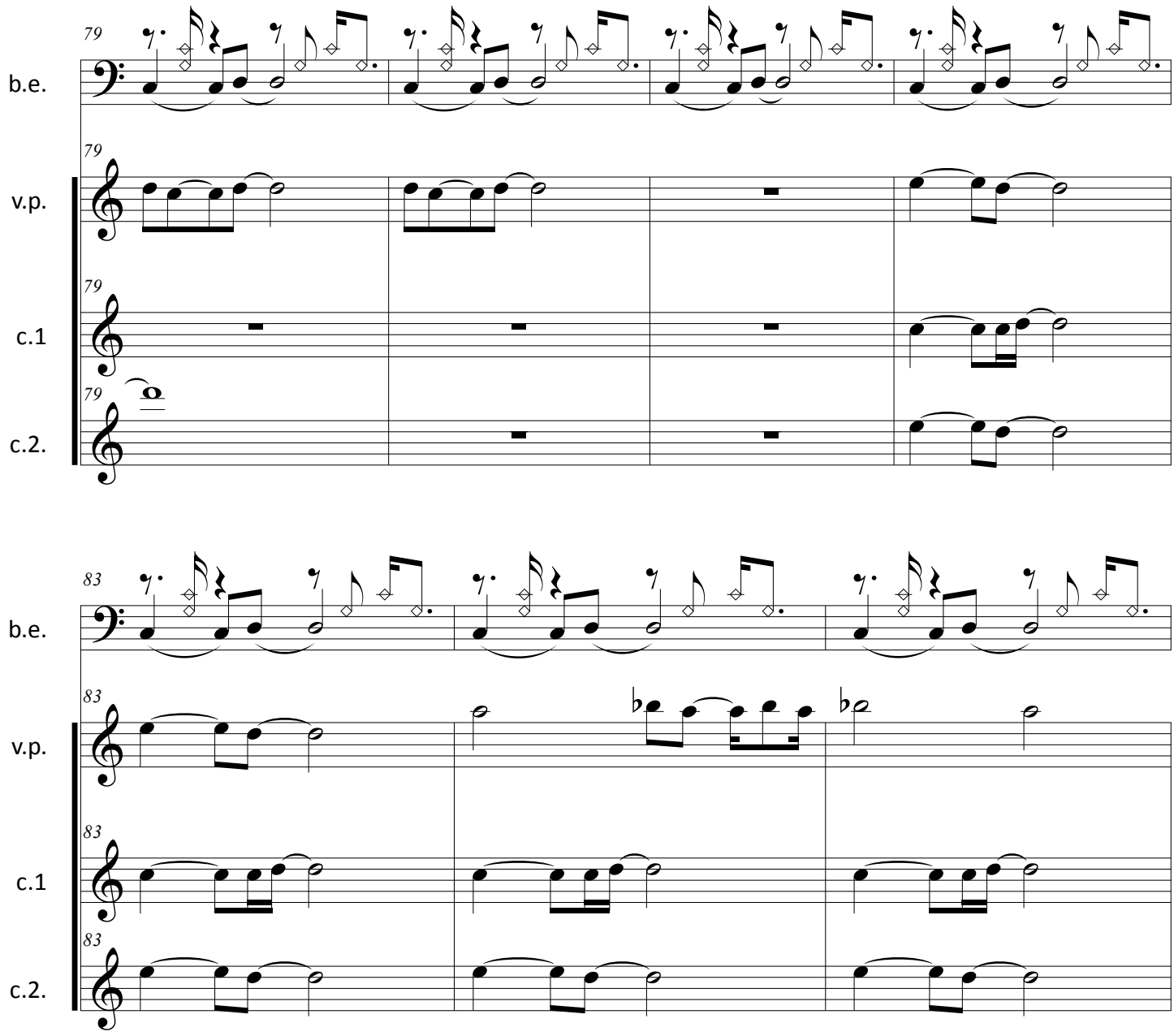

25
Uk.
25
b.e.
28
Uk.
28
b.e.
31
Uk.
31
b.e.
34
Uk.
34
b.e.
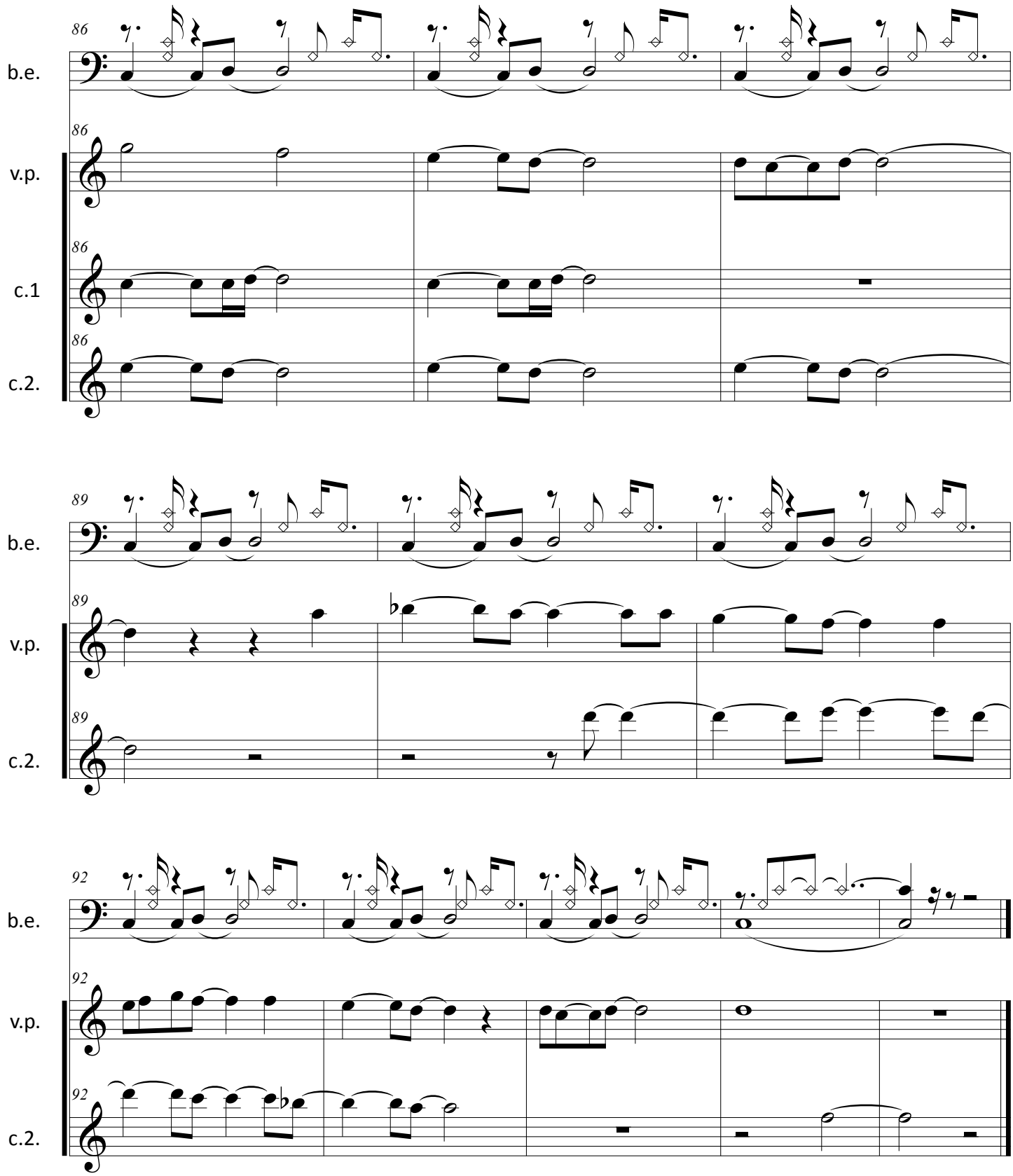

37
Uk.
37
b.e.
40
Uk.
40
b.e.
43
Uk.
43
b.e.
46
Uk.
46
b.e.
49
Uk.
49
b.e.


52
Uk.
52
b.e.
55
Uk.
55
b.e.
58
b.e.
58
v.p.
LA MUERTE
62
b.e.
62
v.p.


66
b.e.
66
v.p.
66
c.1
66
c.2.
69
b.e.
69
v.p.
69
c.1
69
c.2.


72
b.e.
72
v.p.
72
c.1
72
c.2.
76
b.e.
76
v.p.
76
c.2.


79
b.e.
79
v.p.
79
c.1
79
c.2.
83
b.e.
83
v.p.
83
c.1
83
c.2.


86
b.e.
86
v.p.
86
c.1
86
c.2.
89
b.e.
89
v.p.
89
c.2.
92
b.e.
92
v.p.
92
c.2.

10. CONCLUSIONES

Este trabajo cumple los objetivos de crear piezas musicales a partir de textos literarios, teniendo como principal material la interpretación personal de cada uno de los cuentos. Se crearon 5 piezas musicales independientes la una de la otra pero siendo parte de un todo: PIEZAS PEREGRINAS.

Por otro lado contribuye al enriquecimiento del repertorio musical colombiano basado en textos literarios.

Se adjunta grabación de las piezas para sustentar el cumplimiento de los objetivos.

11. BIBLIOGRAFÍA

ADLER, Samuel. *El estudio de la orquestación*, Madrid: Editorial Real Madrid, 1982.

BORGES, Jorge Luis (1954). *Ficciones: Capitulo I El Jardín de los Senderos que se bifurcan*. 1ª edición. Buenos Aires, Argentina: Editorial EMECË.

BUKOWSKI, Charles "Erecciones, eyaculaciones, exhibiciones: La chica más guapa de la ciudad" "Erections, Ejaculations, Exhibitions, and General Tales of Ordinary Madness" (2002) España: Editorial Anagrama.

CANTIZANO MÁRQUEZ, Blasina. "Poesía y música, relaciones cómplices" [documento en línea].Madrid, España. 18 de Agosto de 2006. Consultado en julio de 2011 en

CERATI, Gustavo, *Aquí y ahora, BOCANADA* Argentina, 27 de Julio de 1999. BMG Internacional.

COBO BORDA, Juan Gustavo. *Para llegar a García Márquez,* Bogotá: Ediciones Temas de Hoy, S.A., abril de 1997, 256p.

DREXLER, Jorge, El *pianista del gueto de Varsovia, SEA.* Montevideo Madrid, febrero-abril de 2001. Estudios Octopus.
*Basado en el relato autobiográfico "El pianista del gueto de Varsovia" de Wladislaw Spilman.

ECO, Humberto. *Obra abierta,* 3ed.Barcelona: Ariel. 1990 p.85

FERNÁNDEZ PONCELA, Anna M. *Canción Infantil: Discurso y mensajes,* Barcelona: Ediciones Anthropos, 2005.

GARCIA MARQUEZ, Gabriel. *Doce cuentos peregrinos,* Bogotá: Editorial Oveja Negra, julio 30 de 1992.226 p.

GOMEZ, Marta. *Paula Ausente*, *SÓLO ES VIVIR*. Boston, 2003
*Canción inspirada por el libro de Isabel Allende "Paula"
Ganadora del concurso del proyecto SIBL (EEUU) mejor canción inspirada por un escritor latinoamericano.

MARTINEZ LÓPEZ, María Isabel. "Recurrencias temáticas en doce cuentos peregrinos de Gabriel García Márquez en el contexto general de su obra narrativa". [Documento en línea] Granada, España. 2006. Consultado en Septiembre de 2011 en

http://meencantaleer.files.wordpress.com/2010/12/recurrencias-temc3a1ticas-en-doce-cuentos-peregrinos.pdf

HERRERA, Enric, *Técnicas de arreglos para la orquesta moderna,* Barcelona: Editor Antoni Bosch, 1995.

KUSEK, Dave. *Modern jazz Voicing* , Boston Berkley: Editorial Hal Leonard, 2001.

VENEGAS, Julieta, *Andamos Huyendo AQUÍ,* México, 24 de Marzo de 1998, RCA Internacional.

Wikipedia [documento en línea]. Consultado en www.wikipedia.com